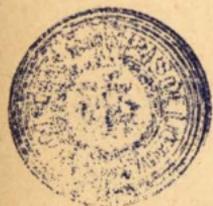


BOLETIM DO
MUSEU NACIONAL
DE ARTE ANTIGA



VOL. II

LISBOA

N.º 2

1951

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada Fascículo — 25\$00

Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

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

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

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

ALGUNS TIPOS DE COLCHAS INDO-PORTUGUESAS NA COLECÇÃO DO MUSEU DE ARTE ANTIGA

POR

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA



EM 1945 realizou-se no Museu de Arte Antiga uma exposição temporária de colchas bordadas dos séculos XVII e XVIII pertencentes às colecções deste estabelecimento do Estado.

Nas notas que servem de introdução ao Catálogo ⁽¹⁾ escrevi algumas palavras acerca dos diversos tipos das colchas indo-portuguesas que figuraram no certame e da relação que essas espécies apresentavam com bordados de carácter exclusivamente indiano.

Para esse estudo trazem-se presentemente mais alguns elementos fornecidos pelos exemplares que figuraram na exposição de 1945 e pelas espécies que foram incorporadas posteriormente na colecção do Museu e que revelam outros modelos diferentes de bordados indo-portugueses.

Da mesma forma a bibliografia da especialidade foi ultimamente enriquecida com novos subsídios, publicados no país e no estrangeiro, que contêm esclarecimentos para a compreensão das obras, particularmente o importante trabalho que a Senhora D. Maria Madalena Cagigal e Silva

⁽¹⁾ *Museu Nacional de Arte Antiga — 5.ª Exposição Temporária — Colchas Bordadas dos Séculos XVII e XVIII. Catálogo.* Lisboa, Março de 1945.

elaborou no Museu de Arte Antiga, como bolsista do Instituto para a Alta Cultura, subordinado ao estudo dos motivos orientais na arte indo-portuguesa (1).

Foi Sousa Viterbo quem primeiro se referiu aos bordados indo-portugueses aplicando essa designação a colchas que figuraram na Exposição de Arte Ornamental realizada em 1882 (2). Nas «Notas ao Catálogo», publicadas no ano seguinte, Viterbo dedica algumas páginas ao estudo de diversas manifestações de arte indo-portuguesa e procurando definir o significado do termo escreve: «Como se deve porem entender esta phrase? que os objectos são fabricados na India por artífices indigenas ou em Portugal segundo a influencia indiana? Talvez uma e outra coisa».

Nessa data, Joaquim de Vasconcelos, ocupando-se do mesmo assunto, dizia que deviam ser considerados, tanto em relação aos tecidos como à ourivesaria, mobiliário, etc., três grupos — um constituído por artífices vindos do Oriente e que trabalhavam em Lisboa, outro por artífices portugueses estabelecidos em Goa e noutras cidades sujeitas ao nosso domínio até Malaca e o terceiro representado pela importação de produtos genuínos da indústria do Oriente (3).

Para documentar a permanência de artífices orientais na metrópole, Joaquim de Vasconcelos transcreve o seguinte passo dos «Comentarios» (4): «N'esta não Flor de la mar e no junco, que se alevantou contra os nossos, se perdeu o mais rico despojo, que nunca se vio, depois da India descuberta, até aquelle tempo, e a fora isto muitas mulheres grandes lavrandeiras de bastidor, e muitas meninas, e meninos da geração de todas aquellas partes, do cabo de Comorim pera dentro, que Afonso Dalboquerque trazia para a Rainha D. Maria etc.».

Na «Flor de la Mar» Albuquerque regressava à Índia depois de ter conquistado a cidade de Malaca em 1511. A velha nau de gloriosas tradições

(1) Maria Madalena Cagigal e Silva — *Alguns Motivos Decorativos Orientais na Arte Indo-Portuguesa*. 1949. Deste trabalho apresentado ao I. A. C., existe na Biblioteca do Museu um exemplar do texto e um álbum com 60 estampas. Sobre o mesmo tema a autora realizou uma conferência no Museu de Arte Antiga, em Maio de 1950.

(2) *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*. Lisboa, 1882. Vidé n.º 20, 22, 27, 47, 98, 117 e 167. Sousa Viterbo — *A Exposição de Arte Ornamental. Notas ao Catálogo*. Lisboa, 1883.

(3) *Exposição Districtal de Aveiro em 1882*. Texto de Marques Gomes e Joaquim de Vasconcelos. Aveiro, 1883, pág. 12.

(4) *Commentarios do grande Afonso de Albuquerque* — Lisboa, ed. 1774, Vol. III, pág. 218.

nos mares do Oriente, naufragou junto da costa de Samatra; tesouros e vidas se perderam salvando-se Albuquerque, a custo, numa jangada.

As afamadas bordadoras escolhidas para exercerem a sua arte no Paço Real deviam ser naturais da região e possivelmente da própria cidade de Malaca. Joaquim de Vasconcelos não se refere a esse facto apesar de nos dar outra informação muito importante acerca de um bordado que parece ter tido a mesma proveniência ⁽¹⁾.

É uma obra que existia em França, na colecção dos Duques de Luynes, e da qual a «Encyclopédie des Beaux-Arts Plastiques» publica um pormenor da composição, acompanhado pela seguinte notícia: «Broderie historique de 2,60 sur 2,72 à l'aiguille, exécuté à Malaca (Inde) au dix-septième siècle et offerte à cette époque par les dames portugaises de Malacca à Furtado de Mendonça, qui avait repoussé l'agression étrangère; le même qui avait battu les Musulmans et les Hollandais. Des inscriptions en langue portugaise telles que «André Furtado fit la coquête du royaume de Jafanaptanam», «André Furtado s'empara de Cunhale», «Cosmo Lafata fait tomber le mont de Chaul au pouvoir des Portugais», etc., etc.; y expliquent les différentes sujets. — Collection du Duc de Luynes».

André Furtado de Mendonça defende Malaca do ataque da frota holandesa no ano de 1606; em 1609 assume o governo da Índia mas nesse ano parte para o reino e morre durante a viagem. A data da execução do bordado deve portanto ser colocada entre 1606 e 1609. É lamentável que a obra não tenha sido inteiramente reproduzida na publicação de A. Demmin mas, pela descrição que é feita da peça e pelo pormenor da cercadura dado à estampa, parece que se trata de um bordado no género de alguns exemplares que se guardam em colecções portuguesas e estrangeiras e que adiante se descreve sob a designação de padrão de faixas.

A notícia dada por A. Demmin diz que a colcha *foi feita em Malaca*. Ignoramos a origem da informação mas pode talvez supor-se que conste de um legenda do bordado. Essa peça que poderia fornecer esclarecimentos importantes acerca da proveniência de determinado tipo de colchas indo-portuguesas, foi roubada da colecção dos Duques de Luynes, durante a última guerra.

⁽¹⁾ Op. cit., pág. 12, nota 1. «...é um bordado feito pelas damas de Malaca no século XVII e oferecido ao capitão André Furtado de Mendonça. Sahu na revista *Occidente*, vol. I, n.º 6, que copiou a gravura e o arrazoado da obra de Demmin *Encyclopédie des Beaux-Arts* pag. 2065, já se vê sem o confessar. O bordado representa os feitos de Mendonça em Jafanapatnã, Cunhale, Chaul, etc.; tem 2,60 por 2,72 c.».

O conhecimento da origem dos bordados indo-portugueses não tem progredido desde os estudos de Sousa Viterbo e de Joaquim de Vasconcelos. A designação continua a ser aplicada, na generalidade, a obras em que aparecem motivos de carácter oriental e europeu supondo-se que tenham sido executadas para portugueses no Oriente ou na metrópole por artífices orientais. A atribuição de alguns desses bordados feita ultimamente a Goa parece não estar suficientemente documentada (1).

De Cambaia e de Bengala sabe-se que vinham para Portugal colchas e outros tecidos. Entre as riquíssimas alfaias de «cousas do Oriente» que o Cardeal-rei enviou ao Xerife, pela Embaixada que ia agradecer a entrega do corpo de D. Sebastião, havia as seguintes peças (2): «Huma Colxa da India branca de Benguella toda pespontada, e lavrada de lavores de retos branco muito fina franjada de retos amarelo com suas maçanetas». «Huma Colcha de Bengalla fina meam lavrada de aves, e montaria, e bosragem de seda franjada de retos amarelo, e branco, e maçanetas nos cantos». «Outra Colcha de Bengala fina de marca grande de lavores de feçoens franjada a roda, e maçanetas». «Outra Colcha pequena fina de Bengala lavrada de feda franjada de retos branco, e amarelo com perilhas nos cantos».

O Padre Manuel Godinho, em 1663 na «Relação», refere-se a *toda a sorte de roupas preciosísimas* que vinham de Bengala, e às *roupas de contracto* provenientes de Cambaia (3).

Linschoten descreve as colchas feitas pelos nativos de Cambaia, bordadas a seda e outras de algodão recamadas de variadas cores e pontos (4).

Essas indústrias de Bengala e Cambaia aparecem mais um vez mencionadas no século XVIII num passo curioso da «Anacrisis Historial», de Manuel Pereira de Novais, a propósito das qualidades do linho da região de Guimarães «... e das suas madeixas de fio se aproveitam os índios de Cambaia quando mandam a esta Província, principalmente à Vila de Guimarães, a buscar o delicado e finíssimo fio desta Vila para pespontar e debuxar aquelas vistosas colchas de Bengala, não havendo melhor fêbras de linho para aquêles folhos e recamados de aquelas sôbre-camas que aqui

(1) Marian Estabrook Moeller *An Indo-portuguese embroidery from Goa* in «Gazette des Beaux-Arts», August 1948.

(2) *Provas da História Genealógica*, tomo III, pág. 415 — cota mencionada por Viterbo op. cit. pág. 40.

(3) *Relação do novo caminho que fez por terra e mar vindo da India para Portugal no ano de 1663*, apud Viterbo, op. cit., pág. 37.

(4) Marian Estabrook Moeller, op. cit.

se torcem, pois «em brancura e firmeza excede a qualquer outro torçal, nem que seja de seda, e é lá mais estimado que a mesma seda» (1).

Aos especialistas de arte oriental compete esclarecer o problema da localização do fabrico dos bordados indo-portugueses. A contribuição que nós poderemos trazer para o melhor conhecimento desse ramo de artes ornamentais, resultante da influência portuguesa no Oriente, consiste particularmente no estudo objectivo das espécies que se guardam, em quantidade apreciável, nas colecções públicas e particulares portuguesas.

No estudo dos exemplares do Museu de Lisboa foram feitos três agrupamentos designados, os dois primeiros, pelo tipo de composição e o último, por um dos motivos da ornamentação. Não se pretende apresentar um sistema de classificação de colchas indo-portuguesas. Fez-se apenas o ensaio de um processo cuja validade só poderá ser demonstrada pelo conhecimento de maior número de espécies. Os diferentes aspectos de técnica e os materiais empregados nos bordados serão, em trabalho futuro, analisados e publicados em pormenor.

Padrão de faixas — Há um tipo de colchas indo-portuguesas em que o esquema da composição consiste numa série de faixas ou cercaduras dispostas em redor de um painel central rectangular; a ornamentação historiada representa episódios do Antigo Testamento, da mitologia greco-romana, caçadas, cenas marítimas e, por vezes, acontecimentos coevos; geralmente uma cercadura ostenta ornatos vegetalistas, pássaros e seres fantásticos; nalguns exemplares inscrevem-se legendas em português, explicando as histórias que são narradas em séries de pequenos quadros, separados e emoldurados por tarjas de ornatos geométricos ou florais (Fig. 3).

Este tipo de colcha indo-portuguesa relaciona-se com um bordado indiano que faz parte das colecções do Museu de Arte Antiga. (Fig. 2).

No catálogo da exposição de 1945 referi-me à importância dessa peça como documento para o estudo dos bordados indo-portugueses devido às analogias que apresenta com a colcha reproduzida na Fig. 3: bordado monocromo sobre duas telas de algodão, a ponto de cadeia na parte principal da ornamentação; composição às faixas, sendo a do centro ao alto, representando caçadas, cenas marítimas e outros episódios possivelmente tirados da mitologia hindu.

Parece que no tema da composição deste bordado há influências da iconografia do culto de Vishnu, uma das principais divindades da Índia.

(1) Apud Carlos Bastos. *Origens e Evolução da Indústria Têxtil em Portugal*, 1950, pág. 124.

Nessa ordem de ideias teríamos, nos quatro pequenos painéis do centro, Vishnu atendido por uma deusa e, nas faixas, diversos episódios das «*avataaras*» ou encarnações da mesma divindade (¹).

A composição da cercadura onde se vê uma embarcação tripulada por cinco personagens e rodeada de peixes e monstros marinhos, seria uma reminiscência do mito do Dilúvio. Vishnu na encarnação de Matsya — busto humano e cauda de peixe — conduz o barco onde, a conselho divino, Manu encerrara um casal de tudo quanto vivia na terra e no ar e as sementes de cada planta.

Da mesma forma a cercadura exterior da colcha representaria Rama com seu irmão na floresta, conduzidos por Hanuman, o macaco branco. Vishnu encarnou na pessoa de Rama para vir à terra reformar os costumes; é, o tema do Ramayana, o mais belo poema da velha Índia. Um dos episódios do Ramayana descreve a luta do herói contra Ravana, rei dos demónios «*raksas*». A natureza auxilia Rama no combate contra o mal e os macacos lutam junto dos deuses.

Na cercadura mais larga, corpos entrelaçados de animais apresentam acentuada estilização vegetalista; as cabeças estão dispostas aos pares de cada lado da figuração de um busto humano, assente sobre uma flor. Estes motivos ornamentais podem ser derivados dos símbolos do culto vaishnavita que representam a figuração divina sustentada pelo lotus e o pássaro Garuda que serve de veículo a Vishnu.

As tarjas que circundam as faixas e os pequenos painéis da composição são preenchidos com ornatos de estilização geométrica. Fundo recamado de motivos florais, mesmo na cercadura das cenas marítimas.

O bordado é feito em seda amarelo-ouro, a ponto de cadeia sobre duas telas de linho branco; o recamo do fundo é bordado a pesponto; na ornamentação das tarjas emprega-se também o ponto de nó. Dimensões: comp. 288×larg. 200 mm. A peça fazia parte da coleção Burnay e foi adquirida pelo Estado em 1936.

O esquema de composição e de ornamentação das colchas indo-portuguesas do tipo de faixas é idêntico ao do bordado indiano que se descreveu. Três faixas ou cercaduras representam habitualmente cenas passadas no mar, na floresta e a composição estilizada dos motivos animalistas e florais tendo

(¹) Deve-se a Madalena Cagigal (op. cit., págs. 28, 31 e 141) a identificação do assunto representado na composição desta colcha. Segundo a opinião do senhor John Irwin, conservador assistente da Secção Indiana do Museu Victoria e Alberto de Londres, o simbolismo da composição desta peça não é de intenção religiosa mas resulta da inibição do artifice indiano em se libertar de usos convencionais.

no centro um busto humano; noutra faixa, mais estreita, repete-se um desses temas em redor da composição central. Nas cenas marítimas e de caça as personagens vestem à moda europeia do século XVII e as embarcações são portuguesas. Na faixa do mar conserva-se a figuração, por vezes exuberante da mitologia hindu, com «naginis» e «nagas», monstros marinhos e outros seres fantásticos relacionados com o culto vaishnavita. A cercadura dos dragões apresenta rica ornamentação de motivos florais e animalistas⁽¹⁾. A parte central da composição é ocupada por episódios do Antigo Testamento da mitologia clássica ou com brasões de armas.

Nos bordados em que predomina a representação de temas ocidentais, as cenas marítimas, as caçadas ou o motivo dos dragões são substituídos por fábulas da mitologia greco-latina — trabalhos de Hercules, lenda de Arion, etc. Mas nesses exemplares e naqueles consagrados inteiramente à narração de acontecimentos coevos, como a colcha com episódios da Restauração de 1640⁽²⁾, a cercadura exterior é formada com um dos temas tradicionais, geralmente a faixa das caçadas.

Na evolução deste tipo de bordado indo-português a peça que apresenta maior analogia com o modelo indiano é, dentre aquelas que conheço, uma colcha do Museu de Machado de Castro, de Coimbra⁽³⁾. A composição representa no painel central a cena bíblica da Justiça de Salomão. Na parte inferior do painel a guarda do rei e na superior a figuração de um busto humano rodeado pelo sol, a lua e as estrelas, entre frisos de águias bicéfalas e enrolamentos de motivos florais. Seguem-se as quatro faixas, duas com cenas de caça, nas outras os temas do mar e dos dragões.

Os episódios passados no mar e na floresta não se relacionam com a mitologia hindu, as personagens e as embarcações pertencem a um tipo diferente dos que vêm representados no bordado indiano mas as atitudes,

(1) Dá-se essa designação à cercadura devido ao aspecto das cabeças de animais nela representados. Noutras colchas indo-portuguesas o mesmo motivo aparece com a forma tradicional do dragão. Vidé Fig. n.º 5

(2) No arquivo do Museu de Arte Antiga existem fotografias desta peça oferecidas pelo Senhor Dr. A. Rodrigues Cavalheiro. Trata-se de um magnífico bordado representando cenas da Restauração de 1640, dispostas em pequenos quadros que circundam a vasta composição central onde se vêem várias cerimónias da aclamação do rei D. João IV. A colcha pertenceu a uma colecção particular italiana; em 1914 foi adquirida no bricabraque, em França, pelo Sr. James H. Hyde de cuja residência, em Versalhes, foi roubada no ano de 1940. (Vidé o jornal *Arts*, n.º 104, de 31 de Janeiro de 1947).

(3) «Museu de Machado de Castro. Secção de Tecidos. Catálogo-guia. Coimbra, 1943, pág. 58.» — 265 (542) Colcha. Séc. XVI. Linho bordado a retrós amarelo. Ao centro uma cena de homenagem e figuras europeias; nas zonas laterais, caçadas e cenas marítimas onde aparecem as nossas naus. Trabalho luso-oriental. Dimensões: Com. 3,20×Larg. 2,20 mm.»

de certo modo estáticas, da maioria das figuras e a simetria que preside à distribuição dos motivos animalistas revelam um espírito de composição próximo do modelo oriental. No entanto, a forma com está desenhada a faixa das caçadas mostra que o artista teve a intenção de animar esses episódios com movimento de sabor realista.

Pode dizer-se que uma das características destes bordados indo-portugueses é o realismo das movimentadas cenas que se desenrolam no mar e na floresta; o mesmo espírito dá origem a belos ornatos florais e animalistas nas cercaduras com o motivo dos dragões.

Nos exemplares que se colocam depois da colcha de Coimbra, na evolução deste tipo de bordado, os desenhadores mostram-se excelentes artistas na forma como realizam essa particularidade da composição.

O catálogo da Exposição de Viana do Castelo ⁽¹⁾ publica um bordado indo-português deste género. No Museu de Belas-Artes de Boston ⁽²⁾ e na colecção do Senhor Comandante Ernesto de Vilhena ⁽³⁾ em Lisboa, guardam-se exemplares de composição semelhante. Estas colchas representam no centro a Justiça de Salomão e vários episódios bíblicos, entre eles o da História de Judite. Seguem-se as cercaduras com os temas habituais. No exemplar da colecção Vilhena o motivo central da Justiça de Salomão é representado dentro de um ornato em forma de escudo.

Esta última particularidade encontra-se também na colcha indo-portuguesa, do mesmo tipo, que foi publicada recentemente e que pertence a uma colecção norte-americana ⁽⁴⁾. O quadro da Justiça de Salomão tem em

⁽¹⁾ *Exposição de Arte Ornamental do Districto de Vianna — Catálogo Descriptivo* de L. de Figueiredo da Guerra. Vianna do Castello 1898; pág. 19, — «202 — Coberta de linho crú, completamente bordada a torçal amarelo, ponto de cadeia; representa no centro o julgamento de Salomão, e em volta e nos cantos episódios militares nas orlas pescas e caças, costumes orientaes, divididos a meio por galiões. Serviu ao Arcebispo de Lacedemonia, D. Antonio Caetano Maciel Calheiros. Trabalho feito na Índia portuguesa no seculo xvii. 3^m.30×2^m.80. Estampa xxviii. Ex.^{ma} Sr.^a D. Joaquina Werneck d'Abreu Brandão e Vasconcellos».

⁽²⁾ Bordado a seda amarela sobre fundo de algodão medindo, com a franja. 2470×2915 mm. No arquivo do Museu de Arte Antiga existem fotografias deste exemplar enviadas por Miss Gertrud Townsend, conservadora do Museu de Boston.

⁽³⁾ Bordado a algodão branco sobre fundo azul. O exemplar está incompleto, faltando as duas cercaduras laterais, com cenas de montaria. No Museu de Lisboa guarda-se uma tira, no mesmo género de bordado, que deve ter feito parte dessa colcha.

⁽⁴⁾ Marion Estabrook Moeller. *An Indo-Portuguese Embroidery from Goa* in «*Gazette des Beaux-Arts*». Août, 1948. Colcha de algodão castanho bordada a ponto de cadeia aplicado sobre o fundo; as faces das figuras humanas têm as feições bordadas sobre fundos brancos aplicados na colcha; mede cerca de 2400×3150 mm. O exemplar pertence ao Sr. Austin L. Davison.

redor os passos da História de Judite, como nas colchas anteriores, e outros episódios entre eles o combate de Hercules com a hidra de Lerna. Duas faixas com o motivo dos dragões, a cena marítima e as caçadas, como cercadura, preenchem o resto da composição.

Neste bordado a faixa mais larga ornamentada com o motivo dos dragões revela nova interpretação do tema. Nas outras colchas que foram mencionadas vê-se um busto humano assente sobre uma flor; na colcha da colecção Davison essa representação aparece reduzida a uma máscara coroada e nos lados, entre as ramagens, mostram-se seres compostos com corpos antropomórficos e cabeças de veado. Esses pormenores repetem-se na composição do exemplar do Museu de Lisboa. (Fig. 3).

No catálogo da Exposição de Arte Ornamental vem mencionado um bordado indo-português cuja descrição é a seguinte: «Colcha de linho completamente bordada; o fundo da colcha a ponto miúdo de seda amarela. As figuras são bordadas a ponto de cadeia de seda amarela contornadas a seda azul escura. A colcha tem ao centro as armas de um bispo. Em redor inumeráveis quadros de guerras bíblicas, gregas, romanas e cartaginesas. A orla é de quadros de caçadas. Por debaixo dos quadros há inscrições bordadas de igual forma, com nomes portugueses ou espanhóis: David, Malechitas, Aníbal, Antígono, etc., etc.» (1).

A composição desse bordado explica um pormenor que se vê nos exemplares das colecções Vilhena, Austin Davison e do Museu de Lisboa — o escudo com timbre que encerra o painel da Justiça de Salomão.

Como se verifica pela descrição do exemplar que figurou na Exposição de Arte Ornamental este tipo de colcha ostentava por vezes um brasão de armas como ornato do centro. O motivo ocidental do escudo teria sido aproveitado pelos debuxadores dos bordados para enquadrar o pequeno quadro bíblico que habitualmente era colocado no centro da composição.

Essa cena é representada da mesma forma em qualquer das colchas que mencionei. Salomão senta-se numa cadeira de espaldar; em frente do rei estão as duas mulheres de joelhos e o soldado, empunhando a espada, prepara-se para esquartejar o menino; recolhida numa espécie de alcofa, de forma oval, vê-se a outra criança morta. Atrás da cadeira real encontra-se um pagem.

A cena passa-se ao ar livre; no fundo o palácio de Salomão, figurado por pequenos torreões com cobertura de abas inclinadas. O rei enverga

(1) *Catálogo da Exposição de Arte Ornamental*, pág. 77, n.º 20.

vestes talares e tem coroa e ceptro. Na colcha do Museu de Lisboa, Salomão ostenta a coroa fechada e senta-se num trono sob docel. Remata o escudo um timbre com elmo e paquife entre dois leões.

Os restantes ornatos que preenchem o painel são os seguintes: nos cantos as «Quatro Partes do Mundo» representadas por personagens femininas coroadas, cavalgando sobre animais simbólicos dos quatro continentes — o elefante pela Ásia, o touro pela Europa, e o crocodilo pela África e América. Na parte superior está representado o céu com o sol, a lua e as estrelas, vendo-se também um pelicano. Nos exemplares de Coimbra, Viana, Boston e da coleção Vilhena aparecem os mesmos motivos na parte superior do painel, dispostos em redor de um busto humano. Na nossa colcha essa figuração encontra-se colocada abaixo da representação sideral, entre ramos carregados de pinhas.

Nos lados do painel vê-se um curioso conjunto musical, formado por seres compósitos da mitologia indiana; e, circunscritos pelo motivo dos dragões, animais fantásticos, espécie de quimeras, dispostos aos pares e afrontados.

Na parte inferior, Hércules desfecha o arco contra uma hidra de Lerna que tem apenas quatro cabeças. Noutro pequeno painel triangular estão vários animais junto de um poço; a cena faz parte da «História de Faonte», representando os animais que morrem de sede quando a terra ficou abrasada devido à queda do carro solar. Entre as aves que preenchem o fundo do painel há algumas que têm cabeças de caprídeo.

A «História de Faonte», acima mencionada, constitui o tema central de uma colcha indo-portuguesa do tipo de faixas que se encontra em Roma, numa coleção particular⁽²⁾. A composição desse bordado inspira-se quase inteiramente na mitologia clássica — no centro a «História de Faonte» e em duas faixas a «História de Arion» e os «Trabalhos de Hércules». Na ceradura, o tema das caçadas. Os quadros são explicados por legendas escritas em português. Essas legendas permitem identificar os painéis idênticos, com cenas tiradas das histórias de Arion e de Hércules, que fazem parte da composição da colcha que pertence ao Museu de Lisboa.

Continuando a descrição deste último exemplar vejamos agora a primeira faixa da composição onde numa série de pequenos quadros se relatam as aventuras de Arion, músico e poeta, protagonista de uma lenda grega reproduzida por Heródoto.

(²) No arquivo do Museu há as fotografias desta peça enviadas, há anos, ao conservador Luís Keil.

Segundo essa lenda, tendo Arion embarcado com as suas riquezas os marinheiros decidiram lançá-lo ao mar para o roubarem. O poeta pede que o deixem cantar antes de morrer; um delfim atraído pela suavidade da voz vem salvar Arion e conduzi-lo às margens da Laconia.

A história começa à esquerda, abaixo do painel com a figuração do continente da Ásia. O poeta está sentado tangendo a viola, à beira das águas de onde emergem as cabeças dos peixes — «Arion com o seu canto detem a corrente do rio». Depois ele canta para os bichos e para as aves; vêm ouvi-lo juntos os lobos e as ovelhas, os galgos e as lebres, as gazelas e os leões, as águias e as pombas. Os moradores das cidades fortificadas saem todos fóra das muralhas que os guardam e defendem uns dos outros, atraídos pela melodiosa voz; e a própria Lua parava ouvindo o canto de Arion.

Agora o cenário muda. O poeta abandona a frondosa árvore que lhe servia de abrigo e parte para uma viagem pelo mar. «Embarca-se Arion para a sua Terra», explica a legenda.

Os quadros seguintes descrevem os tormentos de Arion; o piloto quer matá-lo, ele pede que o deixem cantar antes de morrer e depois lança-se às águas; nesta altura aparece o delfim; segue-se um quadro em que o bordado desapareceu mas que representaria Arion salvo pelo peixe. Depois a história continua e o poeta, sobre o dorso do delfim, recomeça o seu canto melodioso. No quadro seguinte a figuração de Arion é seguida pelos deuses que «veem ver a grande piedade do delfim». Finalmente «Jupiter põe o delfim no céu e lhe deu por cima nove estrelas».

A faixa seguinte é consagrada aos trabalhos de Hércules e outras façanhas praticadas por esse herói. Também aqui as legendas da figuração idêntica representada na colcha já mencionada, permitem identificar todas as cenas.

Nos cinco quadros da cabeceira superior, a partir da esquerda, Hércules combate e mata o leão de Numeia, cuja pele ele veste e usará sempre; mata a hidra de Lerna e vence o javali de Erimanto; apodera-se da corça dos pés de bronze e pontas de ouro depois de a perseguir durante um ano pelas florestas do Ménalo, e doma o touro da ilha de Creta.

Continuando na zona lateral da cercadura, o primeiro quadro representa o herói entregando a Perseu a Rainha das Amazonas; segue-se um painel em que segundo a legenda Hércules tira Argia do mar e peleja com Neptuno e monstros marinhos; depois mata Gérion, o monstro de três cabeças, faz devorar Diómedes pelos seus cavalos e desce aos infernos onde prende Cérbero para libertar Teseu.

A cabeceira inferior da cercadura mostra-nos Hércules nos jardins das Hespérides de onde leva os pomos de ouro depois de matar o dragão que os guardava; combate e vence os centauros; livra Tesiona, filha do rei

de Tróia, de um monstro marinho que ia devorá-la e sustenta o céu sobre os seus ombros para aliviar o gigante Atlas. Aqui se interrompem as façanhas heróicas e começa uma fábula jocosa contada por Ovídio em que Hércules e Ônfale zombaram de um fauno. No primeiro quadro, Hércules ia com sua dama e o fauno os viu do monte e se enamorou dela.

A fábula continua na zona lateral da cercadura onde se vê o herói comendo com sua dama e depois trocando com ela os vestidos; a legenda explicativa da segunda cena diz: «Hércules dormindo o fauno pega nele enganado dos vestidos» e finalmente no terceiro quadro Hércules e Ônfale, envergando os trajes trocados zombam do fauno caído por terra. Nos dois últimos quadros vê-se o bandido Caco a roubar o rebanho de Hércules o qual depois destapa a cova onde Caco se refugiara; falta a última cena que representa a morte de Caco dentro da cova.

A faixa seguinte é preenchida pelo motivo dos dragões tendo no centro um mascarão coroado de folhas; desse ornato partem os enrolamentos que ostentam nas extremidades as cabeças de animais com as fauces hiantes; nos lados os seres compósitos — corpo antropomórfico e cabeça de veado. A ornamentação é de belo efeito decorativo rica de motivos florais, frutos, diversas aves emplumadas e pequenos quadrúpedes de longa cauda.

Na decoração desta cercadura pode haver influência de carácter ocidental e renascentista ⁽¹⁾ mas é curioso notar que numa pintura hindu, do século XI, proveniente do Turquestão Oriental, representando a *Tentação de Mara* vê-se, entre as visões demoníacas que assaltaram Buda, a figuração do veado semelhante e na mesma posição à que se encontra na colcha indo-portuguesa ⁽²⁾.

Nos eixos centrais desta faixa há quatro painéis emoldurados por uma espécie de pórtico; os linteis formados pelos corpos de serpentes com cabeças de homem — os «nagas» — ostentam no centro máscaras demoníacas; os linteis assentam sobre duas estátuas de «naginis». Os «nagas» e as «naginis» são génios marinhos que, com o pássaro Garuda, pertencem à mitologia vaishnavita.

As máscaras que parecem ser cabeças de leão podem derivar do «Kirttimukha» ou «Face de glória» símbolo do culto de Shiva. O «Kirttimukha»

⁽¹⁾ O sr. John Irwin chamou-me a atenção para ornatos de monumentos manuelinos semelhantes aos animais com terminações vegetalistas deste género de cercadura.

⁽²⁾ É uma pintura em seda que pertence actualmente ao Museu Guimet, vidé *Historia del Arte*. Labor vol. IV, pág. 245; parece que a figuração não é usual na iconografia da mitologia indiana.

aparece nos linteis das entradas dos templos e nos frisos dos santuários, é uma máscara demoníaca que guarda e defende os limiares (¹).

Os pequenos painéis emoldurados pela composição que acabamos de descrever representam na cabeceira inferior Cupido, de olhos vendados, montado no dorso de um leão; na cercadura lateral direita, um génio alado empunhando a tuba, conduzido por um pássaro monstro. Na cabeceira superior a cena parece representar o «Julgamento de Pâris», vendo-se nela um homem que oferece um pomo a três mulheres. No último painel um cavaleiro, com a cabeça coberta pelo helmo, é recebido por uma dama no limiar de um edifício.

O significado das cenas representadas nos cantos desta cercadura não está suficientemente esclarecido. No canto inferior, à direita, o painel representará talvez a fábula de Hero e Leandro, quando Hero se precipita do alto da torre ao reconhecer o corpo de Leandro sepultado nas águas do mar. No canto esquerdo o bordado está deteriorado, vendo-se apenas parte de uma figura fabulosa, com busto humano, semelhante a outras que ornamentam a faixa de assuntos marítimos na colcha do Museu de Boston.

Na parte superior, à esquerda, três mulheres dentro de um tanque, recebem nos corpos desnudados jorros de água lançados do alto por ornatos em forma de serpente; diante das mulheres vê-se uma figura com corpo de cavaleiro e cabeça de veado. O painel pode ilustrar a metamorfose de Actéon, transformado em veado por Diana, quando surpreendeu a deusa no banho acompanhada pelas ninfas. No canto da direita o bordado está deteriorado, vendo-se uma dama e parte da figura de um homem; no último plano encontra-se um animal feroz e outra figura feminina.

A cercadura é preenchida por diversas cenas de montaria ao leão, ao búfalo, ao veado, ao javali; alguns caçadores desfecham as armas contra macacos e outros atacam monstros alados. Nos centros desta faixa, há um frizo composto por flores de lotus e patos bravos; nas cabeceiras esse ornato mostra também uma manada de búfalos deitados; note-se que esses motivos florais e animalistas são símbolos de Vishnu no culto vaishnavita.

Os caçadores a pé e a cavalo vão armados de espingardas e de lanças; outros transportam a caça abatida ao ombro ou suspensa de uma lança, estes últimos devem ser servidores e têm a cabeça coberta por um barrete. As outras personagens levam chapéu de aba rígida redonda, com a copa alteada e pluma; este pormenor da indumentária e as golas altas dos gibões que os caçadores envergam, apareceram nos fins do século XVI e estiveram

(¹) Heinrich Zimmer. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, 1946, pág. 175.

em uso até cerca de 1630. Dado o carácter seiscentista do bordado, esses pormenores de indumentária permitem datar a colcha do 1.º terço do século XVII. O fundo da cercadura está inteiramente preenchido com ornatos florais, aves e pequenos quadrúpedes. Nos cantos, águias bicéfalas coroadas. As faixas e os pequenos painéis da composição são contornados com tarjas de rosetas estilizadas.

Bordado feito em seda cor de palha sobre duas telas de algodão branco a ponto de cadeia; nas tarjas emprega-se também o ponto de margarida. Dimensões: Comp. 335×Larg. 257 cm. Adquirido pelo Estado em 1936, sendo proveniente da colecção Burnay.

Na colecção do Museu há uma colcha indo-portuguesa do século XVIII (Fig. 10) que pode ser considerada uma variante tardia do modelo que acabamos de descrever. Neste bordado predomina a ornamentação vegetalista mas o esquema da composição reproduz a parte central do padrão de faixas.

Noutro exemplar do mesmo género que faz parte da colecção Vilhena, estão representados, no painel do centro e nos cantos, os episódios da «Justiça de Salomão» e da «História de Judite».

A colcha pertencente ao Museu ostenta no centro, dentro de um painel, o motivo do pelicano e, nos cantos, águias bicéfalas coroadas. O resto do campo é inteiramente preenchido com desenhos de ramagens, sendo as hastes em tom arroxado e verde, e as flores em vermelho e amarelo. Cercadura com ornamentação idêntica, tendo nos cantos quatro leões.

Os motivos animalistas são bordados a verde e vermelho e contornados de amarelo. Franja de seda arroxada.

O valor ornamental desta peça consiste particularmente na policromia. A qualidade do bordado é medíocre; na factura dos enrolamentos os artífices não seguiram o traço do desenho que apresenta curvas elaboradas nas extremidades, deixando os ornatos incompletos. A execução dos motivos animalistas carece de vigor e de expressão. Deve ser uma obra da decadência da indústria ou talvez uma cópia.

A peça é bordada sobre duas telas de algodão branco, a fio de seda em ponto de cadeia; nalguns pormenores dos motivos animalistas foi empregado o ponto de nó. Dimensões: alt. 240×larg. 189 cm. Adquirida pelo Estado em 1945.

Campo com medalhão central — O tema das montarias, das cenas marítimas e o motivo dos dragões aparecem na composição de outro tipo de colchas indo-portuguesas tratados de forma diferente daquela que acabamos de ver nos exemplares de padrão de faixas. Na composição

desse género de bordados o campo tem medalhão central circular, tangente nos lados, e barras largas nas cabeceiras; faixas estreitas dividem as diferentes partes do campo e circundam a cercadura.

A colcha da Fig. 5 ostenta no centro o pelicano a ferir o peito para alimentar os filhos. Na composição da cercadura do medalhão os dragões revelam influência de modelo ocidental; a figuração humana aparece de corpo inteiro representada por uma mulher desnudada e suspensa sobre uma flor; o motivo pode derivar da iconografia da deusa Laskmi, mulher de Vishnu. Nas barras das cabeceiras ornatos animalistas estilizados, figuração humana, pavões e decoração exuberante de flores formando enrolamentos; note-se que os mesmos motivos compõem as cercaduras laterais do bordado indiano (Fig. 2). Nos cantos, mascarões com pendentes florais.

Na cercadura desenrolam-se cenas de caça ao veado e ao javali. Os cavaleiros trajam à moda portuguesa do 1.º terço do século XVII; chapéus de copa alteada, aba larga e semi-rígida com pluma, gibão de mangas roçadas nos ombros; trazem o cabelo curto e as golas encanudadas que se usaram até cerca de 1630; estão armados de lanças e levam os seus cães. Entre os cavaleiros vai um trajando à moda oriental, a cabeça coberta por uma coifa ponteguda. Os eixos centrais da cercadura são ocupados por árvores, com pássaros e carregadas umas de flores outras de pinhas, símbolo da fecundidade. Nos cantos repete-se os motivos dos mascarões.

As faixas que dividem a composição são preenchidas por dois padrões de ornatos de estilização geométrica, numa disposição alternada e ondulante.

A colcha é bordada a pesponto e diversos pontos de fundo em seda vermelha e amarela sobre duas telas de algodão branco, acolchoadas com pasta de algodão; fundo coberto por uma rede de losangos pespontados em seda branca. Franja e borlas de seda nas cores do bordado. Dimensões: comp. 288×Larg. 202 cm. A peça pertence ao fundo antigo do Museu, sendo proveniente dos conventos extintos.

Da composição deste bordado não faz parte o tema das cenas marítimas mas numa colcha do mesmo género, existente no Museu Victoria e Alberto de Londres, aparecem caravelas portuguesas levando hasteada a bandeira das quinças; essa colcha ostenta no centro o brasão de armas da família Lima (Viscondes de Vila Nova da Cerveira) (1).

Este género de colcha difere nitidamente dos exemplares que foram agrupados sob a designação de tipo de faixas. O desenho acusa influência ocidental e a técnica do bordado dá a estas peças um aspecto

(1) Daniel Réal. *Tissus Epagnols et Portugais*, planche XXXIX. A leitura do brasão foi feita pelo Sr. D. Manuel de Mello Correia.

peculiar que lembra, de certo modo, os trabalhos de gravura em metal ou em pele. Veja-se o traço incisivo e regular com que são executados os mínimos pormenores de elaborada minúcia, as plumas dos cavaleiros, as cerdas e imbricados dos corpos dos animais, as linhas das fisionomias, os contornos da folhagem, etc.

No Museu de Arte Antiga guarda-se um tecido oriental, dos fins do século XVI, que sugere também analogias com trabalhos de cinzel devido à extraordinária perfeição do bordado feito em finíssimo pesponto sobre duas telas de algodão (Fig. 4). A peça é magnífica e digna de figurar em qualquer das mais ricas colecções de tecidos do mundo. Foi oferecida ao Museu pelo Senhor Henrique de Barros Gomes, em 1946. Fazia parte do leilão da colecção Barros Gomes realizado, nessa data, no Porto.

É o fragmento de uma colcha que foi cortada, possivelmente em pouco mais de metade. O bordado é feito em seda azul escuro e vermelho sobre fundo branco. Dimensões: comp. 212 × larg. 159 cm.

Apesar de se tratar de duas obras de expressão formal diversa, as analogias do esquema da composição e dos processos de técnica deste bordado com a colcha que acabámos de descrever são evidentes⁽¹⁾.

Compara-se nas duas peças a fantasia dos pontos empregada na modelação dos corpos dos animais, a execução da indumentária das personagens feita por meio de tracejado e a estilização geométrica dos motivos vegetativas. A ornamentação de carácter geométrico da colcha indo-portuguesa é idêntica às rosetas e sextafolios que aparecem no bordado oriental; a semelhança torna-se mais sensível na colcha do Museu de Londres, de execução mais cuidada do que o exemplar de Lisboa, ornamentada nas faixas com o motivo completo da roseta inscrita em círculos tangentes.

Na composição do bordado predominam os arabescos poligonais que preenchem totalmente, numa execução surpreendente, o fundo da larga cercadura; o elefante que constitui o motivo principal, de cada lado da «árvore da vida», na cabeceira do campo; o pavão, representando com a serpente no bico ou pelo motivo dos «olhos», que se vê nos cantos da faixa exterior e em diversos motivos do campo. O resto da composição representa cenas da vida na floresta — animais que procuram o alimento ou se perseguem e lutam, caçadas ao veado, ao javali e ao tigre; aparecem também personagens sentados em altas cadeiras, à mesa, ou reclinados dentro de

(¹) Madalena Cagigal aproxima o esquema de composição das duas obras e apresenta, sob reserva, o bordado oriental como modelo do tipo de colcha indo-portuguesa da Fig. 5. Op. cit., págs. 4 e 144.



Fig. 1 — COLCHA BORDADA

Trabalho indo-português. Século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga. Inv.º n.º 113.





Fig. 2 — COLCHA BORDADA
Trabalho indiano. Século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga. Invt.º n.º 2226.



Fig. 3 — COLCHA BORDADA

Trabalho indo-português. 1^o terço do século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga. Inv.º n.º 2237.



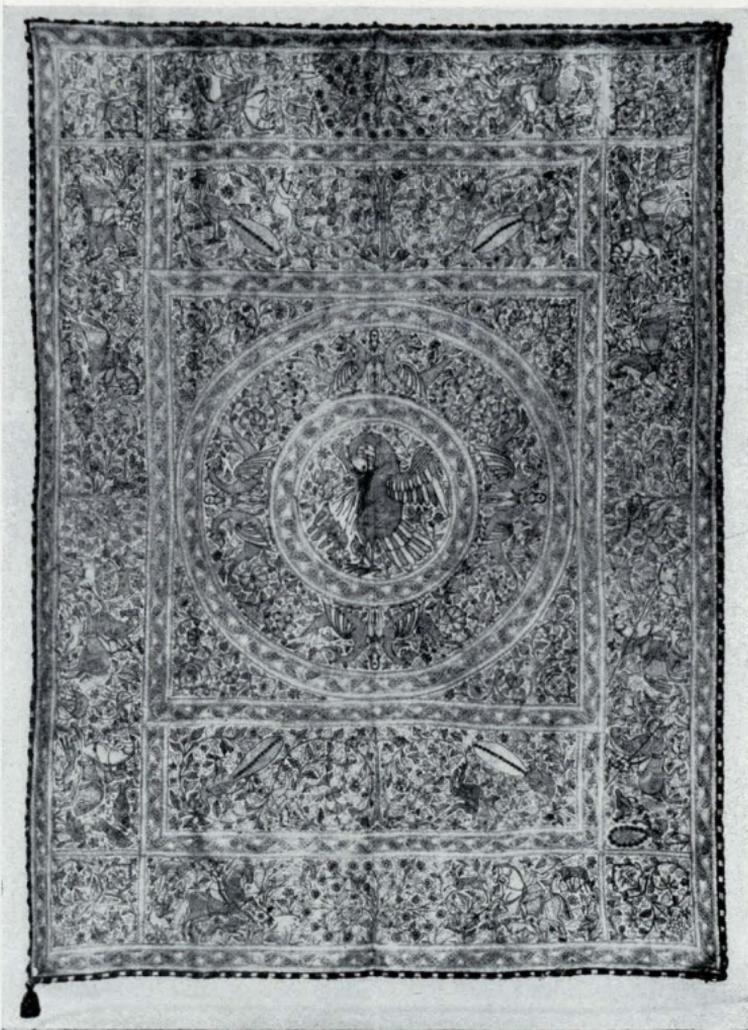


Fig. 5 — COLCHA BORDADA

Trabalho indo-português. 1^o terço do século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga. Inv.º n.º 112.



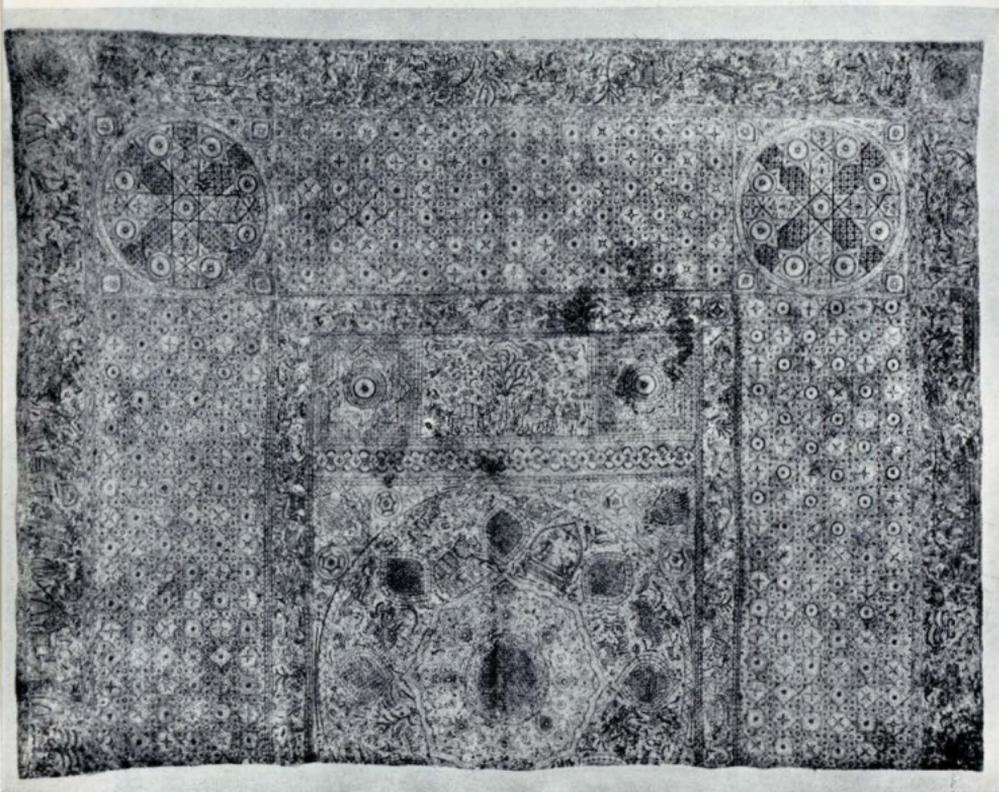


Fig. 4 — COLCHA BORDADA (fragmento)
Trabalho oriental dos fins do século XVI

Museu Nacional de Arte Antiga. Invt.º n.º 3413.



Fig. 6 — COLCHA BORDADA
Trabalho indo-português. Século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga, Invt. n.º 2281.



Fig. 7 — COLCHA BORDADA
Trabalho indo-português. Século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga. Invt.º n.º 2164.





Fig. 8 — COLCHA BORDADA

Trabalho indo-português. 2.º terço do século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga. Inv.º n.º 635.



Fig. 9 — COLCHA BORDADA

Trabalho indo-português. 2.º terço do século XVII

Museu Nacional de Arte Antiga. Invt.º n.º 3418.



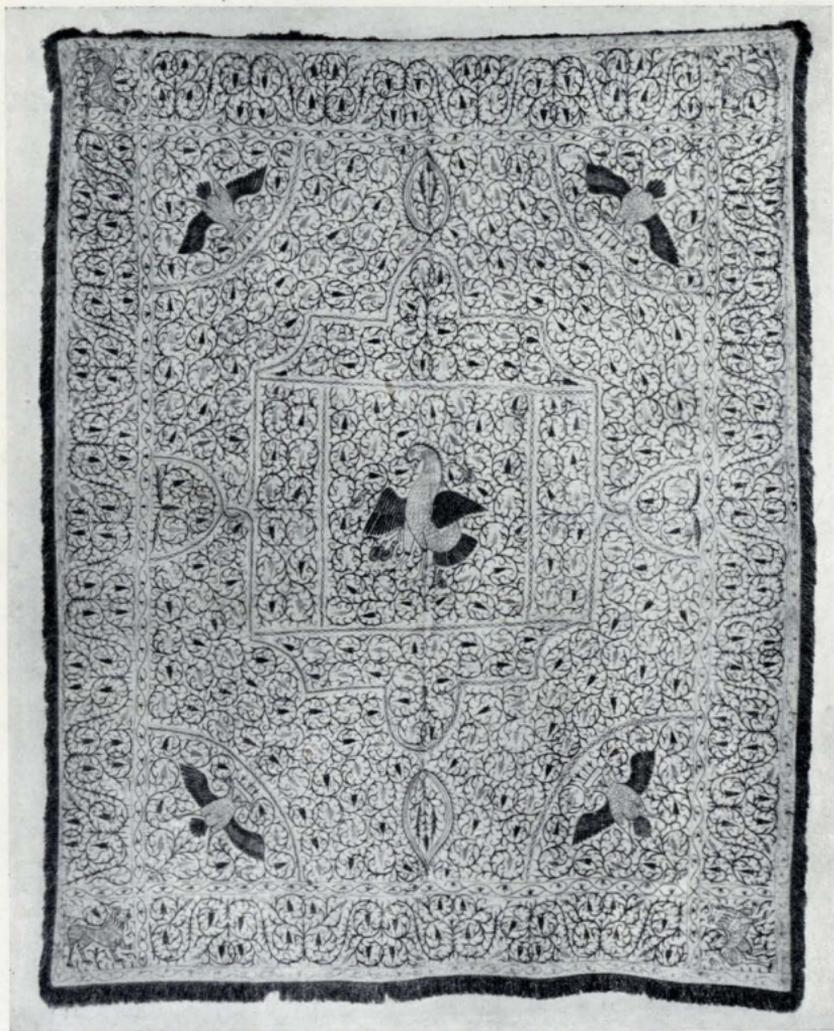


Fig. 10 — COLCHA BORDADA
Trabalho indo-português. Século XVIII

Museu Nacional de Arte Antiga. Inv.º n.º 2282.

palanquins e atendidos por servidores. Na faixa exterior, à direita, vêem-se dois barcos tripulados por homens que atacam um pássaro monstro; a fera arrebatava elefantes presos no bico e nas garras.

O bordado está em estudo e brevemente será publicado em pormenor nas páginas deste Boletim ⁽¹⁾.

Um modelo diferente de colcha com medalhão central tangente nos lados do campo é reproduzido na Fig. 1.

O motivo do centro, deve representar o sentido do Tacto — figurações desse género são por vezes explicadas pela legenda *Apalpar*. Nas cabeceiras do campo, águias bicéfalas, entre pavões, dispostas sobre o motivo do vaso de onde saem ramagens com flores e árvores. Na cercadura, enrolamentos em S ostentando exuberante ornamentação floral em que predomina o cravo indiano. Nos cantos figurações femininas, com laços e plumas nos cabelos, tangem instrumentos musicais. A indumentária parece ser dos meados do século XVII.

Técnica elaborada e fantasiosa na modelação dos motivos, particularmente nos corpos dos animais. Bordado a sedas policromas sobre fundo de lã escarlate a ponto de cadeia e ponto de margarida. Franja nas cores do bordado. Dimensões: comp. 221 X larg. 215 cm. Pertence ao fundo antigo do Museu.

No Museu de Bargello ⁽²⁾, em Florença, existe uma colcha do mesmo tipo de composição e semelhante nos ornatos e na técnica. Este exemplar tem no centro uma figura de mulher trajando à moda indiana. Há certas afinidades entre esta última colcha e o bordado da Fig. 5.

A estampa 6 reproduz outro tipo de colcha indo-portuguesa das colecções do Museu. Na composição deste género de bordado o campo tem medalhão circular isolado no centro e painéis nos cantos; a cercadura é contornada por duas faixas largas.

Este exemplar é a mais bela peça na colecção de tecidos indo-portugueses do Museu, depois do bordado proveniente da colecção Barros Gomes, distinguindo-se pelo efeito decorativo da composição, desenho sóbrio e elegante, técnica excelente, tonalidade rica e discreta, de uma só cor, de sedas amareladas sobre fundo branco.

(¹) O Sr. John Irwin que se ocupa presentemente do estudo da arte indo-portuguesa, cmunicou-nos que encontrou, numa colecção particular inglesa, uma colcha do mesmo género de bordado e composição. Na opinião do Sr. Irwin essas peças são trabalho indo-português, cerca de 1580.

(²) Cyril G. E. Bunt. *An Indo-Portuguese Embroidery in the Bargello* in «The Burlington Magazine», vol. LXXXI, Novembro 1942, pág. 277. A peça pertenceu à Colecção Carrand e foi legada em 1888 aos museus de Florença.

No centro do medalhão o motivo ocidental do pelicano. As faixas circundantes são preenchidas, a primeira, com ornatos florais e cavaleiros desfechando setas, a segunda, por um friso de tigres na perseguição de gaselas. Nas cabeceiras dispõem-se amplos motivos vegetalistas entre pavões e, nos lados, cenas de caça.

O motivo das «naginis», de caudas entrelaçadas e tangendo instrumentos musicais, faz o emolduramento dos painéis semi-circulares que ornamentam os cantos. A decoração dos painéis é historiada. Alguns assuntos são semelhantes a motivos da ornamentação da colcha de faixas (Fig. 3) como a morte de Hero e Leandro (canto inferior esquerdo) e a metamorfose de Actéon (canto superior esquerdo), mostrando, porém, novos pormenores que tornam a identificação menos aceitável, neste caso.

Os outros painéis representam, na parte superior à direita, um cavaleiro desfechando setas, duas damas e a figuração de Leandro (?) morto no fundo do mar; no último quadro, vêem-se três mulheres de mãos erguidas diante de um guerreiro e, no plano superior, repete-se o motivo do cavaleiro caçando com o arco e flechas.

A cercadura é preenchida com belos ornatos vegetalistas formando enrolamentos e nos cantos, inscritas dentro de círculos, personagens ostentam flores e armas. Nas faixas o friso de gaselas e animais ferozes tendo nos cantos ramagens e figuração humana. Tarjas de rosetas; orla com ornamentação losangular. O fundo é recamado de motivos vegetalistas.

Bordado a seda cor de palha sobre duas telas de algodão branco a ponto de cadeia; o recamo do fundo é pespontado a fio de seda da mesma cor. Dimensões: comp. 320 × larg. 265 cm. Foi adquirido em 1945.

O sentido estático da composição e vários motivos, como os cavaleiros afrontados de cada lado dum ornato vegetalista e os frisos ou animais correndo na floresta, sugerem analogias com o exemplar indiano (Fig. 2). A técnica do bordado e o fio de seda nele empregado são idênticos aos da colcha de faixas (Fig. 3).

Parece que os trajés dos personagens são ocidentais mas a sua representação não é feita com o realismo e o espírito de pormenor que se encontra nos outros bordados já mencionados.

Na colecção Vilhena existem duas colchas que pertencem ao mesmo género de trabalho. Uma tem no centro, entre ornatos de laçaria, a água bicéfala. No emolduramento dos cantos em lugar das «naginis» vêem-se répteis com as caudas entrelaçadas, da mesma forma. As cenas historiadas que preenchem os painéis não se relacionam com os assuntos representados na colcha do Museu. No outro exemplar, com o mesmo padrão e processo de técnica, é nítido o carácter ocidental na indumentária das personagens — par de noivos no medalhão do centro e figuras isoladas nos cantos.

O exemplar reproduzido na Fig. 8 relaciona-se na composição e no género de alguns ornatos com a peça que se acabou de descrever, mas a técnica e a policromia do espécime revelam características peculiares e levam a considerá-lo como um modelo mais de bordado indo-português.

A composição é simples — campo com medalhão circular isolado no centro, e semi-círculos nos cantos; cercadura larga. Ornamentação sóbria, predominando motivos florais; vêmo-los na bela decoração da cercadura e a preencher o campo, dispostos às grinaldas ou em ramos nos eixos principais da composição.

O desenho da cercadura sugere analogias com a faixa do pássaro garuda do bordado indiano (Fig. 2) e os génios marinhos, empunhando trombetas, que se inscrevem dentro de círculos, nos cantos, lembram a figuração de Matsya do mesmo bordado.

A ornamentação do campo revela identidade de modelos com a colcha da estampa 6 na sóbria elegância do desenho dos motivos florais e no curioso friso de «naginis» que forma cercadura no centro e nos ângulos, em redor de assuntos de inspiração marítima com o barco português, os peixes e os monstros marinhos. O barco leva tripulantes e nos mastros bandeiras com a cruz dentro de um escudo. Pelo campo estão dispersas corças, veados e tigres. O cavaleiro que ataca o dragão, de lança em riste, parece ser de influência ocidental e representará talvez o episódio tradicional da lenda de São Jorge.

A policromia desta colcha é de belo efeito decorativo. O bordado, em fio de linho azul claro e amarelo torrado sobre fundo de um branco leitoso, é feito em ponto de cadeia mas por um processo diferente do que aparece nas outras colchas indo-portuguesas do Museu; o ponto chamado, actualmente, de Beauvais é feito com agulha de «crochet» e depois aplicado no fundo do tecido. Na execução de vários pormenores da ornamentação empregou-se também o ponto de nó; uma rede de imbricados pespontada em amarelo cobre o fundo de algodão, acolchoado com pasta de algodão sobre forro de estopa; borlas e franja de seda nas cores do bordado. Dimensões: comp. 248 X larg. 213 cm. A peça foi adquirida pelo Estado em 1937.

Padrão de cavaleiros — A classificação de trabalho indo-português atribuído às colchas reproduzidas nas estampas 8 e 9 baseia-se nas analogias que esses bordados apresentam com outros exemplares de origem seguramente oriental. Está neste caso um fragmento de colcha pertencente ao Instituto de Arte de Chicago (1) em que a composição mostra, juntamente

(1) Devo à amabilidade de Miss Gertrud Townsend, o conhecimento desse exemplar.

com motivos semelhantes aos dos exemplares do Museu de Lisboa, personagens de tipo oriental. Essa colcha tem no centro o brasão de armas de uma família portuguesa.

Numa dezena de peças que examinei as figuras de cavaleiros constituem elemento predominante da composição; por esse motivo se designa este género de colcha por padrão de cavaleiros.

A indumentária das figuras permite colocar a execução destes bordados no 2.º terço do século XVII. As personagens que ocupam os cantos da colcha da Fig. 8 usam longa véstia de meia manga, botas de cano alto, cabeleira comprida e chapéu de aba revirada e copa redonda. O cavaleiro do centro veste de carmezim e leva coroa, estoque e um pequeno escudo circular; os outros têm a cabeça descoberta, ostentando largas faixas, espadas e trombetas. Na colcha da Fig. 9, os cavaleiros trazem chapéu de aba larga, levantada na frente, com a copa alta e pluma, cabelo comprido, veste curta de gola revirada, botas de cano e tacão alto, faixas a tiracolo e bastão ou espada.

Neste tipo de colcha indo-portuguesa o campo apresenta ornamentação de motivos soltos, dispostos no sentido vertical, formando três grupos, um no centro e dois simétricos nos lados; a barra é larga e circundada por duas faixas.

A composição sugere o tema das caçadas tanto pela figuração dos cavaleiros como pelos motivos animalistas que se repetem nas diversas colchas do mesmo tipo — o grande veado de corpo mosqueado, o elefante, o monstro de corpo coleante, misto de serpente e de dragão, e a série de pequenos quadrúpedes e de aves com formas um tanto fantasiosas e incaracterísticas. Vêem-se caçadores com as espingardas apontadas e outros conduzindo animais aprionados.

Os leões heráldicos e a albarrada florida no centro das cabeceiras são também elementos característicos desse tipo de composição. Na colcha da Fig. 8 este último ornato tem nos lados duas cabeças de animal; é uma reminiscência do motivo do «vaq-vaq» a árvore falante que na arte da Pérsia e da Índia se relaciona com a árvore da vida.

Nesta colcha a cercadura revela curiosa ornamentação historiada com episódios da vida rural que por serem em número de doze levam a supor que representarão os meses do calendário; neles se vêem homens ocupados na ceifa, na colheita de frutos, conduzindo o arado, raxando lenha, a pisar uva, fechando tonéis, etc. O motivo do vaso entre águias afrontadas completa a ornamentação da cercadura; nos cantos, águias bicéfalas. Enrolamentos vegetalistas preenchem as duas faixas.

A colcha é bordada nos tons predominantes de carmezim, verde e amarelo, em ponto de cadeia, sobre duas telas de linho cru pespontadas

a fio de seda azul claro. Franja de seda carmezim. Dimensões: comp. 285×larg. 206 cm. Adquirida pelo Estado em 1945.

O tema dos «Cinco Sentidos» é usualmente empregado na decoração deste género de bordado indo-português. Por vezes aparece representado apenas pela figuração de um dos sentidos, geralmente o Tacto, inscrito no centro da composição. Na colcha da estampa 9 o tema está completo e é explicado por legendas.

Na parte superior, à esquerda, o sentido do Olfacto — o homem cheira uma flor e tem na outra mão um tronco de árvore; a legenda diz: *Cheiray*. À direita o sentido do Gosto — servidor que apresenta a garrafa bojuda e uma larga copa; legenda: *Gostar*. No centro o par de namorados, com as mãos enlaçadas sobre o tronco da árvore da vida, representam o sentido do Tacto; legenda: *Apalpar*. Em baixo à esquerda, o sentido da Vista — homem com um óculo de longo alcance; legenda: *Ver*. Finalmente o sentido do Ouvido representado por um músico com a legenda: *Ounir* (sic.).

O motivo dos caranguejos que se vê em redor do medalhão central parece ser também um ornato característico deste género de colchas. Há tempos vi no bricabraque um destes bordados em que o campo era inteiramente preenchido com medalhões circulares, ostentando cada um os motivos, isolados e dispostos em alternância, do cavaleiro e do caranguejo.

Voltando à nossa colcha, vê-se na parte restante do campo a figuração animalista e as albarradas que aparecem no exemplar da estampa 8. O fundo é recamado de pequenos ornatos florais. Na cercadura repete-se o motivo da urna entre águias afrontadas. Nas tarjas ornamentação em forma de SS encadeados.

Bordado a seda amarelo ouro, realçado a cor de rosa, sobre duas telas de linho branco a ponto de cadeia e ponto lançado; o recamo do fundo é feito a pesponto. Franja de seda amarela. Dimensões: alt. 290 × larg. 214 cm. A peça foi adquirida em 1947, no leilão da colecção Barros, no Porto.

Este tipo de colchas indo-portuguesas apresenta diversas variantes de composição, existindo grande número de peças no país e em colecções estrangeiras. No Museu de Artes Decorativas de Paris guarda-se um núcleo importante e valioso destes bordados e na colecção Vilhena existe uma magnífica colcha com os «Cinco Sentidos» que fez parte da colecção do Rei D. Fernando.

O estudo deste género de bordado revela-se de grande interesse não só como manifestação de arte indo-portuguesa mas também pela influência que exerceu nos bordados portugueses e pela relação que parece ter com determinado tipo de tapetes de Arraiolos.

A «ANUNCIAÇÃO» DE AGOSTINHO MASSUCCI E AS OBRAS COM ELA RELACIONADAS

POR

MADALENA DA CÂMARA FIALHO

EXISTE no Museu Nacional de Arte Antiga, com o número de inventário 139, um quadro a óleo pintado sobre tela, representando a Anunciação e atribuído a Agostinho Massucci. Tem de altura 2^m,65 e de largura 1^m,80. À esquerda, a Virgem, ajoelhada num genuflexório, volta a cabeça para o lado direito, onde se encontra, de pé e em atitude de quem fala, o Arcanjo S. Gabriel. Junto do genuflexório está uma cadeira, de que só parte se vê, e sobre esta, meio coberto por um pano branco, um açafrão que tem dentro um pequeno cofre. Ao fundo, vê-se um leito. Na parte superior, ao centro, entre nuvens, está representado o Padre Eterno e, por baixo dele, o Espírito Santo. De cada lado, estão dois pequenos anjos.

Este quadro, proveniente de um extinto convento e cuja data de incorporação no fundo do Museu se ignora, é muito semelhante a outro do mesmo autor existente no Museu de Aveiro, o qual, por sua vez, é quase exactamente igual ao painel de mosaico que decora a sobreporta do lado da Epístola da Capela de S. João Baptista, da Igreja de S. Roque.

O painel de Aveiro difere do de Lisboa principalmente pela composição da parte superior: no primeiro, neste ponto igual ao mosaico da Capela, não existe a figura do Padre Eterno e a posição dos dois querubins do lado direito é um pouco diferente da do segundo. Outra diferença importante encontra-se nas asas do Anjo S. Gabriel: no painel de Lisboa, a asa direita está levantada acima da asa esquerda e vê-se quase completa, enquanto no painel de Aveiro, como no quadro de mosaico, as duas asas se encontram à mesma altura e, por isso, da asa direita, quase toda oculta pela asa esquerda, só se vê uma pequena parte.

Qual das duas telas terá sido executada em primeiro lugar? Qual será o original e qual a réplica?

Numa carta que adiante se transcreve ⁽¹⁾ e em que se faz a apreciação dos riscos dos painéis enviados para Lisboa pelo pintor Agostinho Massucci, há uma referência à «glória da Anunciada». Daqui se induz que no primitivo projecto aparecia a figura do Padre Eterno na parte superior do painel em questão, figura que desapareceu na tela de Aveiro e no quadro de mosaico. Daqui julgo poder concluir-se ser o painel de Lisboa o original e o de Aveiro uma cópia ligeiramente alterada.

As modificações introduzidas parecem ter obedecido à necessidade de reduzir a altura do painel. É possível que, já depois de executado o original, os architectos tenham resolvido diminuir o espaço reservado aos quadros de mosaico, pelo que o pintor terá tido de adaptar às novas medidas o modelo realizado. É de admitir que, quando dessa redução, a obra de mosaico tivesse já sido iniciada de acordo com o modelo então existente — o maior — visto que há um pormenor no quadro de mosaico — a haste de lírio que o Anjo segura na mão esquerda — que é exactamente igual ao que se vê no painel de Lisboa e difere sensivelmente do painel de Aveiro. Também se nota uma diferença na guarnição que enriquece a túnica do Anjo, em volta do decote: no painel de mosaico, como na tela de Lisboa, essa guarnição apresenta, sobre o ombro, uma espécie de fivela de onde pende um pingente. Este pormenor falta no painel de Aveiro. Também o halo que circunda a cabeça da Virgem difere nas duas telas, sendo o do quadro de mosaico igual ao que se vê no exemplar do Museu de Lisboa.

* *
* *

Agostinho Massucci nasceu em Roma em 1691 e aí morreu em 1758. Foi o último discípulo de Carlos Maratta (1625-1713). Trabalhou para o Papa Bento XIV e, em 1742, quando D. João V decidiu mandar fazer a célebre Capela do Espírito Santo e de São João Baptista, para a Igreja de S. Roque, era ele o mais notável pintor romano. Pelo menos, assim o considerava o Padre jesuíta João Baptista Carbone, que do Rei recebeu o encargo de se ocupar de tudo o que dissesse respeito à projectada Capela, e que a ele se refere nos seguintes termos: «... na realidade, é o melhor pintor que presentemente há em Roma» ⁽²⁾. Esta opinião é partilhada por Frei Cláudio

⁽¹⁾ Página 4 deste trabalho.

⁽²⁾ Sousa Viterbo e R. Vicente d'Almeida: «A Capella de S. João Baptista», pág. 137 — Carta dirigida pelo Padre Carbone ao encarregado de negócios de Portugal em Roma, Francisco Pereira de Sampaio.

da Conceição que, no seu *Gabinete Histórico*, escreve: «... Agostinho Massucci, pintor o mais famoso, que então havia em Roma...» (3).

Nas primeiras instruções acerca da real encomenda, enviadas de Lisboa pelo citado jesuíta ao então encarregado de negócios de Portugal em Roma, Francisco Pereira de Sampaio, vem já citado Agostinho Massucci como o artista a quem devia ser dado o encargo de pintar os painéis que haviam de ornar o pequeno e precioso templo:

«No retabolo haverá um painel, que represente o baptismo de Christo Nosso Senhor, no qual, alem do Senhor, Espírito Santo e S. João Baptista, esteja a Virgem Nossa Senhora; e para que se faça com propriedade a composição d'este painel se devem consultar alguns sujeitos doutos, que tenham genio e curiosidade em semelhantes composições, para que digam a forma com que poderá expressar-se melhor.

«Em cada lado, por cima da porta, tambem se fará um painel; de uma parte representará a Anunciação do Verbo Divino, e da outra a Vinda do Espirito Santo sobre os Apostolos no Cenaculo. Determinadas as medidas dos ditos tres paineis pelo architecto, e ajustada a forma de se representar o do altar, se entregarão ao Sr. Agostinho Massucci, para que faça os desenhos dos mesmos paineis, os mais primorosos que possam esperar-se do seu vasto engenho, os quais se mandarão com os desenhos da dita Capella para S. Magestade os ver e determinar se por elles deverá pintar os paineis ou os padrões, para por elles se fazerem os mosaicos» (4).

Por esta carta se vê que, nessa altura, ainda se hesitava em decorar a Capela com telas ou com mosaicos.

Em 3 de Dezembro de 1742 (5), Pereira de Sampaio enviou para Lisboa os esbocetos dos três painéis, e em 6 de Fevereiro de 1743, numas *Advertências para o Pintor*, enviadas pelo Padre Carbone por intermédio do diplomata português, informa-se Massucci de que o seu trabalho agradou e comunicam-se-lhe algumas observações justamente a propósito do quadro da Anunciação. Dessas *Advertências* se infere que estava já resolvido executar os painéis em mosaico e ordena-se que de cada um deles se faça, em tela, um original e uma cópia.

Este documento é tão curioso e interessa tanto à obra de que nos estamos ocupando que passo a transcrevê-lo:

«Os tres riscos dos paineis que se remetteram feitos pelo Sr. Agostinho Massuci (*sic*), summamente agradaram. No da Annunciada um sujeito

(3) Obra citada, pág. 77.

(4) Obra citada, pág. 105 — Carta datada de 26 de Outubro de 1742.

(5) Obra citada, pág. 131.

muito devoto reparou no anjo não se inclinar nada diante de Nossa Senhora, ao que também houve quem respondesse que o anjo se representava no meio da sua oração, em que naturalmente estaria direito e só no princípio e no fim d'ella se devia suppôr estivesse inclinado. Como os painéis (segundo o que se adverte ao architecto) saíram maiores, será conveniente acrescentar na gloria da Annunciada alguns meninos, como fez Albano em Bolonha na Igreja de S. Bartholomeu, e na do baptismo dois anjos, como fez Carlos Marati em S. Pedro e Rafael nas logeas Vaticanas.

«Adverte-se ao Sr. Agostinho Massuci (*sic*) que faça toda a deligencia com o architecto, que estiver encarregado do fabrico da Capella, lhe dê sitio grande para os painéis, afim de fazer as principaes figuras maiores do natural, e tanto maiores tanto melhor se executam em mosaico.

«No caso que não se possam concluir os painéis feitos de mosaico, para o mesmo tempo que se acabar a Capella, fará o Sr. Agostinho Massuci (*sic*), ou mandará fazer com sua assistência, copias dos mesmos painéis originaes para se fazer o mosaico pelas taes copias; e caso que elle as não faça, serão retocadas por elle mesmo, em forma que outra alguma pessoa não conheça quaes são os originaes, e estes virão com a Capella para estarem enquanto não vierem os de mosaico, aos quaes acompanharão os padrões por onde se fizeram» (6).

Numa carta para o encarregado de negócios de Portugal, datada de 8 de Fevereiro de 1743, carta que acompanhou as referidas *Advertências*, o Padre repete, insistindo, as recomendações já feitas ao pintor:

«... e que os painéis se mandam fazer de mosaico à vista dos mesmos originaes que fizer o Sr. Agostinho Massuci (*sic*); e só no caso que se não possam acabar os ditos de mosaico para o mesmo tempo em que se houver de remeter a Capella para se assentar no seu lugar, se mandam tirar copias dos ditos originaes, para se remeterem estes, e ficarem as copias em seu lugar para se acabarem os ditos mosaicos» (7).

Sabemos que Massucci fez, realmente, dois exemplares de cada um dos painéis, por a obra de mosaico ter demorado muito, como já se esperava. A 9 de Novembro de 1747, o Padre Carbone informa Pereira de Sampaio de que ia começar a armar-se a Capella na Igreja de S. Roque e faz-lhe

(6) Obra citada, pág. 112.

(7) Obra citada, pág. 131.

notar que «bom fôra que entretanto viesse o quadro do altar de mosaico, e o outro que falta da vinda do Espirito Santo, porque se poriam nos seus logares com maior facilidade pelos mesmos officiaes» (8).

Desta carta se conclui que o painel da Anunciação foi o primeiro a ser executado em mosaico e que, nessa data, se encontrava já em Lisboa. Mas mesmo desse, Massucci fez e entregou, como sabemos, um original e uma cópia.

A 1 de Dezembro do mesmo ano, o Padre Carbone comunica ao seu correspondente em Roma que já se está a trabalhar na Capela (9); a 1 de Fevereiro de 1748, fala novamente nos quadros, pedindo que o segundo terminado seja logo enviado para Lisboa «... se o terceiro, que ainda não estava principiado, houver de ter muita dilação (como sem duvida terá se fôr o grande do meio)...» (10). A 25 de Julho de 1748, informa que a Capela «poderá concluir-se até novembro ou dezembro» e insiste em que «seria mui conveniente que para o mesmo tempo chegassem os dois paineis de mosaico, para se porem nos seus logares antes de se descobrir e fazer uso da dita Capella» (11). Finalmente, a 21 de Novembro de 1748, escreve que «a obra da capella de S. João está acabada» e, resignadamente, acrescenta:

«Como ainda não vieram os dois paineis que faltam de mosaico, se fará uso das pinturas...» (12).

As telas de Massucci figuraram, portanto, na Capela de S. João Baptista, quando esta foi provisoriamente inaugurada. Só a da Anunciação lá não deve ter estado, visto encontrar-se já em Lisboa e, decerto, colocado no seu lugar, o respectivo painel de mosaico.

*

* * *

Mas o atraso na execução dos mosaicos não deve ser inteiramente atribuído aos artistas deles encarregados. Que Massucci demorou, e muito, a entrega da sua própria obra, pela qual os mosaicistas tinham de trabalhar, sabemos-lo através da longa e abundante correspondência trocada entre o Padre Carbone e Pereira de Sampaio.

(8) Obra citada, pág. 149.

(9) Idem, Idem.

(10) Idem, idem.

(11) Obra citada, pág. 150.

(12) Idem, idem.

Sabemos, também, que, além da encomenda dos painéis para a Capela de S. João Baptista, outras recebeu, entretanto, da Corte de Portugal⁽¹³⁾ — entre elas, a dum quadro representando Nossa Senhora da Conceição —⁽¹⁴⁾; sabemos que esteve muito doente durante a execução de todas essas obras e sabemos ainda que Massucci «abominava a brevidade»⁽¹⁵⁾ e que os seus processos de trabalho estavam longe de ser metódicos — a ser verdade o que diz, em dada altura, o encarregado de negócios de Portugal:

«Os quadros de pintura, tanto da primeira que segunda comissão, se acham todos a cargo de Agostinho Massucci, que tem feito os riscos e esboço, de todos, pintando cada um delles, segundo o capricho e humor de que se acha cada dia, conforme a resposta que me deu sobre a duvida de não trabalhar unicamente em um quadro até se finalizar...»⁽¹⁶⁾.

Até que ponto estas informações reflectiam a má vontade de Pereira de Sampaio contra o pintor é que não podemos avaliar, mas parece certo que essa má vontade existia e Massucci, que gozava de grande favor na corte de Lisboa, dela se queixou mais do que uma vez.

Mas voltemos à encomenda dos painéis e vamos tentar seguir as vicissitudes da sua execução.

Em 7 de Abril de 1743 o Encarregado de negócios de Portugal informava o Padre Carbone de que «Agostinho Massucci (*sic*) já metteu mão aos quadros, e acabado o primeiro se principiará desde logo a pôr em mosaico»⁽¹⁷⁾ e em 22 de Junho do mesmo ano, numa carta já anteriormente citada, diz, a propósito de outras encomendas, que ele «deve finalizar primeiro um dos quadros da capella de S. João Baptista, por causa dos mosaicos, que se acham preparados para o principio da obra dos ditos quadros...»⁽¹⁸⁾.

No mesmo documento, afirma-se que Massucci achou razoável o preço de vinte mil escudos pelo qual fora ajustado com os mosaicistas a execução do difícil trabalho que lhes competia.

Em 26 de Outubro desse mesmo ano, Pereira de Sampaio, falando do grande adiamento das obras da capella de S. João Baptista, declarava

⁽¹³⁾ Obra citada, pág. 133 — Carta datada de Albano, 22 de Junho de 1743 — pág. 134 — Carta datada de Roma, 1 de Agosto de 1743.

⁽¹⁴⁾ Obra citada, pág. 143 — Carta datada de Lisboa, 17 de Agosto de 1745.

⁽¹⁵⁾ Obra citada, pág. 133.

⁽¹⁶⁾ Obra citada, pág. 134.

⁽¹⁷⁾ Obra citada, pág. 132.

⁽¹⁸⁾ Obra citada, pág. 133.

que «dois quadros de Massucci estão feitos, e o primeiro de mosaico principiado» (19).

No ano seguinte, em carta datada de Lisboa, a 21 de Maio de 1744, o Padre Carbone diz ao diplomata português ter conhecimento «por outra via» de que Massucci se encontra mal», acrescentando: «estimarei que se ache já convalescente; porque na realidade é o melhor pintor que presentemente ha em Roma» (20).

Passou-se todo esse ano de 1744 e mais de metade do de 1745 sem que qualquer dos correspondentes faça, nas suas cartas conhecidas e publicadas, a mais leve referência a Massucci ou ao adiantamento dos trabalhos que lhe tinham sido entregues até que, súbitamente, numa carta particular datada de Roma, a 14 de Julho de 1745, Pereira de Sampaio se refere longamente ao pintor, ao seu estado de saúde e à iniciativa que tomara de encarregar outros artistas de executar as encomendas que àquele haviam sido confiadas.

Esta carta particular é resposta a outra, igualmente particular, escrita pelo Padre Carbone em 8 de Junho do mesmo ano e cujo texto se não conhece. Nesta resposta, o encarregado de negócios de Portugal informa o Padre Carbone de que «O dito Massucci se acha tísico vai para dois anos, e no corrente esteve duas vezes com a santa unção. O achaque que padece, lhe não dá logar a trabalhar, por cujo motivo nem ainda o primeiro quadro tem aperfeiçoado. Não é inferior a sua pobreza pela quantidade de obrigações; e a este titulo me tem tirado até agora, mil trezentos e tantos escudos. A comissão de todos os quadros entreguei desde o principio ao mesmo Masucci (*sic*), mas vendo-o por duas vezes à santa unção, vendo que, ainda vivendo, não dava os quadros todos em doze anos, e vendo finalmente que o empenho de querer conservar a dita comissão era a respeito de tirar dinheiros à conta, era mais que necessario o expediente de tomar arbitrio, com que satisfizesse ao serviço de El-Rei, e ao cuidado com que n'elle me emprego. Escolhi os tres maiores homens de Roma, e que conhecem por eguaes a Masucci (*sic*), sem embargo de que queiram ser superiores, são elles Conca, Battoni e Corrado, de cuja resolução se queixou Masucci (*sic*),

(19) Obra citada, pág. 135.

(20) Obra citada, pág. 137.

(21) Cartas datadas de Lisboa, 26 de Maio de 1744; Roma, 22 de Junho de 1744; Caldas, 14 de Julho de 1744; Roma, 19 de Setembro de 1744; Lisboa, 25 de Setembro de 1744; Lisboa, 29 de Setembro de 1744; Roma, 19 de Dezembro de 1744; Roma, 23 de Janeiro de 1745 (duas cartas com esta data); Lisboa, 23 de Abril de 1745; Roma, 29 de Maio de 1745; Lisboa, 6 de Julho de 1745.

dando-me resposta que, nas suas faltas ou impossibilidades de trabalhar, poderiam satisfazer os discipulos da sua escola.

«D'este successo póde V. Rma. inferir a insubsistencia das queixas, a impostura do reata, e a prudencia com que obro...» (22).

Desta carta se deprende claramente que as relações entre o diplomata e Massucci não eram cordiais e que este último fizera chegar a Lisboa as suas queixas. Não se percebe a acusação de Pereira de Sampaio de que o pintor «nem ainda o primeiro quadro tem aperfeiçoado», visto que, quase dois anos antes, em 26 de Outubro de 1743, noutra carta já citada, informara que «dois quadros de Massucci estão feitos, e o primeiro de mosaico principiado». A não ser que, agora, se refira a um «primeiro quadro» de qualquer outra encomenda, visto que Massucci, como já vimos, recebera outras encomendas da corte portuguesa, além da dos painéis destinados à Capela de S. João Baptista. Muito estranha é também a decisão de, sem consultar Lisboa, encarregar outros artistas de realizar os trabalhos que, por ordem expressa do próprio Rei, tinham sido entregues a Massucci. Pela resposta áspera do Padre Carbone, em carta particular datada de 17 de Agosto de 1743 (23), sabemos como essa ousadia foi julgada na Corte e como D. João V reafirmou a ordem anteriormente dada, mandando ainda ao seu encarregado de negócios que subministrasse ao pintor doente dinheiro em proporção com o valor das suas obras, para que ele trabalhasse com mais ânimo e gosto. A Massucci, foi, assim, dada inteira satisfação.

Por esta carta do Padre Carbone, ficamos ainda a saber que Pereira de Sampaio encarregara, expressamente, outros artistas de pintar os painéis do Baptismo de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição. Mas o próprio Pereira de Sampaio não se referia, certamente, só a estes dois quadros na sua carta de 14 de Julho de 1745, visto que nela cita os nomes de três pintores que escolhera para substituir Massucci.

Um desses pintores, Corrado Giachinto, sabe-se que pintou a «Descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos» — um dos temas da Capela de S. João Baptista — e por esse quadro, hoje existente no Museu Nacional de Arte Antiga (número de inventário 138) recebeu a importância de 450 escudos (24). Diga-se, de passagem, que esta quantia parece modesta comparada com a de 400 escudos paga a Ignazio Stern, por ter pintado os modelos dos festões que guarnecem o pavimento de mosaico da capela (25).

(22) Obra citada, págs. 142-143.

(23) Obra citada, pág. 143.

(24) Obra citada, pág. 86.

(25) Idem, idem.

Em 22 de Setembro de 1745, Pereira de Sampaio declara ter já entregue, até àquela data, a Agostinho Massucci, dois mil e cem escudos por conta das encomendas feitas e acrescenta que «não é assistência escassa mas bem sim ampla» (26). Nessa carta, toda ela impregnada de mal disfarçado azedume, o diplomata tenta justificar a decisão que tomara afirmando «não lhe ter suspendido, tirado ou mudado quadro algum dos que se ordenaram, bem justifica que não é acinte dar a mesma comissão de alguns quadros a diferentes pintores, mas sim cautela, prudencia e desejos de brevidade, supposto o miseravel estado em que esteve e que ainda continua» (27). Calcule-se o aumento de despesa que esta «cautela, prudencia e desejos de brevidade», traduzidos em duplicidade de encomendas, deviam necessariamente provocar e compreende-se que o Padre Carbone insista, cada vez mais, com o encarregado de negócios em Roma, exigindo-lhe que dê contas exactas e pormenorizadas do dinheiro enviado para pagamento das encomendas feitas. Essas contas nunca satisfaziam o matemático jesuíta e as acusações que chegavam, continuamente, a Lisboa, acerca das extravagâncias e falta de honestidade de Pereira de Sampaio, não eram de molde a tranquilizá-lo.

No final da carta a que nos estamos referindo, Pereira de Sampaio informa que Massucci promete concluir no ano de 1746 todos os quadros que fora encarregado de fazer e acrescenta em comentário seu: «mas contente-se a corte se será no anno de 47».

Em 12 de Outubro de 1747 já se encontrava em Lisboa a Capela de São João Baptista para ser armada e, segundo o Padre Carbone comunica para Roma, o Rei vira já os painéis, o modelo da capela e o palioto do altar da mesma «e de tudo se mostrou S. Mag.^{de} satisfeito, ainda que com differença de mais ou menos, quanto aos ditos painéis» (28).

*

* *

Segundo Sousa Viterbo e R. Vicente de Almeida (29), foi a tela de Corrado Giachinto representando a Descida do Espírito Santo, e não a de Massucci, que figurou na sobreporta do lado esquerdo da Capela de S. João Baptista, quando da inauguração provisória desta. Não dizem os

(26) Obra citada, pág. 147.

(27) Idem, idem.

(28) Obra citada, pág. 149.

(29) Obra citada, pág. 22.

referidos autores onde encontraram esta informação de pormenor e, perante ela, não se compreende o sentido da nota inserta a páginas 16 da obra citada, em que se referem à inauguração provisória da Capela com esta frase dubitativa: «salvo se a capella havia sido já franqueada ao público, antes de completamente prompta e com os quadros provisórios de pintura».

Só em 30 de Junho de 1752 ⁽³⁰⁾ foram contratados em Roma dois artífices para virem colocar em Lisboa os mosaicos do «Baptismo de Cristo» e da «Descida do Espírito Santo» e, também, fazerem qualquer reparação que fosse necessária no mosaico da Anunciação e no pavimento da Capela. Isto nos prova que este último quadro fora colocado antes dos outros e tudo leva a crer que o tivesse sido pelos artistas que vieram, em 1748, montar a Capela, visto sabermos que, nessa ocasião, já estava pronto. É, aliás, o que se depreende das cartas do Padre Carbone, datadas de Lisboa, de 9 de Novembro de 1747, de 1 de Fevereiro de 1748, de 25 de Julho de 1748 e de 21 de Novembro do mesmo ano, já citadas neste trabalho.

Por isso não me parece exacta a informação dos referidos autores ⁽³¹⁾ de que uma das telas da Anunciação — expressamente a que se guarda no Museu de Arte Antiga — serviu na inauguração provisória da Capela, a tal inauguração só admitida como provável na nota da página 16 e que, aliás, é muito natural que se tenha realizado.

Como é que se compreende que mostrem não ter a certeza de que esse acontecimento se tenha dado, que o apresentem como uma hipótese e, ao mesmo tempo, mostrem saber pormenorizadamente quais as telas que figuraram na Capela por ocasião do referido acontecimento?

Todo o livro de Sousa Viterbo e de R. Vicente de Almeida sobre a Capela de S. João Baptista é baseado na abundantíssima documentação sobre o assunto existente na Biblioteca do Palácio da Ajuda mas, em referência a este caso da inauguração provisória da Capela e das telas que nela figuraram, não citam nenhuma fonte e nada se encontra nos documentos transcritos. Como já vimos, desses documentos conclui-se que a tela da Anunciação nunca serviu na dita Capela por, logo de início, lá ter sido colocado o respectivo painel de mosaico.

*
* *

Seria interessante perguntar, agora, onde foram parar as telas pintadas por Massucci e as que Pereira de Sampaio, no seu excesso de zelo, encomen-

⁽³⁰⁾ Obra citada, pág. 15.

⁽³¹⁾ Obra citada, pág. 22.

dou a outros pintores. Resumamos o que, de momento, é possível dizer sobre o assunto.

Dos três painéis da Capela de S. João Baptista, todos executados em duplicado por Agostinho Massucci, conhece-se, apenas, o paradeiro daqueles de que atrás nos ocupámos: o original e a cópia da Anunciação. O primeiro, cuja proveniência se ignora, existe no Museu Nacional de Arte Antiga, onde se encontra exposto, e o segundo, que pertenceu à capela do extinto Convento das Salésias, em Belém, guarda-se actualmente no Museu de Aveiro.

Os dois exemplares do «Baptismo de Cristo» e da «Descida do Espírito Santo» — onde se encontrarão, se é que ainda existem?

Das outras encomendas feitas pela Corte de Lisboa ao mesmo Massucci e de que aparece expressamente mencionada uma Nossa Senhora da Conceição, nada se sabe também.

Das encomendas feitas a outros artistas por Pereira de Sampaio, conhece-se o paradeiro da «Descida do Espírito Santo», de Corrado Giachinto, à qual já fizemos referência: pertenceu ao Mosteiro de S. Vicente de Fora e faz, actualmente, parte da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga.

Julho de 1950.



ANUNCIACÃO

MOSAICO

(CAPELA DE S. JOÃO BAPTISTA NA IGREJA DE S. ROQUE - LISBOA)





ANUNCIÇÃO

TELA

(MUSEU REGIONAL DE AVEIRO)



ANUNCIACÃO

TELA ATRIBUÍDA A AGOSTINHO MASSICCI

(MUSEU DE ARTE ANTIGA)



UMA OBRA-PRIMA DE SEQUEIRA UM RETRATO INÉDITO DE D. RODRIGO DE SOUSA COUTINHO?

POR

FRANCISCO CORDEIRO BLANCO

« *Laissez faire, disait David exilé à ses disciples émus des attaques qui assaillaient sa vieillesse, laissez faire: l'Histoire rétablit tout.* »

Parece duvidoso que a História tenha preenchido a esperança que David depositava nela, como apropriadamente comenta René Huyghe no estudo de onde extractamos esta transcrição (1). Com efeito, longe de exercer sempre a função justiceira que o autor do «Sacre» lhe atribuía, a História limita-se, por vezes, a registar factos de uma veracidade suspeita, quando não juízos críticos despidos do mais elementar espírito de justiça. É ver, por exemplo, o que há muito corre impresso, com geral aceitação, acerca do carácter, vida e obra de Domingos António de Sequeira. Porque, se caem na hipérbole os que o exaltam sem medida, olhando-o como pintor, aqueles que pretendem denegri-lo acumulam contra ele os epítetos mais inesperados e mais desconsertantes: intrigante, vaidoso, jacobino, oportunista, homem quase sem instrução e sem cultura, de um patriotismo suspeito. Tudo lhe têm assacado, embora sempre com fundamento discutível e muito duvidosa boa fé (2). Mas, quando os seus detractores tocam as raías do

(1) *Orangerie des Tuileries — David, Exposition en l'honneur du deuxième centenaire de sa naissance — Préface de René Huyghe, Conservateur en Chef du Département des Peintures — Catalogue par Michel Florisoone, Conservateur au Département des Peintures — Editions des Musées Nationaux — 1948.*

(2) Vid. o que, sobre o mesmo assunto, escrevemos num comentário a uma carta inédita de Sequeira, publicado no número duplo 4-5, de Agosto-Outubro de 1948, Vol. II da Revista Ilustrada de Cultura, «Prometeu», do Porto.

absurdo, é ao formularem contra ele a acusação de não saber desenho e de quase ignorar a anatomia. As lendas são tenazes e esta já vem do tempo em que o Guarda-Jóias de D. Maria, João António Pinto da Silva, recomendava para Roma, ao Artista, que frequentasse mais «a escola do homem nu, para se adiantar nas proporções dos corpos»⁽³⁾. A atoarda perpetuou-se depois, em virtude da incompreensão de uns, da incompetência crítica ou da malevolência de outros. Raczynski, cuja opinião sobre a obra desenhada do Artista oscilou sempre entre uma desdenhosa indiferença e uma admiração indecisa é dele a frase: «Tornei-me entusiasta de Sequeira... talvez de mais.», coloca-se abaixo da dos dois Vieiras, o Lusitano e o Portuense, quanto a habilidade e a sentimento artístico. Bartolozzi, já quando a sua actividade profissional não ia além de uma ou outra estampinha devota, proclamou à posteridade, sabendo bem que atentava contra a verdade evidente, que o Sequeira «só tinha habilidade para brincar com o lápis».

Assim, por uma estranha ironia do destino, Sequeira, que se revela sem favor um dos mais bem dotados temperamentos de desenhador que a História da Arte regista, deixando-nos, graças ao processo em que foi mestre, obras da mais pura genialidade, é-nos, por vezes apresentado como um artista incapaz de traduzir a *proporção dos corpos* e de se saber elevar às grandes concepções estéticas.

Quem lhe lançou a acusação sacrílega de pouco saber de anatomia, não foi um escriba qualquer — foi Joaquim de Vasconcelos, o qual deixou desta sorte provado que muito mal conhecia a obra sequeiriana. Para nos atermos literalmente à arguição de o Artista possuir poucos conhecimentos de anatomia e demonstrarmos a sua inconsequência basta invocar, entre outros, aquele estupendo estudo anatómico que se exhibe actualmente na sala privativa dos desenhos de Sequeira, no Museu de Grão Vasco, em Viseu, o qual representa um braço e um antebraço esfolados; ou apontar o magnífico estudo de nu que constituiu a brilhantíssima prova de exame do grande artista, no concurso de Academia do Capitólio, em Março de 1789, estudo que Virgílio Correia pela primeira vez revelou, reproduzindo-o, na sua obra «*Sequeira em Roma*». Mas, note-se que igualmente já em 9 de Abril de 1794, João António Pinto da Silva, ao tentar dissuadir Sequeira a dar por terminados os seus estudos, lhe escrevia para Roma estas frases judiciosas, rematadas por uma última observação cheia de sabor: «*Tambem devo dizer a VM que aqui em Lx^a. terá muito pouco que fazer; porque não há Pessoas com gosto de Pinturas, e por isso todos os Pintores que aqui*

(3) Dr. J. M. Teixeira de Carvalho — *Domingos António de Sequeira em Itália*; pág. 132.



O DESENHO





RETRATO DE D. RODRIGO DE SOUSA COUTINHO

DESENHADO POR SEQUEIRA

Gravura de F. Tomás de Almeida, corrigida por Bartolozzi. — 1812

se achão, não fazem se não couzas de pouco merecimento, como são algumas Pinturas de Paredes, e tambem Tetos de Casas pelo gosto de Pilman, [Pillement] que creyo VM ainda aqui conheceo; e além disto só se fazem alguns poucos retratos para o que não Sey se VM tem genio» (*). Mal adivinhava o pobre Guarda-Jóias de D. Maria, o homem esquecido, no dizer do Dr. J. M. Teixeira de Carvalho, a quem Portugal deve um grande pintor, que semelhante advertência a estava fazendo ao artista que precisamente em tal modalidade se havia de elevar à maior altura e nela legaria à admiração dos vindouros, além de várias obras-primas avulsas, como a que justifica este artigo, essa extraordinária colecção de retratos dos deputados vintistas, bem conhecida, aliás, de todos os admiradores de Sequeira.

Tivemos a ventura de poder contemplar pela primeira vez, vai para quatro anos, na colecção de preciosidades, pertencente ao historiador e crítico de arte Sr. Luís Reis Santos, o desenho que acompanha estas linhas. Ao verificarmos que se tratava de um trabalho de Sequeira e dos de melhor estilo — embora não assinado —, desde logo nasceu em nós o desejo de o estudarmos atentamente, dada a categoria da composição e o lugar proeminente, que antevíamos, ocupando na obra desenhada do Artista. E, conquanto nos tivéssemos proposto trazer a público sem demora o resultado desse exame, só agora, por circunstâncias imprevistas, nos é possível fazê-lo.

*
* *
*

Ora o que imediatamente chama e fixa a nossa atenção e nos enche os olhos deslumbrados — em que pese às opiniões, já citadas, de Joaquim de Vasconcelos e do maldoso e rabugento Bartolozzi — é o rigor anatómico e a beleza linear da composição. Temos diante de nós, não a figura estática de um modelo colocado pelo desenhador na melhor e mais estudada posição para «ficar bem», mas um airoso e forte moço desenhado com um realismo tão fiel e expressivo que, através dele, se nos revelam até sugestões da moleza tépida e elástica de um corpo estuante de vida e de graça viril. A expressão da cara, banhada de alegre gentileza, dá bem a medida de como o retratado sabia estar a concorrer, só com o oferecimento da sua imagem, para a criação de uma obra-prima. A testa ampla, a face nédua, a boca pequena, o nariz pouco destacado e de traços regulares compõem uma cabeça acentuadamente redonda ornada por uma cabeleira não muito

(*) Ob. cit., pág. 168.

farta mas que em todo o caso quase de todo lhe esconde as orelhas. O olhar é irradiante de sedução e simpatia.

O retratado veste colete acolchetado, casaca de gola alta revirada para as costas, o pescoço cingido por uma gravata branca de volta, mangas justas sem bofes, calção e meia e sapatos de fivela. Inclina levemente o busto para o lado a fim de repousar, numa superfície indecisa que surge à altura do peito, o braço esquerdo, o qual se curva no sentido de a cara se poder encostar à mão dobrada. O braço direito corre ao longo do corpo e a mão está metida no bolso correspondente.

O desenho, de um equilíbrio perfeito, verdadeira peça de museu, é a lápis realçado a branco. Os efeitos são tirados com consumada mestria, em pequenos toques milagrosos de graça e leveza. O traço, sempre fácil, corre, sob o lápis vigilante e lesto do Artista, mais ou menos acentuado conforme a maior ou menor exposição do contorno à luz e esbate-se, por vezes, numa superficialidade que chega a morrer numa simples sugestão, onde o rebordo circundante basta para fazer visualizar a ligação da linha descontínua. O papel é de tipo almaço, *vergé*, branco, amarelecido pelo tempo, de formato 0,35,5 numa folha aberta, o que dá um formato de $0,52 \times 0,35,5$, vincado ao meio. A mancha mede aproximadamente $0,46 \times 0,30,5$, dimensões estas fixadas pela reserva marcada a lápis. O admirável desenho é, pois, também, em certo modo, quanto às dimensões, uma grande composição. A reprodução fotográfica é que está longe de nos dar, com fidelidade, toda a sua expressiva e excepcional beleza.

*

*

*

Não poucos são os problemas que a composição levanta e alguns de difícil ou quase impossível solução. Em primeiro lugar, quem é o retratado? Depois, onde foi feito o desenho? Qual a data provável da factura?

Apesar de não estar assinado, não se põe qualquer dúvida quanto à atribuição da sua autoria, visto a *letra*, a *caligrafia*, em suma, o estilo e o traço do desenho o identificarem, de forma inconfundível, como um Sequeira. Afoitamente se pode dizer que só este Artista o podia ter feito, porque nenhum outro à data provável da feitura tinha os dons necessários para o levar a bom termo com tal galhardia. A todos faltava inspiração, «garra» a habilidade técnica para dar a uma obra destas a expressão de força e beleza que patenteia.

Isto posto, vejamos quem poderá ser a pessoa representada no deslumbrante desenho. Se bem conjecturamos, o nome do retratado só entre a roda restrita dos amigos do Artista se deve procurar, quando não no círculo

dos personagens proeminentes da época — porventura com exclusão dos que militavam em campos políticos opostos.

Ora, passando em revista as reproduções conhecidas dos retratos de alguns desses homens notáveis, em nenhum, achamos pareanças com o retratado que nos ocupa. Únicamente nos pareceu encontrar alguma semelhança, certo ar de família, com o retrato de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, desenhado por Sequeira para a conhecida gravura de F. Tomás de Almeida, corrigida por Bartolozzi.

A admitir que o retratado seja o grande amigo e protector de Sequeira, onde e quando foi a obra realizada?

Partindo do princípio, quanto a nós irrefutável, que se trata de um retrato feito com modelo à vista, o trabalho, jogando com as datas, só podia ter sido realizado em Itália, e nomeadamente em Turim, onde o retratado era Embaixador junto da Corte da Sardenha, entre 1788 e 1795, ou em Lisboa entre 1796 e 1802. Mas, na primeira hipótese, torna-se necessário admitir que o Artista fez, conforme os biógrafos pretendem, duas excursões ao norte da Itália até regressar a Portugal, a primeira possivelmente em 1789, a última em 1795. Ora, para nós a pretendida primeira excursão não passa de pura fantasia. E, como, de facto, só a viagem de 1795 está documentada, sòmente essa aceitamos como efectuada. Daqui concluímos que unicamente naquele ano D. Rodrigo e o pintor se conheceram. É claro que o retrato podia ter sido feito depois, em Lisboa. Mas então os trabalhos e responsabilidades da governança pública deviam ter já envelhecido D. Rodrigo, e de tal forma que difficil seria reconhecer nele a figura despreocupada e gentil do moço embaixador. Inclinamo-nos a crer, por isso, que o desenho não foi feito em Lisboa mas sim em Itália e, presumivelmente, pelas razões que apontamos, em 1795 e em Turim.

Poder-se-ia estabelecer a presunção de a factura ser anterior a este ano, se soubéssemos que D. Rodrigo havia estado alguma vez em Roma. Mas nada apurámos que nos autorize a supor certa uma tal hipótese (*).

No entanto, há, atribuído a D. Rodrigo, um comentário familiar que levanta em nós algumas dúvidas. Lê-se no livro do Dr. J. M. Teixeira de Carvalho «*Domingos António de Sequeira em Itália*», a páginas XCIII, o seguinte, certamente colhido na obra de D. Maria Amália Vaz de Carvalho, «*Vida do Duque de Palmela*»: *Já então tinham nascido: o filho D. Pedro que mais tarde havia de ser duque de Palmela e as irmãs que foram a*

(*) Consultámos sobre o problema o Senhor Conde de Linhares e pedimos-lhe nos dissesse se sabia ou lhe constava ter seu trisavô, D. Rodrigo, estado alguma vez em Roma. Respondeu-nos negativamente.

condessa de Alva, a condessa de Vila Real e a condessa de Linhares. O encanto da casa era D. Pedro que D. Rodrigo de Sousa Coutinho classificava de a mais bela planta imaginável, lindo como uma jóia, acrescentando com uma gentileza contestável que muito havia de lisongear a alma da boa D. Isabel Juliana: «Não posso imaginar como a prima Isabel produziu um tão galante rapaz, mas é certo que é a figurinha mais interessante possível».

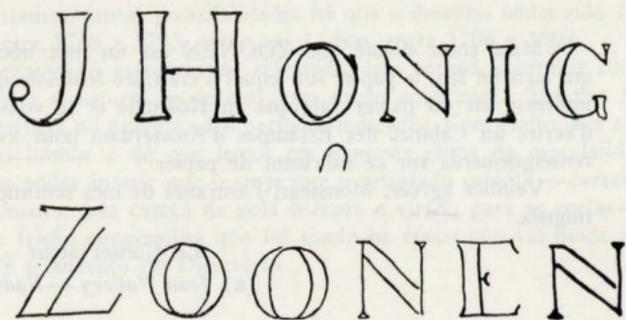
Ora bem: onde é que o futuro conde de Linhares se encontrou com D. Alexandre de Sousa Holstein, a mulher e os filhos e em que ocasião proferiu ele, a propósito do futuro 1.º Duque de Palmela, o comentário transcrito? Em fins de 1790 já D. Alexandre se encontrava em Roma, como Embaixador. Fora nomeado em Maio daquele ano. Em 1793 morreu D. Isabel Juliana. Pode admitir-se, portanto, que entre 1790 e 1793 se tivesse dado o encontro ou porque Sousa Holstein houvesse passado por Turim ou porque D. Rodrigo, abandonando à surrelfa a sua embaixada, resolvesse ir visitar os primos a Roma. O que parece indiscutível é que o sobredito comentário tenha sido proferido em frente da criança elogiada mas para ser ouvido pelos progenitores presentes. Resta saber onde — se em Turim, se em Roma. Todavia, como é de presumir, se D. Alexandre fez uma paragem em Turim, foi na capital da Sardenha que D. Rodrigo lhe elogiou o filho. Se não passou por ali, então toma aspectos de verosimilhança o encontro na Cidade Eterna. E, neste caso, o desenho que nos ocupa bem podia ter sido lá feito entre os anos que apontamos — 1790 — 1793.

É claro que, se houve, como os biógrafos afirmam, uma excursão de Sequeira ao norte da Itália antes de 1795, sem esforço se pode admitir que a composição foi então levada a cabo em Turim, indo o artista ao encontro do diplomata — e não ao invés. Mas inclinamo-nos a crer que não, pelos motivos que já expusemos.

*
* *
*

Importava ainda considerar como possíveis elementos complementares de identificação e de estudo a marca de água do papel e a indumentária da figura no mesmo desenhada.

Como quase sempre sucede, nenhum elemento importante de interpretação nos forneceu a marca de água, a qual a seguir reproduzimos.



Reduzida a $\frac{3}{4}$ do original

Depois de pesquisarmos em vão nos poucos livros da especialidade que pudemos haver às mãos, decidimo-nos a consultar o Senhor Jean Vallery — Radot, o erudito Conservador do *Cabinet des Estampes*, de Paris, o qual, depois de nos comunicar o resultado da investigação a que amavelmente procedeu, nos sugeriu, nestes termos, que consultássemos o Gabinete das Estampas de Amsterdão:

«BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
Cabinet Paris, le 5 Janvier 1948
des
Estampes

Monsieur,

En réponse à votre lettre du 25 décembre, je crois intéressant de vous faire savoir que nous possédons dans les collections de décalques de filigranes réunis par Devéria deux décalques de filigranes du même fabricant:

J. HONIG

C. et I. HONIG

D'autre part je n'ai pas trouvé mention du filigrane qui vous intéresse dans le *Dictionnaire des filigranes classés en*

groupes alphabétiques et chronologiques, par le baron F. de MARMOL. —

Namur, 1900, 8°, XIV-112 p., figures.

Mais étant donné que ZOONEN est un mot néerlandais qui signifie fils, le papier sur lequel a été tracé le dessin qui vous intéresse est un papier fabriqué en Hollande et je vous suggère d'écrire au Cabinet des Estampes d'Amsterdam pour avoir des renseignements sur ce fabricant de papier.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

Le Conservateur

(a) *Jean Vallery — Radot*

Escrevemos, por isso, ao Director do Prentenkabinet do Rijksmuseum, no mesmo sentido, e dele obtivemos a resposta a seguir transcrita e que é, na verdade, interessante, visto transmitir uma informação fornecida por um descendente da própria Família Honig.

«RIJKSMUSEUM

Afd. Bibliothèque

Uw brief
Uw ref.
Onze ref.

Tel 20586
Postgiro 425180

Monsieur,

En réponse à votre lettre du 14 Avril 1948 nous avons l'honneur de vous faire savoir qu'un des descendants de la famille Honig, qui a fait des recherches concernant cette fabrique de papier nous a pu faire savoir que le nom indiqué sur le filigrane a été employé par cette firme entre février 1764 et le 1^{er} juillet 1837.

Cette période correspond donc avec les années que le peintre Sequeira a vécu.

Veuillez agréer, Monsier, l'expression de nos sentiments très distingués.

(a) *M. H. Bottenheim*

Assim o tipo do papel em que foi feito o desenho que nos ocupa já era fabricado quatro anos antes de o Artista nascer, cessando essa fabricação cerca de quatro meses depois da sua morte. Nestas condições, como atrás dissemos, tantas possibilidades há que o desenho tenha sido feito em Itália, entre 1788 e 1795, como em Lisboa, entre 1796 e 1802.

O exame do vestuário do retratado, sem contudo permitir conclusões importantes e seguras, pode em certo modo autorizar a que nos fixemos de preferência no primeiro dos períodos indicados. Com efeito, das estampas que consultámos e do que lemos em algumas obras da especialidade⁽⁶⁾, julgamos poder inferir que o traje que o retratado ostenta — caracterizado principalmente pela casaca de gola boleada e virada para as costas — é um traje de feição cosmopolita que foi usado na época que vai desde a Revolução até o advento do Directório.

*

* * *

Por que estranho sortilégio conseguem alguns artistas alcançar no desenho, com tão limitados meios como são o lápis, o carvão, a pena ou o buril, os maravilhosos efeitos em que vemos traduzidos os volumes, os planos, os relevos destacados, os fluidos contornos, toda a gama, enfim, das representações gráficas que vai desde as fosforescências irreais até o brilho da ondulação das sedas e veludos? Na verdade, tão irradiante e sedutora é a magia que emana de tais criações que, para os requintados, só no desenho está o sumo deleite. Por isso, com razão eles dizem que são obras-primas como esta, que conferem cartas de nobreza aos artistas privilegiados que as concebem e executam. E, pelo que toca ao grande Sequeira, é bem certo que ele está sempre mais próximo da verdade estética a desenhar do que a pintar.

(6) *Histoire du Costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII siècle*, par J. Quicherat, e ainda «*Costumes et Moeurs — Hommes — 1ère République Française — Aout 1792 — Mai 1804*».

«A VIRGEM DO LEITE»

DOIS PAINELIS DE AMBROSIUS BENSON

POR

LUÍS REIS-SANTOS

ENTRE os quadros que o Dr. José de Figueiredo escolheu para serem adquiridos pelo Estado, no valioso espólio que recheava o Palácio dos Condes de Burnay, à Junqueira, figurava uma pequena tábua representando *A Virgem do Leite* (fig. 1) que ornou o quarto de cama n.º 3 e foi atribuída, vagamente, à escola flamenga do século XVI⁽¹⁾.

Logo que passou a fazer parte do património artístico do Estado, recolheu este painel ao Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, sendo guardado num dos seus depósitos, juntamente com outras obras de Arte da mesma procedência.

Coberto de camadas de verniz que encobriam alguns pormenores do desenho e muito alteravam o colorido primitivo, além de repinturas, entre as quais avultavam dois grandes resplandores irradiantes e doirados, em volta das cabeças da Virgem e do Menino, o pequeno painel mostrava, todavia, certas características do seu autor que permitiam classificá-lo mais rigorosamente.

Quis o Ex.^{mo} Senhor Dr. João Couto, ilustre director do Museu Nacional de Arte Antiga, mandar restaurar este quadro, tipicamente flamengo; e, para tal fim, foi a pintura confiada, em 1949, aos cuidados meticulosos de Mestre Fernando Mardel.

Da sua Oficina de Beneficção saía o painel, presentemente exposto numa das salas do Museu das Janelas Verdes, restituído à expressão e beleza primitivas, sem os impertinentes resplandores e pequenos ornatos nas orlas do vestido da Virgem, e com uma transparência que permite apreciar melhor, no carácter que o pintor lhe deu, a cor das carnações e dos tecidos, quente e densa, o colorido e o desenho da paisagem, agora perfeitamente definida.

(¹) *Catálogo dos quadros, objectos de arte, porcelanas e mobiliário que pertenceram aos I.^{os} Condes de Burnay*, pág. 113, n.º 1.156, est. [Lisboa, 1934].

E, assim, foi possível confirmar a hipótese de autoria que antes fora por mim formulada: trata-se de uma obra típica do pintor Ambrosius Benson (*), executada no segundo quartel do século XVI.

A Virgem do Leite é pintada em prancha de carvalho, e mede 50 cm. de altura e 38 cm. de largura.

De meio corpo e de frente, com a cabeça inclinada para o lado esquerdo, a Virgem segura, com a mão direita, o Menino que tem ao colo, deitado sobre um tecido branco; e com a mão esquerda oferece-lhe o seio. Tem as mãos longas e os dedos estreitos e torneados.

Nossa Senhora veste de azul e está envolvida por um manto encarnado, com estreita faixa de ornato amarelo bordado na orla, que lhe desce da cabeça e cobre os ombros. A camisa é branca; e as mangas do vestido são grenás, com dobras em zigue-zague, muito características de Benson.

Envolve-lhe a cabeça um véo fino e transparente. A ponta de um

(*) Ambrosius Benson, cujo apelido figura em documentos com as variantes Bensons, Bencon, Bensoen e Bentsoen, era natural da Lombardia. Mestre livre da «gilde» de Bruges em 1519, foi «vinder» em 1521, decano em 1537 e governador em 1540. Faleceu em Janeiro de 1550.

Carl Justi, que estudou obras de Ambrosius Benson existentes em Espanha, começou por considerá-las de um espanhol educado em Bruges, que denominou «Mestre de Segovia» (*Zeitschrift für bildende Kunst*, págs. 139 e ss. 1886).

A atribuição a Ambrosius Benson de dois painéis com o monograma AB — Tríptico figurando *Santo António de Lisboa*, no painel central, *Fugida para o Egipto* e *S. Segundo bispo de Avila*, nas abas, do Museu de Bruxelas (N.º 827. Fried. XI, 237, est. LXXXIII); e *Santa Família* no Museu Germânico de Nuremberg (N.º 244. Fried. XI, 268, est. LXXXV) — foi inicialmente feita por Hulin de Loo (*Catalogue Critique*, pág. xxvii, 1902), baseado em documentos dos arquivos de Bruges, dos quais constava ser Benson de origem lombarda; no estilo de quadros denunciando estreitas afinidades com os monogramados; e no facto do Pintor ser o único mestre categorizado naquele centro de Arte, cujas iniciais eram as mesmas das dos quadros. E Hulin de Loo concluiu que Ambrosius Benson sofrera, em Bruges, acentuada influência de Gerard David.

No seu importante livro publicado alguns anos depois (*Gerard David und Seine Schule*, pp. 201-207. Munchen, 1905), Bodenhausen reuniu vinte pinturas atribuídas a Ambrosius Benson.

Identificado o Mestre, já Carl Justi na sua *Miscelânea* se referiu a ele nos seguintes termos:

«Que então eram solicitados os discípulos de Gerard David, demonstram-no as obras do lombardo Ambrosius Benson, que parece ter sido muito estimado pelos espanhóis. Para a igreja de Santa Isabel, de Segovia, fundada por Isabel (1192) fez o altar com Sant'Ana e cenas da vida de Maria, juntamente com a figura do abade fundador, hoje no Museu do Prado. A sua obra principal é o grande *Descimento da Cruz*, de S. Miguel, também em Segovia, com *Santo António* e *S. Miguel*. Reconhece-se o Mestre, nos tons encarnados

tecido branco desce, do lado esquerdo, junto dos cabelos, passa-lhe sobre o peito e prende-se no lado oposto da camisa e do vestido.

A Virgem tem longas madeixas de cabelo castanho, caídas até aos ombros, sobrancelhas pretas e olhos também pretos. Os seus beiços finos são pintados de carmum, de tonalidade parecida com a do manto.

O Menino Jesus, todo nu, com pouquíssimo cabelo loiro, avivado em finas pinceladas, olhos de castanho escuro e beiços avermelhados, segura com a mão direita uma maçã que tem pousada sobre a perna esquerda.

O tom das carnações é quente.

Ao fundo, um trecho de paisagem, com pouca profundidade, escura e de compacta massa de arvoredos, feita de várias gradações de verde. A nesga de céu sombrio, na parte superior da esquerda, aclara gradualmente junto da linha que limita o arvoredos.

Apesar de constar que se encontram muitas produções de Benson na Península Ibérica, esta pintura é — creio bem — a primeira, existente em Portugal, que se lhe atribui com razões e fundamento ⁽³⁾.

e azuis, intensos e saturados, como autor de um tríptico na igreja de Santa Cruz de Najera, em Rioja, a *Piedade com Sant'Ana e São Pedro conduzindo o fundador*. (Carl Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, I, p. 336. Berlim, 1908).

Friedländer em dois volumes da sua obra fundamental acerca dos Pintores Primitivos Neerlandezes (*Die Altniederländische Malerei XI*, pp. 141-147, Leiden, 1934; XIV, p. 126, Leiden, 1937), conseguiu agrupar setenta pinturas do mesmo mestre. E, com sua agudeza crítica definiu modeladamente os caracteres fundamentais da personalidade artística de Benson. Rival de Ysenbrant «apesar de ser mais capaz do que este de assimilar motivos italianos, baseava-se principalmente no que havia de ideias em Bruges, originárias de Jan Van Eyck, Rogier, Hugo Van der Goes e, principalmente, de Gerard David no que, sem pensar, aliou elementos antigos e modernos, do Sul e do Norte» (Fried. XI, pp. 103-104). «Como retratista pouco se notou, mas exactamente neste sector mostra-se mais avançado» (Fried. XI, p. 104). «O retrato de Homem de meio corpo, datado de 1525, da Colecção Johnson em Filadélfia, é moderno como um Gossart», nota Paul Fierens com lúcida visão (*La Peinture Flamande des Origines à Quentin Metsys*, p. 64. Paris, 1938).

Sob esse aspecto que dizer do retrato de Georges, terceiro barão de Hastings e primeiro Conde de Huntington, do Museu de Bruxelas? (N.º 569. Fried. XI, 282).

(³) Em Espanha, além dos painéis de Najera e de Segovia, dos quais sete se encontram actualmente expostos no Museu do Prado, de Madrid (*Cat.* pp. 47-48, n.ºs 1303-4, 1927-29, 1933 e 1935. Madrid, 1942), existem vários quadros de Benson em colecções particulares de Barcelona e de Madrid.

Em Portugal ainda se não classificou nenhuma outra obra deste pintor. O tríptico outrora atribuído a Benson, que pertenceu ao Convento de S. Francisco do Funchal, e se encontra presentemente na Suíça, tem as características inconfundíveis do estilo e da maneira de Gerard David (Fried. XIV, p. 106).



Um outro painel do mesmo pintor, representando também *A Virgem do Leite* (fig. 2), mas de corpo inteiro e com fundo extenso de paisagem, encontrava-se, ainda por classificar, no Museu de Belas-Artes de Bruges (*), quando o visitei em Novembro de 1949.

E. Hosten e Eg. I. Strubbe, redactores do respectivo catálogo, consideraram este quadro da escola neerlandeza do século XVI; e a descrição que dele fizeram é a seguinte:

«A Santa Virgem está sentada ao meio, e vista de face. O seu traje encarnado-castanho cobre um vestido verde sombrio, e sobre as costas vê-se um manto encarnado. A cabeça aureolada é envolvida por uma cambraia branca presa abaixo do queixo. A Divina Mãe segura com a mão direita o Menino Jesus que repousa nos seus joelhos, sentado sobre um tecido branco. Com a mão esquerda a Virgem oferece o seio direito ao Menino.

A cena está situada numa paisagem mostrando, à esquerda, a perspectiva de um bosque, em que avança um homem empunhando uma lança. À direita, um sítio montanhoso arborizado, em que se vêem uma igreja, um moinho, uma torre imponente e diversos edifícios. No primeiro plano, um peregrino, com a concha e o bordão, mantém-se à beira de um pequeno lago onde mata a sede um burro albardado» (5).

Quer pelos modelos das figuras, quer pelo tratamento dos tecidos e da paisagem, não é difícil reconhecer, neste painel, o estilo e a maneira de Ambrosius Benson. A composição do busto da Virgem e do Menino são muito semelhantes à do quadro atrás descrito do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa; e ambos derivam, evidentemente, do mesmo protótipo.

Por um lado, o desenho das figuras é, nesta bela tábua, mais delicado que o do painel existente no Museu das Janelas Verdes, e, na aparência mais directamente inspirado em obras de David e de Memling; mas, por outro lado, a paisagem e, em especial, o trecho do lado esquerdo, com

(*) *Musée Communal des Beaux-Arts. Bruges. Catalogue Illustré*, p. 215. Bruges, 1935. 223. *La Vierge et l'Enfant-Jésus*.

B. — H. 1,03 : L. 0,63. — Non signé. École néerlandaise, XVI^e Siècle. Don des «Amis des Musées de Bruges».

(5) *Idem*, p. 215. Nesta descrição onde se lê «à esquerda» deve ler-se «à direita» e vice-versa, conforme está universalmente estabelecido.

rochedos e aspectos que mais recordam certas obras dos paisagistas de Antuérpia, levam a concluir que o painel de Bruges é um pouco posterior àquele.

Continuador dos expoentes máximos da pintura flamenga quatrocentista, porém «de um mundo decadente, perfumado e colorido» no justo dizer de Winkler (*), Benson, talentoso retratista e, no género, mais notável do que Ysenbrant, não revelou sequer, nos quadros religiosos, nem o poder inventivo, a finura e o rigor no desenho, nem a suavidade e a harmonia no colorido, próprios da arte de um Frei Carlos, por exemplo.

Arcaizante, pôs demoradamente os olhos em formas concebidas por grandes mestres do passado (†), e copiou-as, em vez de procurar novos motivos geradores na fusão do espírito dessas obras com as aspirações do seu tempo.



Esta composição de *A Virgem do Leite* é tradicional na pintura flamenga dos séculos xv e xvi, desde Van der Weyden.

É facto que ainda se não conhece o protótipo original; mas um painel pertencente, em 1921, ao Sr. Wildenstein — porventura a mais antiga cópia

(*) Friedrich Winkler. *Die Altniederländische Malerei*, p. 376. Berlim, 1924.

(†) Entre várias inspirações de mestres flamengos do século xv e do primeiro quartel do século xvi devem registrar-se: De Jan Van Eyck: *A Virgem*, da Col. Bachstitz, de Haia (Fried. xi, 261); de Rogier van der Weyden: *A Virgem*, da Col. Van Gelder, de Uccle (Fried. xi, 236); e *Cristo na Cruz*, da Col. Hoerthaler, de Madrid (Fried. xi, 248); de Hugo Van der Goes: *A Virgem, três Profetas e duas Sibilas*, do Museu Real de Belas-Artes, de Antuérpia (Fried. xi, 270); de Gerard David: *Natividade*, de um Antiquário de Berlim (Fried. xi, 242); *Adoração dos Magos*, de um Antiquário de Nova Iorque (Fried. xi, 243); *Bodas de Cana*, do Museu de Estocolmo (Fried. xi, 247); *A Virgem*, do Leilão Sotheby, em Londres (Fried. xi, 266); *A Virgem*, da Col. M. Leroy, de Paris (Fried. xi, 267); *Descimento da Cruz*, do Museu de Liège (Fried. xi, 251); etc.

A *Santa Família*, do Museu Germânico de Nuremberg (Fried. xi, 268) «lembra a alta renascença italiana, talvez Andrea del Sarto», «e foi sem dúvida emprestada dum modelo italiano», adverte Friedländer (*Die Altnied. Mal.* xi, p. 103). Aliás a influência de pintores milaneses e venezianos, na formação artística deste mestre, oriundo da Lombardia, é evidente: Winkler observa justamente que «algumas pinturas de Bartolomeo Veneto se aproximam muito das dele». (*Die Altn. Mal.*, p. 376).

Também Dürer, que visitou os Países Baixos em 1520 e 1521, lhe sugeriu composições como a *Deposição no Túmulo*, do Museu do Prado, de Madrid (Fried. xi, 239), e *A Virgem*, da Col. Cabot, de Barcelona (Fried. xi, 265); a primeira, inspirada na gravura da *Pequena Paixão*, e a segunda, num desenho.

conhecida — reproduz fielmente o mesmo assunto, provando, na autorizada opinião de Mestre Friedländer, «que a composição, em todos os pormenores é de Rogier ou foi fixada por um dos seus continuadores imediatos»⁽⁸⁾.

Estreitas afinidades se notam, aliás, entre essa composição e a Nossa Senhora e o Menino do famoso painel *S. Lucas retratando a Virgem*, de que se conhece a versão original do Mestre, actualmente no Museu de Boston⁽⁹⁾, e pequenas variantes só com a figura da Virgem e o Menino, de meio corpo⁽¹⁰⁾.

Um dos elementos introduzidos nessas variantes é a maçã que o Menino Jesus apoia sobre a perna esquerda com a mão direita.

Bodenhausen estudou as origens e as relações desta composição, em painéis da Escola de Bruges; mas foi Friedländer quem fixou e agrupou metódicamente os tipos e os exemplares derivados.

Tendo respirado a atmosfera da oficina de Rogier, não é para estranhar que Memling também tratasse o mesmo assunto: *A Virgem num trono com o Menino* da Capela Real de Granada (Fried. vi, 55. Est. xxxii) é uma tradução amável, delicada e terna, da linguagem nobre e pessoal de Van der Weyden.

Muito divulgada, a composição foi repetida por contemporâneos de Memling, tais como o Mestre da Lenda de Santa Ursula, nos painéis do Museu de Aachen e nas suas réplicas (Fried. vi, 121, 121 a e b). E outros, como o Mestre da Lenda de Madalena, realizaram também versões desta composição, de que é exemplo o painel do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa (fig. 4) pintado francamente no seu estilo.

Mas o mais fiel cultor da tradição flamenga, sucessor de Memling e representante da escola de Bruges, que tratou o tema com sentimento profundo e forma sóbria, foi Gerard David. A sua *Virgem do Leite*, da colecção Lázaro, de Madrid (fig. 3) (Bodenh. N.º 7. Est. fr. p. 102; Fried. vi, 205) deve ser considerada como a que inspirou directamente estes dois painéis de Benson.

A influência predominante de Gerard, em grande parte da obra de Ambrosius, é manifesta.

Aqui há elementos que vincam, acentuadamente, esse influxo: são inconfundíveis trechos de paisagem. Tanto o fundo na tábua de Lisboa, como

(8) Max J. Friedländer. *Die Altniederländische Malerei*. II, pp. 131-132, n.º 109 a. est. LXXVI. Berlin, 1924.

(9) *Idem, idem*, xiv, p. 88, n.º 106 c. est. IX. Leiden, 1937.

(10) *Idem, idem*, xi, pp. 128-131, n.º 107-108, est. LXXIV-LXXV. Leiden, 1933.

o bosque à direita no quadro do Museu de Bruges, o desenho do arvoredado, alinhado e denso, derivam, evidentemente, entre outros, de aspectos idênticos de Gerard: do *Baptismo de Cristo* do Museu de Bruges (Fried. vi, 161); da *Fugida para o Egipto* do Museu do Prado (Fried. vi, 212); e dos *Santos e Doador* da Galeria Nacional de Londres (Fried. vi, 219).

Essas molduras de imponente e compacto arvoredado que Gerard David concebeu, em ousada inovação, sabendo «evitar o conflito espacial entre a paisagem e as figuras humanas do primeiro plano»⁽¹¹⁾, devem ter impressionado muito Ambrosius Benson que fez, com elas, parte do fundo nos dois retratos de homem, de Londres e de Rohoncz (Fried. xi, 287. Est. xci e 289. Est. xcii), tal como no painel do museu belga em que a outra parte é preenchida com vistas desafogadas, à maneira dos mestres de Antuérpia.

Todavia, enquanto em David a perspectiva e os planos se desdobram numa visão de cor rica e transparente, em Benson a gama cromática, pesada e densa, dá a estes quadros e, em especial, ao do Museu das Janelas Verdes, o tom grave e recolhido que, dir-se-á, traduz um temperamento hermético e reservado.

Quanto à época de factura, se tomarmos como referência as pinturas datadas e datáveis de Ambrosius Benson⁽¹²⁾, concluir-se-á que os dois painéis de Lisboa e de Bruges devem ter sido pintados cerca de 1530.

(11) Max J. Friedländer. *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. p. 44. Den Haag, 1947.

(12) A cronologia dessas pinturas é a seguinte:

- 1525. *Retrato de Homem*. Filadélfia. Col. Johnson. Datado.
- 1527. *Santa Família*. Nuremberg. Museu Germânico.
- c. 1530. *Retrato de Homem*. Londres. Antiq. Harris. Dat. pelo estilo do chapéu.
- c. 1530. *Retrato de Homem*. Berlim. Leilão Figdor. Dat. pelo estilo do chapéu.
- 1543. *Retrato de Homem*. Berlim. Antiq. Schäffer. Parceiro do seguinte.
- 1543. *Retrato de Mulher*. Berlim. Antiq. Schäffer. Datado.
- ? 1550. *Retrato de Geronimo Diodati*. Paris. Leilão Odiot. Datado.



(Foto Mário Novais)

Fig. 1

AMBROSIUS BENSON

A VIRGEM DO LEITE

(LISBOA. MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA)





(Foto Brusselle)

Fig. 2

AMBROSIUS BENSON

A VIRGEM DO LEITE

(BRUGES. «MUSÉE COMMUNAL DES BEAUX-ARTS»)



(Reprod. de Bodenhausen)

Fig. 3

GERARD DAVID

A VIRGEM DO LEITE

(MADRID. COLEÇÃO LÁZARO)



(Foto Carvalho Henriques)

Fig. 4

ESTILO DO MESTRE DA LENDA DE MADALENA

A VIRGEM DO LEITE

(LISBOA. MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA)

A PIETÁ DA CAPELA DA LEGAÇÃO PORTUGUESA EM LONDRES DE FRANCISCO VIEIRA, O PORTUENSE

POR

ABEL DE MOURA

FRANCISCO VIEIRA, o Portuense, nasceu no Porto no ano de 1765. Ali começou a estudar o desenho e a pintura com seu pai, o pintor Domingos Francisco Vieira.

Mais tarde estudou figura com o pintor João Glama, de origem alemã, e paisagem com o pintor francês Jean Pillement. Um e outro estiveram no Porto durante alguns anos onde executaram numerosos quadros.

Reconhecidos os progressos do jovem artista foi-lhe dada em 1789, pela Companhia dos Vinhos do Alto Douro, uma pensão com o auxílio da qual foi estudar em Roma.

Em Agosto de 1790 por despacho do Secretário de Estado, Luís Pinto de Sousa Coutinho (Balsemão), era-lhe concedida uma bolsa da Corte Portuguesa; esta decisão permitiu ao jovem pintor maiores possibilidades e equiparou-o aos pensionistas oficiais.

Vieira, o Portuense, distinguindo-se pelo interesse que dedicou ao estudo da pintura, gozou especiais regalias no «Colégio Português». Em 1791 era premiado num concurso da «Academia de São Lucas», e pouco depois montava uma oficina junto à Igreja de Santo António dos Portugueses. Em 1793 admirava e estudava em Veneza as obras dos famosos pintores que decoraram os Palácios e Igrejas daquela maravilhosa cidade.

Vieira saiu de Roma em 1794 com destino a Parma. Bem acolhido na Corte de Fernando IV, ali ficou algum tempo pintando os retratos do príncipe e de sua esposa e de outras personagens de sua família. Foi admitido professor e académico de mérito da Real Academia Parmense, onde estudou e copiou algumas obras de Corrégio entre as quais um «S. Jerónimo» e uma «Madalena».

No mesmo ano voltou a Roma, e em fins de 1796 seguiu para a Alemanha, passando por Dresde, onde executou os retratos do Eleitor e de sua esposa, que era filha dos Príncipes de Parma; em Janeiro de 1797 encontrava-se em Viena dando lições a uma dama polaca.

Depois de percorrer outras cidades da Alemanha dirigiu-se a Londres. Nesta cidade encontrava-se como ministro de Portugal, o seu amigo D. João de Almeida ⁽¹⁾, para quem Francisco Vieira levou de Itália obras artísticas e literárias.

Em Londres relacionou-se Vieira Portuense com Francisco Bartolozzi e com o meio artístico do qual fazia parte a pintora Angélica Kauffman. O artista manteve constante convívio com aquele meio e durante aquele tempo pintou o retrato do exímio gravador e contraiu matrimónio com uma formosa viúva, que pertencia ainda à família do ilustre florentino.

As telas que Francisco Vieira, o Portuense, executou durante a sua estadia em Londres podem ser consideradas como as suas melhores obras. Foi ali pintado o quadro «Juramento de Viriato» ⁽²⁾, o quadro que representa a «Rainha Leonor e seu marido Eduardo I na Palestina» ⁽³⁾, assinado e datado de 1798, os quatro célebres painéis sacros que se encontram na Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco do Porto, dos quais o mais valioso representa Santa Margarida de Cortona, assinado e datado de 1799, o grande quadro «Cristo descido da Cruz», destinado a decorar o altar da Capela da Legação Portuguesa, os dois quadros mitológicos «Narciso na fonte» e «Leda e o Cisne», etc.

Em Outubro de 1800 e a convite da Companhia dos Vinhos do Alto Douro, Vieira veio ao Porto para suceder a Fróis Jácome na direcção da Academia. Dois anos depois era nomeado por decreto, primeiro pintor do Rei, com a incumbência de dirigir, com o seu colega, Domingos António de Sequeira, as decorações do Palácio Real da Ajuda.

Mais tarde quando executava uma tela destinada à sala dos descobrimentos, do Palácio de Mafra, foi acometido de uma doença grave que o obrigou a suspender os trabalhos e embarcar, a conselho dos médicos, para a Ilha da Madeira. Ali morreu Vieira Portuense no ano de 1805 ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Ministro junto da Santa Sé quando Vieira Portuense estagiava em Roma.

⁽²⁾ Este quadro foi oferecido ao Príncipe Regente e pertence hoje às colecções do Palácio da Ajuda.

⁽³⁾ Réplica de outro de Angélica Kauffman, gravado por Ryland; este quadro foi oferecido à Feitoria Inglesa do Porto.

⁽⁴⁾ Para a elaboração destas notas socorri-me dos estudos publicados pelo Conde de Raczinski e pelo Dr. Luis Xavier da Costa.

Quando se desfez a Casa da Legação Portuguesa, em Londres, o quadro de que nos ocupamos veio para o Oratório, das Necessidades, tendo sido incorporado em 1913 nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga. Presentemente está exposto na Galeria da pintura portuguesa dos séculos xv a xix, na sala xi.

A propósito da história deste quadro, publicam-se dois documentos inéditos que encontrei no Arquivo Histórico do Ministério dos Negócios Estrangeiros, graças à indicação do Ex.^{mo} Sr. Dr. João Couto e à boa vontade do falecido Embaixador Teixeira de Sampaio, e que se transcrevem na íntegra.

O officio n.º 1.085 dirigido a Luís Pinto de Sousa, Ministro de Sua Alteza Real em 14 de Janeiro de 1800, refere-se na parte final à execução do quadro de Vieira Portuense para a Capela da Legação, assim como o officio que aquele Ministro enviou a D. João de Almeida de Mello e Castro em resposta ao que foi enviado de Londres:

«Illm.º e Exm.º Snr.

«Faleceo ha poucos dias o Capelão Mor desta Real Cappella, e não tendo nomeado outro em seu lugar, não porque deixe de entender que todos são mui capazes, mas sim por me parecer que o Padre Guilherme Freyer, como mais moço poderia exercitar com mais actividade e punctualidade as funcões daquele lugar. Este capelão dotado de excellentes e exemplares qualidades e diligentissimo nas obrigações do seu Ministerio succede ser o mais moderno, e posto que esta circumstancia não seja huma inibição, visto terse já practicado nesta e outras Reaes Cappellas não me determino com tudo a nomealo sem o representar primeiro a Sua Alteza Real e esperar pela sua Real aprovação.

«Pelo falecimento do Capelão Mor ficão vagos nesta Real Cappella duas capelanias p.^a, as quaes não tenho nomeado, propondo representar a Sua Alteza Real pela Intervenção de V. Ex.^a se seria do seu Real Agrado que os salarios destas duas Cappelanias se distribuisssem proporcionalm^{te}. pelos seis Capelaens restantes na certeza de que os salarios que agora tem lhes não basta nem para a sua modica sustentação, sendo estes de todos os Capelaens das mais Capellas de Londres os que menor paga tem. No cazo porem que Sua Alteza Real haja de determinar que se preencha o Numero dos outo Capelaens rogo a V. Ex.^a queira interceder p.^a. que Sua Alteza Real queira beneficiar os seus Capelaens nesta Capella com igual salario ao que tem os Capelaens das Capellas de Espanha e de Baviera que consiste em 42 Libras, os de Espanha e 50 os de Baviera por anno. Permitame

V. Ex.^a. que por esta ocasião lhe participe que tenho dezejado trazer p.^a. esta Cappela o Padre Luis Roberts; nascido em Lisboa, que fala excellentem^{te}. bem o Portuguez e que me parece hum perfeito Ecclesiastico com a circumstancia de ser bom pregador; poderia igualm^{te}. obter outro, não menos conspicuo em virtudes e sciencia, mas o inconveniente de serem tão modicos os salarios obsta à aquisição destes distinctos e uteis Ecclesiasticos.

«A Capella de Loorfields sendo mantida por subscrição dos catholicos daquele districto fornece aos seus quatro Capelaens, Cazas de habitação e hum salario de quarenta guineos por anno. A Capella de St. Patrick, sendo igualm^{te}. de subscrição fornece aos seus Capelaens 50 guineos por Anno.

«Permitame V. Ex.^a. que por Sua Intervenção submeta à consideração de Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor que seria ou não proprio aplicar p.^a. as despesas desta Capella o rendimento de algum Beneficio Ecclesiastico, ou huma pensão em algum dos que de novo se proverem, Expediente que não seria novo entre Nós por me lembrar perfeitam^{te}. que p.^a. as despesas do culto da Capela Portugueza de St.^o. Antonio em Roma applicou o Sr. Rei D. João V de gloriosa Memória a Igreja de Sm. Pelagio de Oradas, no Bispado de Lamego, alem de huma contribuição sobre todas as Expedições que se fizessem pela Dataria.

«A construção de huma nova Cappela que sua Magestade Catholica fez edificar há poucos annos nesta Corte com Caza p.^a. os seus Cappelaens e as despesas Diarias da mesma Capela e salarios dos mesmos Cappelaens são satisfeitas pelos Rendimentos de hum Beneficio que Sua Mag^{de}. Catholica applicou p.^a. este effeito.

«Representarei em ultimo lugar a V. Ex.^a. que da soma dos 40 mil cruzados e dos Diamantes que V. Ex.^a. me remeteo p.^a. a factura das quatro Caixas que se mandarão p.^a. a Russia resta em meu poder £ 101-11-como consta da conta que remeto a V. Ex.^a. junta com a lista da Secretaria do ultimo Trimestre do anno passado, e rogo a V. Ex.^a. queira significarme se seria do agrado de Sua Alteza Real que esta quantia se applicasse p.^a. o Retabulo que se precisa no Altar desta Capela que Francisco Vieira se obriga a executar por £ 150- -preço moderado comparativam^{te}. ao que pedem os Pintores desta Capital, devendo ser, por causa da altura, hum quadro com figuras de grandeza maior que a natural.

Londres 14 de Janeiro 1800

D. G.^{de}. a V. Ex.^a. M. An.^o.

Illm.^o. e Exm.^o. Snr.

Luis Pinto de Souza

D. João de Almeida de Mello e Castro.»

«P^a. D. João de Almeida de Mello e Castro
LONDRES

«Recebi e levei à Real Presença do Príncipe Regente Nosso Senhor o Offício de V. Ex.^a. N.º. 1085 em data de 14 de Janeiro deste presente anno, assim como a lista a elle adjunta das despezas feitas na Secretaria dessa Legação em o último trimestre do anno passado; e devo segurar a V. Ex.^a. que fica expedido o competente Decreto para a sua satisfação.

«Em quanto ao que V. S.^a. no dito officio participava do fallecimento do primeiro Cappellão dessa Real Capella, e da perplexidade em que V. S.^a. se achava sobre a nomeação do seu successor, S.A.R. a deixa à sabia escolha de V. S.^a. pois conhece o merecimento de cada hum dos Capellães, e assim poderá nomear entre elles, aquelle que mais idoneo lhe parecer.

«O mesmo Senhor foi tambem servido approvar o arbitrio, que V. S.^a. offerece para se reduzir a 6 o numero de Capelaens da referida Capella, repartindo-se por elles o sallario dos outros dous que se acham vagos, e que até agora prefaziam o numero de 8.

«Finalmente o Príncipe Nosso Senhor annuindo ao que V. S.^a. representou; he servido que V. S.^a. empregue na factura do quadro, de que necessita essa Capella, as Cento e huma libras Esterlinas, que sobejavam dos diamantes, remettidos daqui para os presentes da Russia, e nesta conformidade poderá V. S.^a. mandar principiar logo o mencionado quadro.

«Deos Guarde a V. S.^a. Palacio de Queluz em 2 de Março de 1800// Luis Pinto de Souza//.»

O quadro que foi executado para a Capela da Legação Portuguesa em Londres é considerado uma das obras mais características da técnica do pintor Vieira Portuense. Está assinado e datado — «F. Vieira Portuense inv. London 1800». Dimensões da tela: 2^m,74 de altura por 1^m,85 de largura.

A composição do quadro em altura agrupa cinco figuras dispostas em dois planos: o corpo de Cristo, Madalena e um anjo no primeiro, a Virgem e São João Evangelista no segundo.

Ocupa a parte central no quadro a figura de Cristo morto; o seu corpo lívido prostrado sobre a rocha é amparado pelo Evangelista e por sua Mãe. Cobre a região do púbis parte do lençol que se estende sob as pernas do Redentor. A Virgem veste túnica carminada e manto azul, São João manto vermelho e túnica verde acastanhado.

No plano da frente, do lado esquerdo, representa-se Madalena ajoelhada tomando com suas mãos a mão direita do Nazareno; veste túnica cinzento claro e manto amarelo queimado.

No primeiro plano, sentado, um anjo segura a inscrição da cruz; à direita no mesmo plano estão os pregos e a coroa de espinhos. Ao fundo o Gólgota e os madeiros da crucificação.

A concepção parece ter sido baseada em alguns desenhos que se encontram nos seus álbuns e que reproduzem quadros que o pintor conheceu e estudou nas Galerias onde esteve. São exemplos o desenho e o quadro que reproduzimos: na figura 1 o da pintura de Van Dyck, do Museu de Berlim; na figura 2 o quadro do mesmo pintor, que se encontra no Museu do Prado, e que igualmente interessa a estas considerações.

A semelhança com as composições de Van Dyck leva-nos a crer que estas obras tenham impressionado Vieira Portuense na concepção do seu quadro.

No entanto o artista, apesar de influenciado procurou tanto quanto o seu talento lhe permitia variar a composição para a sua tela.

As figuras 3 e 4, mostram dois desenhos inacabados que representam a primeira ideia para a composição, as figuras 5, 6 e 7, são os estudos preliminares para o esboceto a cor. Nestes desenhos podemos notar as modificações que sofreu a composição inicial quanto ao arranjo das figuras.

No desenho n.º 5, a posição do corpo de Cristo lembra a do quadro de Van Dyck, do Museu de Berlim; as posições e atitudes das outras figuras, representam a primeira tentativa para um estudo mais definido.

No estudo n.º 6, opera-se uma inversão parcial da composição sendo totalmente modificada a colocação e atitudes das figuras que representam a Virgem e São João; Madalena passando para outro plano, sofre uma alteração na posição do seu corpo, mas mantém sensivelmente a atitude do desenho anterior. No anjo há apenas uma inversão lateral.

No estudo n.º 7, o desenho da figura de Cristo é resultante das primeiras tentativas, o mesmo sucedendo com as figuras da Virgem, de São João e de Madalena; o anjo neste desenho está voltado para a frente.

A figura 8, representa o esboceto; neste estudo da cor, a concepção do último desenho mantém-se inteiramente, à parte o anjo que aparece voltado novamente para a esquerda.

Na execução definitiva apenas foi alterado um pormenor; a atitude da mão direita da Virgem.

Neste quadro nota-se, o que aliás sucede com a maioria das produções plásticas daquela época, uma apresentação amável das figuras, representando-se a dor numa expressão mista de bondade e de ternura.

Como aconteceu em todas as épocas e escolas, da influência das boas fontes de inspiração ressentiram-se mais ou menos todos os artistas, mesmo quando nos legaram obras em que a sua personalidade é manifesta.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

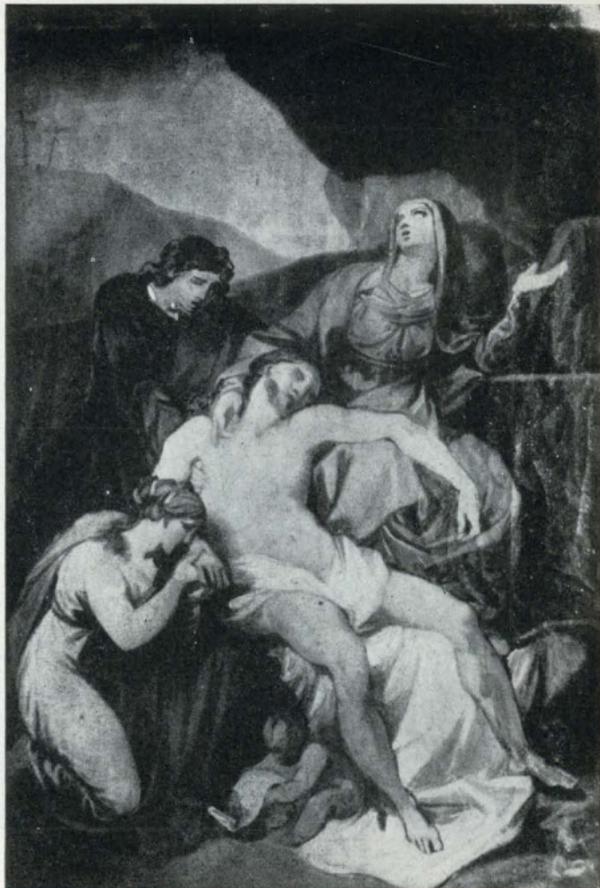


Fig. 8



A tela que foi executada para a Capela da Legação de Portugal, em Londres

EXPOSIÇÕES

UM SÉCULO DE PINTURA BRITÂNICA — 1730-1830

COM uma preparação cuidada por parte do Instituto Britânico e do seu Director o Brigadeiro H. C. Travell Stronge, o British Council teve a gentileza de mandar a Lisboa uma exposição de pintura britânica que foi, pela qualidade das obras e pela sua apresentação, devida ao Prof. Blunt, um dos mais belos certames que o Museu de Lisboa pôde oferecer aos amadores e aos estudiosos.

Sir Eric Maclagan, Mr. William Gibson, Mr. Humphrey Brooke, Mr. Colin Agnew, Mr. Philip Connard, Mr. Oliver Millar e Mr. Basil Taylor, compuseram a comissão seleccionadora. O Prof. Blunt foi a pessoa encarregada de expor os trabalhos. O Sr. Carlos Peacock escreveu o prefácio e as notas do Catálogo.

Para elucidação do critério que presidiu à organização da exposição transcrevem-se os seguintes períodos:

«Apesar da arte de uma nação poder apresentar uma continuidade perfeita, existe sempre um período da história dessa nação, durante o qual a tradição se cristaliza, e certas características aparecem consistentemente. Em comparação com a arte da maioria dos países da Europa, a arte britânica, é um acontecimento quase que recente; e na exposição presente, que abrange os anos de 1730 a 1830, pode-se ver, não só o aparecimento de um estilo nacional de pintura, mas também o seu crescimento, até ao ponto de se tornar em qualquer coisa de suficientemente original, para poder influenciar a tendência geral da arte europeia. Em poucas palavras, o que distingue a pintura britânica da dos outros países europeus, é uma susceptibilidade notável à influência literária, e uma tendência da parte do artista para se apoiar mais na resposta emotiva do que numa análise intelectual. É talvez este hábito de percepção emotiva, que deu maior grandiosidade ao artista inglês na pintura de paisagem, do que na de retratos. Um grande artista, John Constable, escreveu uma vez, numa carta a um seu amigo: «para mim, pintar, não é mais do que outro nome para sentir». E o que se aplica a Constable, também se aplica a todos os outros pintores de paisagem, da escola britânica.

«No espaço dedicado a este prefácio, sòmente se podem indicar, brevemente, as características gerais da arte britânica, e sugerir, por meio dum plano horizontal artístico, a finalidade e alcance desta exposição. Não se incluíram quaisquer aguarelas, mas encontram-se aqui representados, como pintores a óleo, muitos artistas, notáveis nesse género de pintura, principalmente Turner, Bonington e Colman. Também se omitiram os desenhos de William Blake, poeta e místico, por esta exposição se restringir a quadros a óleo. Por motivo de falta de espaço, também se excluíram os quadros históricos e narrativos, pintados depois da fundação da Real Academia de Artes, em 1768.

«À parte estas omissões, encontram-se nela representados todos os aspectos mais importantes da arte britânica— retratos, paisagens e quadros de cenas desportivas. Apesar de pequena, esta exposição tem a vantagem de, por meio de uma concentração de obras, mostrar mais claramente a unidade fundamental da arte britânica. Desta maneira, os quadros luminosos de Scott e Hogarth vêem-se numa relação mais próxima às grandes experiências com a luz, que deles nasceram — as inovações ousadas de Constable e Turner; e na esfera de retrato, esta concentração e selecção revelam de uma maneira mais vivida aquelas influências domésticas e literárias, que desempenharam uma parte tão importante na pintura de retratos na Grã-Bretanha».

As obras apresentadas são dos artistas: R. P. Bonington; John Constable; John Sell Cotman; John Crome; Arthur Devis; William Etty; Thomas Gainsborough; William Hogarth; Thomas Lawrence; Ben Marshall; George Morland; John Opie; Henry Raeburn; Allan Ramsay; Joshua Reynolds; George Romney; Samuel Scott; George Stubbs; J. M. W. Turner; James Ward; David Wilkie; Richard Wilson; Joseph Wright of Derby; John Zoffany.

Estas pinturas pertencem a Museus e Instituições do Estado e a particulares.

Figuraram no certame duas pinturas não mencionadas no catálogo — o retrato de Lord Beresford, por Sir Thomas Lawrence, pertencente à Embaixada Inglesa, de Lisboa, e a pintura que representa o General William Keppel, de Sir Joshua Reynolds, oferecido ao Museu de Arte Antiga pelo Sr. Calouste Gulbenkian.

A exposição, que teve lugar nas salas do piso nobre do palácio dos Condes de Alvor, foi inaugurada por S. Ex.^a o Senhor Presidente da República e por S. Ex.^{as} os Ministros dos Negócios Estrangeiros e da Educação Nacional. Assistiram os Senhores Embaixadores da Inglaterra, dos Estados Unidos da América do Norte, delegado do British Council — Brigadeiro

Stronge, Prof. Blunt, Director e Conservadora do Museu e muitas outras pessoas.

À exposição, que esteve aberta de 15 de Janeiro a 13 de Fevereiro, concorreram 12.945 visitantes.

EXPOSIÇÃO DAS PINTURAS DE JOSEFA DE ÓBIDOS

De 27 de Maio a 26 de Junho foi exibido nas salas das exposições temporárias um conjunto de telas pintadas por Josefa d'Ayala. A iniciativa da organização do certame foi da Junta da Província da Estremadura, a que preside o Coronel António Rodrigues Santos Pedroso, a qual reuniu as obras e as fez transportar para o Museu. Todo este trabalho foi entusiasticamente dirigido pelo Dr. Álvaro de Caires.

Como foi possível juntar 71 obras dadas à pintora, uma do pai Baltazar Gomes Figueira, outra de Luís de Almeida e 31 duvidosas, os estudiosos puderam fazer uma ideia da produção e dos merecimentos da pintora de Óbidos. As telas vieram das mais variadas proveniências — de igrejas, de museus, de diversas instituições e de colecções particulares. Predominavam assuntos religiosos, mas algumas paisagens e naturezas mortas permitiram fazer uma ideia do mérito da artista neste género de trabalhos.

Publicou-se um catálogo ilustrado, com uma apresentação assinada pelo Director do Museu, Dr. João Couto, uma notícia bibliográfica, a lista dos expositores e a menção das espécies expostas.

Como havia certa ansiedade por parte de quantos desejavam formular um juízo de valor a respeito desta discutida artista, o certame foi muito visitado. Passaram pelas salas da exposição 3.748 visitantes.

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA DAS OBRAS DE ARTE DOS SÉCULOS XV E XVI DA ILHA DA MADEIRA

Esta exposição foi um número do programa do 16.º Congresso Internacional de História da Arte. A sua justificação consta do prefácio que o Director do Museu escreveu para o catálogo e no qual se põem em evidência os esforços que o Dr. Manuel Cayola Zagalo, Conservador do Palácio Nacional da Ajuda e adjunto dos museus, tem desenvolvido para chamar a atenção do público sobre o património artístico da Madeira que ele tem procurado, à custa dos maiores esforços, valorizar e defender.

Diz-se no prefácio: «Sucessivas viagens à Ilha permitiram-lhe

localizar e inventariar muitas obras de arte e desse esforço aturado resultou a publicação de um livro que trata da pintura dos séculos xv e xvi, oriunda da Flandres e de Portugal. As edificações, os tectos de alfarge, a ourivesaria, a cerâmica, os tecidos, não escaparam ao seu meticoloso inventário».

«Os painéis que o Museu de Arte Antiga tem hoje a satisfação de expor temporariamente ao público, e que à metrópole vieram graças às diligências do Dr. Cayola Zagalo e do pintor-restaurador Fernando Mardel, são exemplos da cultura dos madeirenses da época de Quinhentos que não deixaram de dotar suas igrejas, mesmo as que ficam em lugares de difícil acesso, com obras de arte de manifesto merecimento».

«A exposição destas obras constituirá por outro lado um motivo de alto interesse para a historiografia e para a crítica da arte, pois em face das características que apresentam, são contribuição até hoje quase desconhecida para o estudo da pintura na Flandres e das relações, tão acentuadas, entre este país e Portugal no decorrer dos séculos xv e xvi».

O Dr. Cayola Zagalo escreveu para o catálogo uma introdução. A bibliografia, a descrição das obras de arte e uma estampa completam o opúsculo. Figuraram no certame 18 painéis; 9 peças de ourivesaria, entre as quais a sumptuosa Cruz processional do século xvi pertencente à Sé do Funchal e que a ela foi oferecida pelo Rei D. Manuel I; uma formosa imagem policromada de Nossa Senhora da Conceição, obra flamenga oferecida à Igreja do Machico pelo mesmo Rei D. Manuel e um tapete persa da 1.^a metade do século xvii, proveniente do Convento de Santa Clara, do Funchal.

As pinturas, oriundas do Funchal, Machico, Calheta, Ribeira Brava e Ponta do Sol, que vieram à metrópole para serem beneficiadas, foram estudadas pelos críticos e historiadores de arte dos vários países que concorreram ao Congresso de História da Arte. A revelação de tão rico património foi motivo de admiração e surpresa por parte dos nossos esclarecidos hóspedes.

EXPOSIÇÃO DE PINTURAS EM RESTAURO

Visto que a discussão dos problemas da conservação das pinturas estava incluída no programa do XVI Congresso Internacional de História da Arte, pareceu ao Museu que haveria vantagem de organizar na Oficina do Restauro uma exposição das obras que naquele momento estavam a ser beneficiadas e bem assim de outras que já o tivessem sido, mas cujo exame pudesse ser útil aos interessados.

Exibiram-se, além de muitas pinturas, fotografias directas, macro e micro-fotografias, luzes razantes, clichés radiográficos e provas obtidas pelo emprego dos raios infra-vermelhos e ultra-violetas.



Exposição: Um século de pintura britânica



Exposição de pinturas de Josefa de Óbidos



Exposição de obras de arte dos séculos XV e XVI, da Ilha da Madeira



Exposição de pinturas em restauro

A exposição mostrava com claresa a forma prudente como se executam os trabalhos na Oficina do Estado e as precauções que são tomadas antes do restaurador iniciar o seu trabalho. Aos congressistas, entre os quais se encontravam vários directores e conservadores de museus, foi assim dada uma noção clara dos processos utilizados pelo exímio artista que é o Sr. Fernando Mardel, processos apoiados na prática que vem sendo seguida e melhorada desde os tempos do Prof. Luciano Freire.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

— O Prof. Anthony Blunt, «Keeper of the King's Pictures» e professor de História de Arte, na Universidade de Londres, foi a pessoa encarregada de organizar no Museu de Arte Antiga, de Lisboa, a Exposição de Pintura Inglesa a que noutro lugar deste número do Boletim se faz referência.

O Prof. Blunt realizou antes da abertura do certame três conferências.

Dia 12 de Janeiro — PORTRAITS — O Prof. Blunt começou por descrever a evolução deste ramo da pintura no seu país. No início, a Inglaterra importou artistas estrangeiros, tais como Holbein no século xvi, Van Dyck no século xvii. Na primeira metade do século xviii os pintores ingleses tornaram-se hábeis em imitar as obras daqueles mestres. Mas depois conseguiram criar um genuíno estilo inglês representado por artistas de alto merecimento tais como Hogarth, Reynolds e Gainsborough.

Refere-se particularmente aos retratos ingleses na 2.^a metade do século xviii e princípio do século xix e compara-os com os franceses sendo aqueles naturalistas e pouco amaneirados. Ocupa-se mais particularmente das obras de Reynolds e de Gainsborough, que compara. Não deixa porém de rever a obra de outros grandes mestres tais como Romney, Racburn e Sir Thomas Lawrence.

Dia 13 de Janeiro — ROMANTIC PAINTING.

Dia 14 de Janeiro — LANDSCAPES — O conferente iniciou as suas considerações por uma referência aos países em que a pintura de paisagem mais se desenvolveu, a Holanda, a França e a Inglaterra. As principais tendências desta arte são exemplificadas pelas obras de Claude Lorrain que se baseia num tema humano e evoca um estado de alma e pela dos mestres holandeses que imitam a natureza com o maior dom de pormenores. Uma terceira categoria que tem em Rubens um seqüaz pretende mostrar o movimento e a vitalidade da natureza inanimada. Todas estas tendências são sensíveis na pintura paisagista inglesa. Ricardo Wilson, no século xviii, segue o exemplo do mestre francês. Gainsborough inclina-se, à maneira de Hobbema e Ruysdael, para representar os aspectos familiares da paisagem inglesa; depois, na esteira de Rubens, cria um estilo poético de paisagem, inteiramente original. Refere-se às obras de Cosens, Cotman e Girtin que oscilam entre uma ou outra tendência. E ocupa-se por fim dos dois artistas mais representativos desta arte no seu país —

Constable e Turner que a elevam ao ponto culminante. «Constable, tendo fundado o seu estilo no estudo dos holandeses, levou, todavia, os seus princípios naturalísticos um pouco mais além por ter investigado os diferentes efeitos da luz sobre as árvores, os campos, as nuvens, e por ter verificado, pela primeira vez, a intensidade da cor na natureza, que os artistas, até então, tinham menosprezado, de acordo com uma convenção. Por sua vez, Turner, um pintor essencialmente poético, foi sempre influenciado pelo conceito claudiano da paisagem. Construía frequentemente a sua paisagem em torno de uma história, muitas vezes tirada da mitologia clássica, e gostava, acima de tudo, de mostrar a relação entre o homem e a natureza». Às vezes mostrava a alegria do homem numa natureza banhada pelo sol, mas mais frequentes vezes mostrava o homem subjogado pelas arrebatadoras forças da natureza. No seu estilo amadurecido, o estudo da luz só por si e como tal, tornou-se de importância cada vez maior, e, por meio da luz, Turner conseguiu os efeitos de mistério e de infinito, que fizeram dele um dos maiores artistas românticos».

— No dia 26 de Janeiro teve lugar a conferência do Rev. P.^o D. Lucas Teixeira O. S. B. A. A sua conferência versando a *Arte Religiosa e os artistas modernos* teve muita oportunidade e despertou o maior interesse. Transcrevem-se alguns passos da lição:

«Nas suas manifestações dogmática, moral, mística e litúrgica, a Igreja Católica é o grande factor da Arte Religiosa, em todos os tempos. A Arte e a Religião procuram alcançar o mesmo fim:— Deus. Auxiliam-se mutuamente.

«A Arte Cristã tem de ser a Arte da Humanidade resgatada por Cristo. Ao serviço dela, o Artista tem necessariamente de se compenetrar da pessoa divina de Jesus. A grande crise da Arte Religiosa, em nossos dias, vem, precisamente, da indiferença religiosa de grande parte dos artistas modernos.

«A Arte Religiosa deve ser orientada pela Teologia para poder idealizar as simples realidades da Natureza na expressão viva do pensamento religioso. Seja essencialmente dogmática nas suas ideias, heróica na sua moral, apaixonadamente emocionante, mas sempre de grande pureza virginal, para educar religiosa e moralmente o grande povo cristão, para ser, na expressão de S. Bernardo, a «Escritura dos leigos».

«Em Arte Religiosa, a Natureza só deve oferecer ao Artista «esboços» que ele acabará, não como poeta de Arte, somente, mas, sobretudo, como «crente». A Fé é espiritual ferramenta indispensável a todo o Artista que se ocupa de Arte Religiosa. Pensam assim o escultor francês Charlier e o grande pensador Jacques Maritain.

«Assim como a Fé é pincel, goiva ou cinzel para o Artista que faz Arte Religiosa, assim também o sentido estético do mesmo é muitas vezes o mais

seguro guia que o leva a Deus, se dele andar longe. O caso de Huysmans e do grande pintor que se chamou no claustro Don Vilibrordo Werkade comprovam-no.

«A Arte Religiosa exige ainda do Artista que ele respeite as normas litúrgicas e canônicas da Igreja. Isto não é atrofiar o gênio criador do Artista, pois, segundo afirma Chesterton, é impossível ser-se um Artista sem se respeitarem as leis e os limites, porque a Arte é a limitação.

«No meio da grande desorientação que reina entre muitos Artistas modernos que tratam assuntos religiosos só uma luz lhes indica o caminho: — o conhecimento do espírito do Catolicismo e conseqüente amor aos limites que tal conhecimento impõe aos Artistas religiosos, não para lhes cercar as asas do gênio criador, mas abrir-lhas no infinito espaço dos mistérios divinos em rasgados voos até Deus. Para se ajuizar da influência da Liturgia na Arte Religiosa basta o facto de esta decair com aquela e ser esplendorosa, quando a Litúrgica o é.

«A busca apaixonada da essência mais íntima da alma própria e das suas mais secretas emoções tem levado, por vezes, os Artistas modernos a criarem formas de Arte Religiosa muito particulares e até estravagantes e afastadas da tradição, quando não opostas a ela. Tais obras podem interessar como documentos autobiográficos, mas não interessam por si mesmas. É sobre o plano das exigências espiritualistas da Igreja e nas fronteiras da inteligência com a sensibilidade religiosa que se elabora o jogo dessas formas materiais que constituem a Obra da Arte Religiosa.»

E a terminar:

«Seria muito para desejar que em Portugal se organisassem, como lá fora, sociedades artísticas em que tomassem parte arquitetos, pintores, escultores, artífices, decoradores, liturgistas e museólogos. Estas sociedades, orientadas segundo os princípios da Arte Religiosa promoveriam exposições, conferências, sessões de estudo, etc., e, sobretudo, tomariam a seu cargo a construção de igrejas em unidade de concepção e orientação artística e religiosa. Sem dúvida que a uma sociedade deste género estaria reservado um largo campo de acção no domínio da Arte Religiosa em Portugal.»

O conferencista referiu-se ainda à Exposição de Arte Sacra Moderna, organizada no Palácio Foz pela conservadora do Museu de Arte Antiga, D. Maria José de Mendonça e disse:

«As peças vindas do Mosteiro de Singeverga têm despertado o maior interesse no meio artístico da capital. Se bem que a sua execução não seja obra dos monges (mas um dia o será a de outras mais belas ainda, em oficinas claustrais) todavia, elas todas foram desenhadas e orientadas nos seus mais pequenos pormenores, por filhos de S. Bento. Dom Mauro Santos, autor

de quase todas as peças expostas era um grande monge-artista, tendo ido há pouco continuar no Céu a obra de Arte da sua vida. Mas outros monges-artistas continuarão a trabalhar como ele e creio poder afirmar que Singeverga ainda há-de ser um grande centro de Arte Litúrgica, (como são na Bélgica, Maredsous, e na Alemanha, Beuron e Maria Lach) quando os seus monges puderem realizar o grande sonho que os desvanece: — a construção de um verdadeiro monumento de arquitectura monástica, em substituição do edifício modestíssimo que actualmente habitam, impróprio do esplendor litúrgico de que sempre se revestem as cerimónias religiosas nas igrejas beneditinas. Então, não será um humilde filho de S. Bento a falar-vos, como hoje, de Arte Religiosa, mas será esta a falar-vos, como sempre, dos monges beneditinos e, sobretudo, do Artista Supremo: — Deus, em cuja escola eles aprendem.

O Senhor Professor Myron Malkiel Jirmounsky também no ano de 1949 realizou uma série de sábias lições que os frequentadores do Museu acompanharam com a maior atenção e proveito:

Problèmes de l'Histoire de l'Art

1.^a Lição

3 de Fevereiro de 1949

Le problème du «réalisme» en art.

- 1 — Les conceptions esthétiques de Platon et d'Aristote.
- 2 — L'art comme «idée» et l'art comme imitation de la nature.
- 3 — Le «réalisme» dans l'antiquité.
- 4 — L'évolution de la peinture «réaliste» en Italie:
 - a) Chez les Florentins;
 - b) Chez les Vénitiens;
 - c) Chez les «eclectiques» bolonais;
 - d) Chez les «Luminaires».
- 5 — Le «caravagisme» en dehors de l'Italie:
 - a) En Espagne;
 - b) Aux Pays-Bas;
 - c) Dans les autres pays, à l'époque «pré-impressionniste».
- 6 — Le «réalisme» flamand.
- 7 — Le «réalisme» des Impressionnistes et Cézanne.
- 8 — Le «réalisme» contemporain.

2.^a Lição

10 de Fevereiro de 1949

Le genre «portrait» en art.

- 1 — Le problème de la ressemblance dans le «portrait».
- 2 — Le «portrait» dans l'art oriental et dans l'art égyptien.
- 3 — Le «portrait» dans l'art grec et dans l'art romain.
- 4 — Le «portrait» dans l'art européen:
 - a) Portrait italien;
 - b) Portrait flamand;
 - c) Portrait français;
 - d) Portrait germanique.

3.^a Lição

17 de Fevereiro de 1949

Le «paysage» dans l'art.

- 1 — Le «paysage» dans l'art oriental et dans l'art occidental:
 - a) Le paysage ornemental et fantaisiste.
 - b) Le paysage dit «réaliste» et son évolution.

4.^a Lição

24 de Fevereiro de 1949

Le problème de la composition dans l'histoire de la peinture.

- 1 — La composition dans la peinture orientale.
- 2 — Le problème de la composition dans la peinture européenne:
 - a) Dans l'école byzantine;
 - b) Dans la peinture des XIII-XV^{es} siècles;
 - c) A la Renaissance;
 - d) Aux XVII et XVIII siècles;
 - e) Chez les «romantiques» et les «réalistes» du XIX siècle;
 - f) Chez les impressionnistes;
 - g) Chez Cézanne;
 - h) Chez les contemporains.

5.^a Lição

3 de Março de 1949

L'Orient et l'Occident en art (leurs «substrats» psychologiques).

- 1 — Perse, Inde, Chine.
- 2 — L'art dit «des nomades».
- 3 — Antiquité classique.
- 4 — Byzance et les pays slaves.
- 5 — Europe occidentale.

6.^a Lição

10 de Março de 1949

L'esthétique méditerranéenne et l'esthétique du Nord de l'Europe.

- 1 — Le foyer artistique méditerranéen et le foyer nordique.
- 3 — L'art «nordique» et son naturalisme ornemental.
- 4 — Pays latins et pays germaniques.
- 5 — Byzance et l'art des pays slaves.

7.^a Lição

17 de Março de 1949

Le problème du «gout» en art.

- 1 — Le «goût» et le «style» à travers les époques et les pays.
- 2 — L'apport personnel de l'artiste et le goût de son temps et de son milieu.

8.^a Lição

24 de Março de 1949

Le problème de la «visualité pure» en histoire de l'art.

- 1 — Les prémices.
- 2 — La cristallisation théorique.
- 3 — Fiedler et Hildebrand.
- 4 — Riegel et Dvorak.
- 5 — Wölfflin.
- 6 — Etat actuel du problème.

— No programa das homenagens que um grupo de admiradores do Prof. António Augusto Gonçalves empreendeu na cidade de Coimbra, estava incluída uma conferência que seria realizada no Museu de Arte Antiga, de Lisboa, instituição que tinha muito interesse de se associar ao ciclo comemorativo do centenário do nascimento do artista.

A Senhora D. Genoveva de Lima Mayer Ulrich, foi a oradora da reunião que teve lugar nas Janelas Verdes no dia 5 de Março.

O Director do Museu, Dr. João Couto, discípulo de António Augusto Gonçalves, abriu a sessão referindo-se às múltiplas actividades do Mestre, ao Museu de Machado de Castro que criara e onde com ele serviu durante alguns anos e por fim aos méritos da conferencista admiradora e amiga do insigne Professor.

A Senhora D. Genoveva de Lima Mayer enalteceu a figura do nome que foi orientador de uma verdadeira renascença das artes e ofícios em Coimbra. Falou das suas encomendas ao serralheiro Lourenço Chaves de Almeida para as quais Gonçalves não só deu os desenhos como encaminhou o artista. Acentuou o critério com que foi organizado o Museu de Machado de Castro e os trabalhos de recolha das obras que ali vieram a figurar, esforço de tal forma grandioso que melhor fora terem dado à Instituição o nome do venerável fundador.

Referiu-se depois, em apreciável dissertação, ao juízo que forma a respeito das artes modernistas e citou, além de Gonçalves e seus discípulos, muitos artistas portugueses que traduzem em suas obras o seu modo de pensar.

— De novo D. Maria Luísa Caturla, notável investigadora e escritora, falou no Museu acerca do «Estilo y Evolución de Zurbarán». A conferência realizou-se no dia 30 de Abril.

Traçou o quadro em que se desenvolveu a obra de Zurbarán e as influências que recebeu. Ocupou-se do problema da origem da família e dos mestres do artista, da floresta de dúvidas e de lendas que prejudicou a nitidez da passagem da sua personalidade através da época em que viveu e sobretudo da evolução da sua obra desde a «Imaculada Conceição», que pintou aos 17 anos até à culminância da sua actividade criadora, quando executou as composições sobre S. Tomás e S. Boaventura. Referiu-se ainda aos antepassados bascos do pintor, à sua infância em Fuentes de Cantos e às primeiras influências familiares. Falou do seu casamento, aos 18 anos e da sua partida para Lerena, facto que o impediu de tomar conhecimento das inovações de Ribera, até à data de 1628 em que parte para Sevilha. Assim justificou o arcaísmo da primeira maneira da sua pintura.

Ocupou-se por fim do estilo de Zurbarán e com o auxílio de projecções; mostrou as características essenciais das obras que marcam as diferentes

épocas da sua actividade pictural, desde o desabrochar do seu temperamento artístico até à maneira profundamente emocional como interpretava os aspectos da vida religiosa, quer as imagens das cerimónias eclesiásticas, quer a solidão dos monges ascetas.

— Em 21 de Junho de 1949 teve lugar a lição do Rev.º P.º Costa Lima acerca da discutida Igreja de S. Salvador de Montélios, monumento bizantino-ravenense do século VII. Publicamos o resumo da sua douta dissertação:

«Esta capela funerária, de S. Jerónimo de Real, nos subúrbios de Braga, é capítulo interessante, na história da arte da Península hispânica. Dela falaram cronistas franciscanos, arqueólogos, críticos espanhóis e portugueses e doutras desvairadas gentes. Não é diminuto o rol de nomes consagrados, como Sousa Viterbo, D. José Pessanha, Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia, Gomez Moreno, Camps Cazorla, Helmut Schlunk, só para citar alguns.

«A jóia architectónica de Montélios ocasionou opiniões curiosas, fantasistas, tese e antítese. Com documentos medievais, estudados nas suas fontes, filosofia da história crítica da arte, chegou-se à conclusão de que este monumento do século VII, bizantino-ravenense, é o único em toda a Península.

«Helmut Schlunk afirma que é capela funerária, fundada por S. Frutuoso para si, entre 656 e 665. Não conheceu textos coevos e não aduziu inscrições da era da construção da igreja e túmulo do Santo. Menciona textos posteriores, um deles com atribuição de data errada e ignorou a fonte dos escritos de S. Nuno Valério que Fernandez Pousa publicou, em edição crítica, e foram tese do seu doutoramento, em Madrid. S. Valério foi monge, poeta, contemporâneo e sucessor de S. Frutuoso, na tebaida de Bierzo, e é figura das centrais da idade-média visigótica. Faleceu em 695.

«Entre as suas obras encontra-se a biografia do fundador de Montélios, sob a epígrafe latina, cuja versão diz: «Começa a vida ou a comemoração das coisas admiráveis do Santíssimo Frutuoso, bispo». Este prelado era de descendência real gardinga e filho do chefe do exército de Espanha. Fundou mosteiros pela Ibéria, antes de ser criado bispo de Braga, disseminados na Galécia, Lusitânia, na Bética, nas províncias cartaginense e terraconense. Entre os célebres, S. Valério conta o de Montélios. Não é do próprio original do século VII que traduzimos a passagem histórica, mas de cópia visigótica de 902, texto importante que Schlunk não viu, nem outros arqueólogos conheceram em primeira mão. Escreveu S. Valério: «Entretanto, entre a cidade de Braga e Dume, edificou (S. Frutuoso) mosteiro principal, no cimo de pequeno monte, onde o seu Santo corpo foi enterrado. Tanta foi a sua vontade, na edificação de santas igrejas, como sei por relação do servo de Deus, o abade Cassiano, seu primeiro discípulo, que prevendo, havia muito tempo, estar iminente o seu santo falecimento, e tendo começado a

obra das construções, aproximando-se o ocaso da vida presente, não só diáriamente trabalhava, sem parar, mas também prosseguia na mesma obra, durante horas da noite, com lampeões acesos, não fosse ficar por concluir a santa obra, ao deixar este mundo. Assim, ajudado pela graça divina, quanto fielmente tinha principiado, prontamente acabou e felizmente dedicou.

«Este documento demonstra que S. Frutuoso ordenou a construção do mosteiro e capela da sua sepultura, com interesse peculiar. É duplamente funerária a capela, pois nela faleceu. Sentindo-se febril, fez-se transportar para a sua igreja, e prostrado diante do altar, ali passou dia e noite. Antes do raiar da alva, erguendo os braços para orar, entregou a alma a Deus.

«Schlunk cita dois textos. O que erradamente julga do século IX é de 921, portanto do século X, e nesta data a capela de Montélios chamava-se de S. Frutuoso. Originariamente o fundador dedicou-a ao Santo Salvador. A doação que, em 883, Afonso III fez ao bispo de Santiago, prova textualmente que o titular da fundação era S. Salvador, pois exara: «Dou-te, Sisnando bispo, o mosteiro de S. Salvador, na villa de Montélios [...] mosteiro que S. Frutuoso levantou».

«O tempo conservou-se imune das destruições sarracenas, e documento de 1102 garante, pela letra e exegese do sentido, que não sofreu modificações mozarábicas, pois o cronista de Compostela escrevendo a narração do latrocínio que D. Diogo Gelmires fez do corpo de S. Frutuoso, diz que o roubo foi perpetrado na igreja, que o Santo construía, em vida. Este inciso argumental é confirmado por Frei Manuel de Monforte, em 1696, pois encontrou a capela na sua orgânica edificativa, com as capelas absidais, de planta em ferradura e o todo erguido sobre cruz grega. Contou as 24 colunas no interior do templo, enumerando as de cada capela absidal, e mediu os altares primitivos, de 3 palmos de largura.

«O monumento bizantino-ravenense só no século XVIII sofreu cataclismo de atropelias, porque neste século havia o horror inculto a quanto era medieval.

«S. Frutuoso e o meio do seu tempo dão a razão do orientalismo da sua obra. Peninsular, tinha alma de um oriental, e nas peregrinações, através da Península, esteve em contacto com artistas gregos, alexandrinos, bizantinos. S. Valério menciona o perito canteiro ou construtor Baldaro, que de muito novo, *puerulus*, acompanhava S. Frutuoso no deserto de Bierzo e interveio em muitas obras.

«O característico bizantino-ravenense de S. Salvador explica-se bem. As influências orientais na Península são anteriores à invasão muçulmana. Peregrinos, mercadores, monges, trouxeram do Oriente factores de propaganda artística. O predomínio oriental acentuou-se com as colónias gregas e sírias emigradas, desde o século IV ao V. Em 554, Justiniano mandou

um exército oriental em auxílio de Atanagildo, e com ele as províncias cartaginesas, da Bética, da Lusitânia tornaram-se verdadeiras colónias bizantinas, até 625. As artes sofreram do seu domínio. Estojos, marfins, manuscritos iluminados, esmaltes, ourivesaria, âmbulas foram factores da estética oriental, tornando-se conhecidos, frescos, mosaicos, motivos decorativos de arquitectura. Desta importação fala Santo Isidoro, citando os gregos. Os monges aceitavam a nova arte, como os bispos de Ravena, com lista longa de sírios, e os prelados italianos pediam architectos e decoradores ao Oriente.

«Entre os padrões architectónicos, citados comparativamente com S. Salvador, aparece o mausoléu de Gala Placidia em Ravena, de 450, com o qual tem afinidades artísticas, parecendo quase importação directa de Ravena, como critica Camps Cazorla.

«Schlunk o confirma, pois diz que S. Salvador de Montélios reflecte monumentos de Justiniano, em Constantinopla, aponta o da Igreja dos Apóstolos, de planta em cruz grega e cúpulas. Compara S. Salvador ao templo de S. João, em Éfeso, e nomeia as capelas funerárias do Oriente da forma da de Montélios, como a de Justiniano, ao lado de Santa Sofia, e outros modelos de Quersoneso de Tauro.

«Pela decoração externa, de arcos e ângulos, S. Salvador insiste em evocar Gala Placidia, sendo mais rica a arquitectura da capela funerária de Montélios.

«S. Frutuoso devia saber, por tradição, do mausoléu de Gala, ligado à sua família, pois ela casara com o rei Ataúlfo e vivera em Barcelona.

«S. Salvador, afirma Schlunk, é sem dúvida o templo mais bizantino da Península hispânica, tendo características peninsulares. Mas todo o conjunto architectural do monumento demonstra directa dependência de protótipos orientais e existência de um foco artístico diferente do castelhano, e em contacto com o Oriente. A Galécia tinha-se amamentado com a cultura oriental. Com Gomez Moreno, só resta admirar a beleza invulgar desta espécie bizantina-ravenense do século VII, única em toda a Península, graças a S. Frutuoso».

A propósito da Exposição de Josefa de Óbidos realizaram-se três conferências no Museu:

— No dia 4 de Junho o Sr. Dr. Rocha Brito, Professor da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra, falou acerca da pintura do Museu de Machado de Castro, que representa o «Aparecimento da Virgem a S. Bernardo». Sobre a iconografia do tema versado pela artista fez judiciosas considerações, apoiando-se em textos e outras obras plásticas referentes ao mesmo assunto.

— No dia 25 de Junho o Pintor Sr. Armando de Lucena bordou alguns

«Comentários à volta de Josefa de Óbidos». Colhemos os dados seguintes do resumo da sua palestra:

«Apoiando-se na cronologia da actividade artística de Josefa de Óbidos, poderia concluir-se que a perfeição das suas telas seguia marcha inversa à do tempo, uma vez que certos trabalhos datados de 1647 e de 1661 principalmente, acusam segurança, harmonia e brilho técnico que, no decorrer da sua vida oficial, decresceu sensivelmente até à execução das telas de 1682 e de 1684, representando o «Menino Jesus Salvador do Mundo». Com este pensamento, chama a atenção dos observadores para os dois quadri-nhos pintados sobre cobre e alusivos ao «Casamento Místico de Santa Catarina», um pertencente ao Museu de Arte Antiga, de Lisboa, outro, propriedade do Museu de Soares dos Reis, do Porto, este integralmente obra de maior alcance como pintura e como estilo, ambos assinados por Josefa de Aiala, mas entende que o último deve ser tomado sob reserva.

«Se fosse possível, disse, conhecermos com firmeza a data do nascimento da artista, resolver-se-ia tudo quanto à vista da sua actividade se apresenta obscuro e vago.

«Passando pròpriamente ao estudo dos caracteres técnicos que a distinguem, referiu-se Armando de Lucena à particularidade com que a pintora executa as pálpebras das figuras sacras que, só muito excepcionalmente, pinta doutra forma, como no painel do «Pentecostes», pertencente ao Museu Machado de Castro, de Coimbra.

«Posto que dispondo de recursos técnicos muito apreciáveis, a artista, em seu entender, não primava pela imaginação, visto repetir demasiadamente os temas sem modificação na forma, decalcando-a, por assim dizer, no «Menino Jesus, Salvador do Mundo». Refere-se, depois à secura da sua pincelada, em parte devida talvez à matéria empregada na pintura, numa época em que a base deste ofício assentava na *têmpera* — de cola ou de ovo. E, a propósito, divaga, um pouco, sobre a técnica dos primitivos que até Velazquez, pelo menos, é de composição química *magra*. Fala ainda das velaturas usadas por Franz-Hals e Rembrandt indo até aos supostos processos dos irmãos Van Eyck a quem, sem grande fundamento se tem atribuído a invenção da pintura a óleo.

«Dois dos quadros atribuídos a Josefa de Óbidos merecem particular interesse: o painel de «Santa Justa e Santa Rufina», da ermida da Columbeira — caso esporádico na sua arte, se lhe pertence — e o «Pentecostes», de Coimbra onde existem magníficos pedaços de pintura.

«Para terminar, alude à série dos «Meses», obras de tonalidades e de composição à margem do ciclo marcadamente religioso».

— No dia 26 de Junho e para encerrar o ciclo dos trabalhos relacionados com o certame «Josefa de Aiala», o Sr. Dr. Álvaro de Caires realizou

uma conferência na qual se ocupou da vida e das obras da artista; referiu os trabalhos empreendidos para a realização do importante acontecimento levado a cabo pela Junta de Província da Estremadura, o qual veio facilitar o estudo e a apreciação das obras da notável pintora seiscentista. Ocupou-se ainda, e segundo o seu modo de ver, do mérito dos trabalhos apresentados e agradeceu toda a colaboração que por parte do Museu e das entidades chamadas a colaborar, foi prestada à Comissão que levou a termo este ciclo de realizações artísticas.

— No dia 28 de Novembro, pela 2.^a vez, falou no Museu, o escultor Sr. Frederico Marés Deulovol, Subdirector da Escola Superior de Belas-Artes de S. Jorge, de Barcelona. A sua lição versou «El Monastério Real de Santa Maria de Poblet».

O restauro dos túmulos reais do Mosteiro de Poblet foi confiado pelo Governo espanhol ao escultor Deulovol que a contento das autoridades artísticas do seu país se desempenhou do difícil encargo. Este trabalho foi apresentado em projecções.

O conferente ocupou-se ainda da história e valor artístico do Mosteiro cisterciense de Poblet erigido por voto de D. Ramon Berenguer IV em acção de graças pelas muitas vitórias travadas com os mouros em Lérida e Tortosa.

«O mosteiro de Poblet, erguido entre o século XIII e o século XIV, gozou de tais privilégios, recebeu tão grandes legados, disfrutou tão elevadas concessões, que os tesouros acumulados constituíam uma riqueza assombrosa que, no dizer dos cronistas, «chegava a cansar a vista». A grandeza dos relicários, entre os quais figuravam mais de sessenta corpos de santos e mártires não tinha igual em outra igreja fora de Roma, e a sumptuosidade do culto, a grandeza dos edifícios e a origem dos seus abades tornaram o mosteiro de Santa Maria de Poblet um dos mais celebrados do mundo — verdadeira povoação, tão completa nas suas dependências como o de Claraval.

«No século XIV e no reinado de D. Pedro IV «El Cerimonioso», o mosteiro foi convertido em instituição real e assim, foi a igreja maior transformada em panteão faustoso dos reis de Aragão. Então Poblet alcança o ponto culminante do seu esplendor e o mosteiro passa a ser residência, palácio, fortaleza e túmulo magnânimo que maior prestígio deu ao histórico mosteiro.

«Os reis da coroa catalã-aragonesa, sempre inclinados à orientação artística, tiveram no «Cerimonioso» o máximo expoente da sumptuosidade. Demonstram-no o panteão real, impulso duma juventude briosa e ávida de glória, de grandesa e imortalidade. O seu túmulo, no mosteiro de Poblet, trabalhado em alabastro finíssimo, ricamente policromado em ouro, azul e vermelho bordado a filigrana é uma maravilha e as dezassete estátuas

jaçentes, todas elas estavam cobertas com primorosos dóceis rematados por abóbadas com estrelas de ouro sobre fundo azul. Das estátuas jaçentes, destaca-se pela sua beleza a de Leonor de Portugal, segunda mulher de D. Pedro IV, «El Cerimonioso», filha de D. Afonso IV, o Bravo, de Portugal e de D. Beatriz de Castella e também os de D. Jaime, «O Conquistador», o de Afonso V, «O Magnânimo» e ainda as câmaras sepulcrais, feitas para depositar os restos de reis e duques e figuras da corte, sendo difícil reunir tão elevado número de pessoas de tão alta linhagem, cavaleiros esclarecidos que praticaram feitos famosos em Sicília, Nápoles, etc.

«Veio depois a decadência. Os monges bernardos foram expulsos do mosteiro em 1835, não tardando a ruína, o saque, o vandalismo.

«Há anos, o mosteiro foi incorporado na vida cisterciense, e o Estado espanhol, por intermédio de um Patronato e com a colaboração valiosíssima da benemérita Irmandade de Benfeitores de Poblet, empreendeu o laborioso trabalho de restauro dum dos mais belos conjuntos monásticos da Europa».

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS
DE ARTE

Durante o ano de 1949, o Museu adquiriu as seguintes obras de arte:

JOALHARIA E OURIVESARIA

Anel de filigrana de ouro com uma ametista. Trabalho português. Século XVIII. Comprado a um particular.

RENDAS

Tira de toucado. Trabalho valenciano. Comprado a um particular.

TAPEÇARIA

Tapeçaria. Fabrico de Bruxelas (Fins do século XVII). Comp. 3480×Larg. 3280 mm. Comprada a um particular.

OFERTAS DE OBRAS
DE ARTE

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

RENDAS

Amostra de renda de Lile. Comp. 490×Larg. 85 mm. (Princípios do séc. XIX).

Amostra de renda de Lile. Comp. 650×Larg. 70 mm. (Princípios do séc. XIX).

Amostra de renda de bilros. Trabalho flamengo. (Fins do séc. XVII) (?).

Renda em ponto rosalina. Trabalho francês. (Fins do século XVII). Comp. 370×Larg. 70 mm. Ofertas da Ex.^{ma} Sr.^a D. Lídia Cabeça.

DIVERSOS

6 tiras de papel pintado, representando o «Fabrico da porcelana na China». Trabalho chinês. (Século XVIII). Dimensões das tiras: Comp. 3450×1210 mm.; 3450×730 mm.; 3450×680 mm. Oferta dos Ex.^{mos} Srs. Dr. António J. Bustorff Silva e João Filipe S. Nascimento.

INCORPORAÇÕES DE OBRAS
DE ARTE

«São João Baptista», escultura de barro. Trabalho português (século XVIII). Alt.^a 460 mm.

«São João Evangelista», escultura de madeira. Trabalho português (século XVIII). Alt.^a 345 mm. Provenientes da Secretaria da 3.^a Vara Cível da Comarca de Lisboa.

CEDÊNCIA DE OBRAS
DE ARTE

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

Câmara Municipal de Setúbal, para figurarem no Museu da mesma cidade:

4 cadeiras com assentos e costas de couro;

2 bancos com assentos de estofado vermelho.

Convento da Encarnação:

1 cadeira, D. João V.

Arquivo Histórico Colonial:

1 moldura entalhada.

MOVIMENTO
DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1949 deram entrada na Biblioteca do Museu 319 espécies, sendo 61 adquiridas e 258 oferecidas pelas seguintes

pessoas e entidades: Grupo dos Amigos do Museu; Kunsthhaus, de Zurich; Joaquim Nobre; Prof. Elie Lambert; Museo del Prado; Alberto Meira; Academia Nacional de Belas Artes, de Lisboa; Universidad de Valladolid; Diputacion Provincial de Badajoz; Nationalmuseum, de Stockholm; Câmara Municipal de Lisboa; Câmara Municipal do Porto; Rev.º Eugénio Jalhay; L.ª Maria Emilia dos Santos e Silva Amaral; Museu Nacional de Arte Contemporânea; José Maria Cordeiro de Sousa; Mário Barata; Casa Liquidadora, Leiria & Nascimento; National Gallery of Art, de Washington; Institute of Art, de Chicago; D. Maria Luisa Caturla; Victoria and Albert Museum, de Londres; D. Virginia Rau; XVI Congresso Internacional de História da Arte; Lucien Rudrauf; Prof. Juan Ainaud de Lasarte; Metropolitan Museum of Art; Associação dos Arqueólogos Portugueses; Museu Nacional dos Coches; Dr. Manuel dos Santos Esteves; Dr. José António Ferreira de Almeida; Academia das Ciências de Lisboa; Eng.º J. M. dos Santos Simões; Prof. J. Martins da Silva Marques; Henrique de Campos Ferreira Lima; Comissão de Turismo de Évora; Museu de Machado de Castro, de Coimbra; Direcção-Geral da Fazenda Pública; Museu Rosa Galisteo de Rodriguez, de Santa Fé; Galerie Fischer; Museus de Poitiers; The Fitzwilliam Museum de Cambridge; Companhia Editora do Minho; Livraria Tavares Martins; Legação da Bélgica; Ministério da Educação e Saúde, do Rio de Janeiro; Dr. João Couto; Instituto de Arte Americano e de Ideias Estéticas, de Buenos Aires; Rijksmuseum, de Amsterdam; Boymans, de Rotterdam; Ministério das Colónias; Centro de Estudos da Guiné Portuguesa; Junta de Turismo de Cascais; Museu Imperial de Petropolis; Museu Nacional de Belas-Artes, do Rio de Janeiro; Museu Nacional do Rio de Janeiro; A. Beaumont Rothwel; Museus Nacionais de França; D. Antónia Bastos Corrêa; F. P. de Almeida Langhans; Biblioteca Governativa de Cremona; Universidad Nacional de Cuyo; Instituto Britânico em Portugal; The City Art

Gallery, de Manchester; British Council, de Londres; Jorge de Moser; Eduardo Portugal; Museu de Arte Islâmica de Teheran; American Academy in Roma; Academia Portuguesa da História; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique; Legação de Portugal em Buenos Aires; António Fernandes de Sá; ICOM; Revista «Turismo»; College Art Journal.

Entre as obras de maior monta adquiridas pelas verbas orçamentais figuram: «The Drawings of Leonardo da Vinci», de A. E. Popham; «Furniture treasury (Mostly of American Origin). All periods of american furniture with some foreign examples in America also american hardware and household utensils», de Wallace Nutting; «The Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon», de Francis Henry Taylor; «Church Symbolism. An explanation of the more important symbols of the old and new testament, the primitive, the medieval and the modern church» — 2.ª edição, de F. R. Webber; «Los Retratos de los Reys de España», do Duque de Alba, F. J. Sanchez Cantón e José P. Andrade; «Tapices de Goya», de Valentim de Sambrício; «Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial», de F. V. L. Brans. Traducción castelhana del original inédito por M. Cardenal Iracheta; «Da Famosa Arte da Impressão — Da imprensa em Portugal às Cruzadas d'Além-Mar», de Américo Cortez Pinto; «The Bibiena Family», de A. Hyatt Mayor; «Repertoire de la Majolique Italienne», de J. Chompret; «El Meuble Colonial Sudamericano», de A. Taullard; «Plateria Sudamericano», de A. Taullard; «Museum», publicação da UNESCO.

O Museu recebe as seguintes revistas de arte: portuguesas — Anais das Bibliotecas e Arquivos; Arqueólogo Português; Arquivo do Alto Minho; Arquivo do Distrito de Aveiro; Arquivo Histórico da Madeira; Arquivo Histórico Português; Adântico; Beira Alta; Belora; Biblos; História da Literatura Portuguesa; Litoral; Mensageiro de S. Bento; Museu; Ocidente; Olisipo; Ourive-

saria Portuguesa; Panorama; Portucale; Revista da Faculdade de Letras de Lisboa; Revista de Guimarães; Revista de História; Revista de Portugal — Língua Portuguesa; Revista da Universidade de Coimbra; Terras do Mondego; Tripeiro; Turismo.

Estrangeiras — Ampurias; Apolo; Archivo Español de Arqueología; Archivo Español de Arte; Art in America; L'Arts et les Artistes; The Art Bulletin; Art et Décoration; L'Art and Letters; The Art Journal; The Art Quarterly; L'Art Sacré; Les Arts; Beaux-Arts; The Burlington Magazine; Les Cahiers Ciba; College Art Journal; The Connoisseur; Cuadernos de Estudios Gallegos; Gazette des Beaux-Arts; Hispânia; The Hispanic American Historical Review; The Illustrated London News; The Journal of Aesthetics & Art Criticism; The Magazine Antiques; Magazine of Art; Memórias de los Museos Arqueológicos Provinciales, de Madrid; Musées de France; Museion; Museum; Museums Journal; The Museum News; Pantheon; La Perle; Phoebus; La Renaissance; Repertoire d'Art et d'Archéologie; Revista de Ideas Estéticas; Revista de Estudios Extremeños; Revista del Real Instituto d'Archeologia e Storia dell'Arte — Roma; La Revue de l'Art; Saitabi; The Studio; The Tiger's; Ver y Estimar.

ABERTURA DAS SALAS DE EXPOSIÇÃO

No mês de Março concluiu-se a distribuição da pintura portuguesa dos séculos xv a xix nas onze salas do piso superior do edifício novo do Museu.

Desta forma ficaram definitivamente arrumadas todas as secções de arte que pertencem a este estabelecimento do Estado.

Para comemorar este facto o Director conduziu através das salas os sócios do Grupo dos Amigos do Museu que ao convite acorreram em grande quantidade. A visita realizou-se no dia 23 de Março.

MOVIMENTO DO PESSOAL

Ramiro dos Santos e Silva — Chefe da Secretaria — mandado passar à situação de inactividade permanente, desde 12 de Junho, data em que atingiu o limite de idade; portaria de 11 de Junho.

Henrique Caetano — Jardineiro — mandado por incapaz para o serviço pela Junta Médica da Caixa Geral de Aposentações, em 27 de Junho.

Joaquim Ananias Lopes Torres — Chefe da Secretaria — nomeado por portaria de 30 de Julho; tomou posse em 3 de Agosto.

PINTURAS DO MUSEU EM EXPOSIÇÕES REALIZADAS NO ESTRANGEIRO

O Museu, superiormente autorizado, mandou o quadro «Repouso na fuga para o Egipto» para figurar na Exposição Gerard David que teve lugar no Museu Comunal de Bruges, de 18 de Junho a 21 de Agosto de 1949.

Figura no catálogo com o n.º 17 e a seguinte descrição: «Virgem com o Menino numa paisagem» — réplica livre segundo o quadro do mesmo assunto conservado na livraria Morgan de Nova-Iorque e proveniente da colecção R. Kamm. — 62×41,5 cm. Bibliografia: Bodenhausem n.º 39A; Friedlander, 6.º n.º 214A — Lisboa, Museu de Arte Antiga».

Tendo os quadros que fizeram parte desta exposição sido levados a Londres, a nossa pintura figurou também nesta cidade.

OFICINA DE RESTAURO

Durante o ano de 1949 foram beneficiadas, sob a direcção do Sr. Fernando Mardel, as seguintes pinturas do Museu:

«São Cosme, São Damião e São Tomé» — pintura sobre madeira, escola do Mestre do Retábulo de S. Francisco, de Évora (inv.t.º n.º 799).

«Santa Catarina levada pelos anjos» —

pintura sobre madeira, escola portuguesa (inv.t.º n.º 1838).

«Alegoria à Fundação da Casa Pia» — tela, por Domingos António de Sequeira (inv.t.º n.º 881).

Além das do Museu, encontram-se em beneficência as seguintes pinturas pertencentes ao Estado, às igrejas, ou a institutos de interesse público.

Do Museu Nacional de Arte Contemporânea:

«Charneca de Belas» — tela, por Silva Porto.

«Paisagem com vista de Sintra» — tela, por Silva Porto.

«Lago de Enghien» — tela, por Silva Porto.

«A Lagoa» — tela, por A. Andrade.

«Sentença de Salomão» — tela, por Francisco Metrass.

«Marinha» — tela, por João Vaz.

«Flores» — tela, por Rodrigues Chaves.

«Auto-retrato do Prof. Luciano Freire», Auto-retrato do Visconde de Meneses».

Do Museu de Beja:

«Nossa Senhora com o Menino» (Senhora das Rosas) — pintura sobre madeira, escola portuguesa.

«Duas telas com a cabeça de São João Baptista, escola espanhola, estilo de Valdez Leal.

Ordem Terceira de São Francisco de Charnais:

«São Jerónimo no deserto» — pintura sobre madeira, escola portuguesa.

Conservatório Nacional de Música:

«Retrato de Luísa Todi» — tela, por M.^{me} Vigée Lebrun.

Misericórdia de Monsaraz:

«O Calvário» — pintura sobre madeira, escola portuguesa.

Convento de Celas — Coimbra:

«Anunciação» — pintura sobre madeira, escola portuguesa.

Sé de Évora:

«Martírio das Onze Mil Virgens» — pintura sobre madeira, escola portuguesa.

Igreja de Jesus, de Setúbal:

«Santa Clara, Santa Inês e Santa Coleta» — pintura sobre madeira, escola flamenga.

Museu de Alberto Sampaio, de Guimarães: Triptico — «Deposição de Cristo no túmulo» — pintura sobre madeira, escola espanhola.

Museu de Soares dos Reis, do Porto:

«Santa Helena descobrindo a Cruz» — pintura sobre madeira, escola portuguesa.

«Santa Helena fazendo desenterrar a Cruz» — pintura sobre madeira, escola portuguesa.

RESTAURO DE MÓVEIS

Durante o ano de 1949 restauraram-se na oficina vários móveis:

Seis molduras entalhadas.

Secretária.

Contadores de pau santo do século XVII.

Quatro molduras entalhadas.

Bufete de pau santo, com oito pés.

Estante de pau santo, com os pés torneados.

Dois armários entalhados.

Armário «Queen Anne».

Secretária de pau santo, folheada e embutida.

Cantoneira de vinhático.

Contadores de pau santo, com os pés torneados e guarnições de tremidos.

Bufete de pau santo, com pés torneados.

Cadeiras antigas de nogueira.

Efectuaram-se também trabalhos de carpintaria em pinturas sujeitas a restauro.

INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Além das observações que, por meio dos agentes físicos ao serviço do restauro, se praticam quotidianamente no Laboratório do Museu, fizeram-se radiografias de pinturas, quer de quadros do Estado, quer dos de instituições várias ou de particulares.

Enriqueceu-se o arquivo com fotografias de pormenor, quer directas, quer macro e micro-fotografias, quer provas obtidas sob uma incidência de luz razante. Deram durante o ano entrada 138 clichés e 59 dispositivos.

VISITANTES (Durante o ano de 1950)

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Visitas colectivas	Total
Janeiro	336	1.677	—	2.013
Fevereiro	270	1.425	129	1.824
Março	440	2.263	70	2.773
Abril	540	1.640	213	2.393
Maió	584	6.160	160	6.904
Junho	410	1.608	12	2.030
Julho	488	1.240	—	1.728
Agosto	660	1.564	20	2.244
Setembro	664	1.383	30	2.077
Outubro	450	2.061	30	2.541
Novembro	474	1.988	42	2.504
Dezembro	332	1.123	—	1.455
<i>Soma</i>	5.648	24.132	706	30.486

(¹) Entradas pagas no ano de 1950 — 5.648 a 2\$50×14.120\$00.

VISITAS COLECTIVAS (Desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidade
Fevereiro	Faculdade de Letras de Lisboa	30
>	Estudantes Brasileiros	25
>	Liceu de D. João de Castro	74
Março	Liceu de D. João de Castro	48
>	Inst. Sup. de Ciências Económicas e Financeiras	22
>	Escola de Machado de Castro	28
Abril	Colégio Militar	105
>	Instituto Feminino de Odivelas	54
>	Escola Académica de Lisboa	26
Maió	Escola Académica de Lisboa	26
>	Colégio Militar	58
>	Escola de Machado de Castro	26
>	Liceu Rainha D. Leonor de Lisboa	35
>	Inst. Espanhol de Lisboa	15
Junho	Instituto Feminino Portuguêsê.....	12
Agosto	Faculdade de Letras de Lisboa	20
Setembro	Escola António Augusto de Aguiar	30
Outubro	Grupo Desportivo da C. ^a de Seguros Ultramarina	30
Novembro	Seminaristas de Almada	42
	<i>Total</i>	706

VÁRIA

2.^a CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DO RESTAURO

Sem quaisquer encargos para o Estado, o Dr. João Couto, Director do Museu, foi encarregado de representar o País naquela assembleia.

A reunião teve lugar em Roma, no «Istituto Centrale del Restauro», de 12 a 15 de Dezembro de 1949.

Estavam presentes: Áustria — Dr. Buschbeck, Conservador das Pinturas, Kunsthistorisches Museum, Viena; Bélgica — Sr. Paul Fierens, Director dos Museus Reais das Belas-Artes, Bruxelas; Estados Unidos — Sr. Murray Pease, Chefe do Departamento de conservação e restauração das pinturas, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; França — Sr. René Huyghe, Conservador Chefe do Departamento das Pinturas, Musée du Louvre, Paris; Inglaterra — Sr. Neil Mac Laren, Conservador das pinturas, National Gallery, Londres; Holanda — Dr. A. van Schendel, Conservador do Departamento das pinturas, Rijksmuseum, Amesterdão; Itália — Prof. Cesare Brandi, Director do Instituto Central do Restauro, Roma; Portugal — Dr. João Couto, Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; Suíça — Dr. Schmidt, Director do Kunstmuseum, Bâle.

Por motivos vários não puderam comparecer, embora tivessem dado a sua adesão, os delegados da Dinamarca e da Suécia, da Checoslováquia e da Polónia.

A conferência foi secretariada pela Sr.^a Benoist d'Azy. Os delegados visitaram todas as oficinas do Instituto de Restauração e examinaram de perto as últimas pinturas beneficiadas.

Depois de terem verificado no próprio lu-

gar os problemas que se levantam a propósito da conservação dos túmulos etruscos de Tarquinia, os delegados puderam admirar em Viterbo a reconstituição e a reposição no seu lugar, na igreja de Santa Maria della Verità, dos frescos de Lorenzo da Viterbo. A Direcção-Geral das Belas-Artes de Roma organizou diversas manifestações em honra dos delegados.

Depois das discussões que tiveram lugar no decorrer dos trabalhos do Congresso, a Comissão aprovou as resoluções e os votos seguintes:

Resoluções:

1) A Comissão, tendo verificado que a presença de «Experts» pode ser útil, decide que nas próximas reuniões cada delegado poderá fazer-se acompanhar pelo seu ou pelos seus próprios conselheiros técnicos que poderão assistir às discussões e às visitas, sòmente a título de observadores (!).

2) Cada ano a Comissão propõe-se um fim duplo:

1.^o — Deslocar-se a cidades diferentes para ali estudar os métodos de restauro.

2.^o — Estudar um problema geral em relação com o restauro.

A remessa de um questionário sobre o assunto escolhido precede os trabalhos e as respostas serão comunicadas aos membros da Comissão e estudadas na reunião seguinte.

No fim de alguns anos compete à Comissão decidir se em face de uma documentação suficiente, é oportuno realizar um Congresso de conjunto.

(!) O delegado de Portugal fizera-se acompanhar pelos Srs. Pintores Fernando Mardel e Abel de Moura que, também à sua própria custa, se deslocaram a Itália. A Comissão autorizou, a título excepcional, que assistissem aos trabalhos.

Neste momento um ou mais relatores serão designados para estudar cada um dos problemas precedentemente postos à consideração da Comissão.

Os trabalhos dos relatores e do Congresso que vier a discutirlos poderão ser então objecto de uma publicação de conjunto. Convém todavia observar que este trabalho deve ter em consideração o Manual publicado em 1939 depois da conferência de Roma, a fim de não o repetir, mas de o completar e de o corrigir de harmonia com os progressos realizados nas questões tratadas.

3) A Comissão resolve estabelecer progressivamente um glossário dos termos técnicos respeitantes aos problemas que forem sendo tratados. Cada ano os vogais incluíram, na sequência das suas respostas ao questionário anual, uma lista tão completa quanto possível dos termos usados no problema. Farão acompanhar cada termo da sua definição. O Secretariado toma obrigatoriamente conta das respostas, pelo menos com três meses de antecedência e comunicará a cada vogal as respostas dos outros vogais. As diversas respostas, assim como as observações que elas suscitarem serão discutidas na reunião seguinte. Excepcionalmente no ano próximo, o delegado da França será encarregado de estabelecer a lista das palavras em uso para a técnica geral da pintura e para o problema do desenvernizamento. A lista será comunicada a cada vogal que efectuará a tradução na sua própria língua e dará, se julgar necessário, uma definição do termo empregado.

4) A próxima reunião terá lugar em Paris no fim de Outubro de 1950.

5) O Sr. René Huyghe é designado presidente da próxima reunião. Entrará em funções na Páscoa. Os presidentes das sessões serão designados no começo dos trabalhos da reunião.

6) O Secretário actual, Sr. A. van Schendel, permanece no uso das suas funções até ao fim da próxima reunião.

7) As resoluções, votos e recomendações da presente reunião deverão ser publicados em ICOM NEWS.

Votos:

1) A Comissão emite o voto de que um representante alemão assista à próxima reunião e pede à Comissão Executiva para se entender com a UNESCO sobre este problema. A Comissão proporia um representante qualificado do Kaiser Friederich Museum.

2) A Comissão emite o voto de que cada delegado faça empreender uma busca organizada em fichas das obras consagradas no seu país aos problemas da técnica da pintura e do seu restauro. Estes extractos seriam susceptíveis duma ordenação ulterior por assuntos.

3) A Comissão, muito vivamente interessada na criação, no «Istituto Centrale del Restauro», de uma escola de restauração, faz votos por que o maior número possível de futuros restauradores passem por um ensino metódico semelhante e que para tal efeito cada governo estabeleça bolsas de viagem junto das escolas devidamente qualificadas para esta formação.

4) A Comissão emite o voto para que, por um sistema de bolsas, estágios de restauradores possam ser efectuados por via de troca entre os diversos países, permitindo assim o melhor conhecimento dos métodos em uso nesses países. Seria de desejar que os membros da Comissão recebessem dos países que têm escolas de restauro, as condições, programas e deveres das suas escolas

Recomendação:

A Comissão lembra que é indispensável acompanhar todo o restauro de uma documentação por fotografias e relatórios escritos permitindo ulteriormente verificar os estados sucessivos do quadro tratado no seu conjunto e dos seus principais pormenores antes, durante e depois dos trabalhos a que foi sujeito. Esta documentação deverá in-

cluir indicações suficientes sobre os meios empregados⁽¹⁾.

Aproveitando a sua estadia na Itália, o Dr. João Couto visitou além dos museus e monumentos de Roma, os das cidades de Florença e de Siena. Na cidade de Florença teve ocasião de se encontrar com o Prof. Armando Vené, superintendente dos monumentos, que há anos fizera conferências no Museu de Lisboa.

De passagem por Paris visitou no Louvre o Laboratório de investigação e o serviço de restauro e bem assim o da Documentação das Pinturas a cargo do sr. Conservador E. Michel.

SESSÕES DE ESTUDO

Durante o ano de 1949 realizaram-se as seguintes sessões de estudo:

98.^a — 5 de Maio. A Assembleia apreciou largamente os resultados do XVI Congresso Internacional de História da Arte.

99.^a — 13 de Maio. Foi apreciada a matéria versada na sessão do XVI Congresso Internacional de História da Arte dedicada ao problema do restauro e na qual usaram da palavra os srs. Puyvel, Sanchez Cantón, Philip Hendi, Thierry van Puyvel, Paul Fierens, M.^{me} B. Saupic e o Director do Museu de Lisboa. Para os senhores Conservadores o Dr. João Couto mais uma vez explicou a posição do Museu e da Oficina de restauro no problema da beneficiação das pinturas. Ainda sobre a organização do Congresso falou o sr. Eng.^o Santos Simões bem como muitos dos presentes. O mesmo sr. Eng.^o Santos Simões referiu-se à Ermida de São Tiago de Valadares, no concelho de Baião.

100.^a — 20 de Maio. A Assembleia ocupou-se com pormenor das exposições que tiveram lugar durante o XVI Congresso Internacional de História da Arte. A propósito do facto do sr. Maroger considerar

Petrus Christus um português, o sr. Luis Reis Santos bordou algumas considerações. Foram discutidas as correntes que nos vários países informam o restauro dos monumentos,

101.^a — 27 de Maio. O sr. Prof. Mário Chicó apreciou a tese do sr. Prof. E. Lambert acerca do zimbório da Catedral de Évora.

102.^a — 3 de Junho. Continuou a apreciação de algumas teses apresentadas ao Congresso de História da Arte entre elas a do sr. Paul Fierens acerca do pré-barroco na arte flamenga no século XVI e a do sr. Oman acerca da baixela portuguesa que foi oferecida pela Regência ao Duque de Wellington a qual foi comentada pelo Dr. João Couto.

103.^a — 17 de Junho. A sr.^a D. Maria José de Mendonça referiu-se à tese que apresentara ao Congresso de História da Arte subordinada ao título — «Afínidades do Políptico de Nuno Gonçalves com as tapeçarias e frescos do ducado de Borgonha». No decorrer da discussão foi com largueza abordado o problema das relações que existem entre os painéis de São Vicente e as tapeçarias de Pastrana. A Assembleia apreciou os resultados do passeio que o grupo dera no dia 10 à cidade de Santarém.

104.^a — 1 de Julho.

105.^a — 15 de Julho.

Nestas sessões continuaram a apreciar-se os trabalhos apresentados ao XVI Congresso Internacional de História da Arte.

106.^a — 26 de Outubro. O sr. Augusto Cardoso Pinto ocupou-se largamente da pessoa e das obras do Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, falecido em 29 de Julho de 1949. Foi apreciado o problema da cedência de obras de arte pelos Museus, destinadas à decoração dos palácios e pavilhões na ocasião de festas nacionais. A Assembleia apreciou as vantagens que haveria se se criasse em Portugal um organismo parecido com o «Garde-Meuuble» francês. Verificados os danos que sofre a baixela Germain sempre que é utilizada, enunciou-se a vantagem que havia de se encomendar uma baixela para servir nas

(1) Traduzido de ICOM NEWS, Vol. 3.^o, n.^o 1, págs. 3. Ver ainda ICOM NEWS, Vol. 3, n. 3, págs. 6.

festividades do Estado. O sr. Luís Reis Santos ocupou-se da identificação do quadro «Fons Vitæ», da Misericórdia do Porto, atribuído a Van Orley e disse estar convencido com Hulin de Loo, que a parte superior do quadro podia ser de Colyn de Cotter. Trocaram-se impressões a respeito da apresentação dos templos católicos e do seu arranjo litúrgico.

107.º — 9 de Novembro. O sr. Dr. Costa Lima referiu-se ao mau estado em que se encontra o retábulo policromado de Oliveira do Hospital, do século XVI. Pelo Director do Museu foram comentadas as matérias contidas no n.º 4, vol. 2.º de ICOM NEWS, tendo sido apreciados os métodos de exposição das obras de arte nos museus. Ainda no uso da palavra referiu-se à importante oferta feita ao Museu pelos senhores Dr. Bustorff Silva e João da Silva Nascimento de cinco tiras de papel pintado chinesas, do século XVIII, referentes ao fabrico da porcelana. O sr. Cardoso Pinto ocupou-se destas decorações em papel pintado e dos exemplares existentes no País.

108.º — 23 de Novembro. Para dirigir os trabalhos do ano de 1950 foram indicados os seguintes nomes: Presidente, Rev.º Dr. Costa Lima; Vice-Presidente, sr. Cordeiro de Sousa; Secretária, D. Julieta Ferrão. O sr. Cordeiro de Sousa comunicou que na povoação espanhola de Oliva de la Frontera, na província de Badajoz, estão pintadas na cúpula da Igreja Paroquial de São Marcos aspectos de várias cidades entre os quais um que passa por ser a vista de Lisboa. Está assinado por um artista português que viveu na 2.ª metade do século XVIII, época da reconstrução da Igreja: «Joseph de Brito Lamego Português». Projectou-se a fotografia. A sr.ª D. Madalena de Cagigal e Silva procedeu à leitura da sua importante comunicação intitulada «Considerações a respeito da decoração oriental na arte indo-portuguesa». A sr.ª D. Maria José de Mendonça leu um trabalho sobre «Um cartão de Amadée van Loo para a Armação dos costumes turcos». O cartão encontra-se em Portugal, sendo de notar que

a única série completa e conhecida das tapeçarias dos Costumes Turcos pertence ao Estado Português, encontrando-se no Palácio da Ajuda. O sr. Adriano de Gusmão comentando uma passagem do hebdomadário francês «Ars», tratou da iluminação fluorescente nos Museus.

VISITAS DE ESTUDO

A título de ensaio iniciou-se uma série de visitas explicadas dedicadas aos pequenos alunos da Escola Avé-Maria. Nelas tomaram parte crianças até aos 11 anos, devendo pôr-se em relevo o interesse que manifestavam pelas histórias que a propósito das obras de arte expostas lhes foram contadas e o desejo de prosseguir no empreendimento.

Os frequentadores das reuniões de estudo deslocaram-se no dia 10 de Junho a Santarém a fim de visitarem os monumentos daquela cidade. Associaram-se 31 pessoas. O sr. Eng.º Zeferino Sarmento teve a gentileza de acompanhar e de prestar todos os esclarecimentos aos visitantes.

O Museu foi visitado em 15 de Fevereiro pelos alunos de arquitectura da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro que vieram acompanhados pelo seu professor, sr. Vladimiro Alves de Sousa.

Em demorada visita, explicada pelo Director do Museu, percorreram as salas no dia 24 de Fevereiro os alunos do Seminário de Almada.

No dia 3 de Junho honrou o Museu com a sua visita o sr. John Walker, Conservador das pinturas da Galeria Nacional de Washington.

NOVOS MUSEUS E CONFERÊNCIAS DE ARTE

No dia 3 de Abril inaugurou-se na cidade de Setúbal e em salas do piso térreo dos Paços do Concelho o novo Museu daquela cidade. A instalação foi dirigida pelo pessoal técnico do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. Em duas salas expuse-

ram-se todos os painéis pertencentes ao re-tubulo da Igreja do Convento de Jesus e outras tábuas da escola portuguesa de quinhentos. Figura ainda como jóia de inestimável valor o painel da escola flamenga que representa «A aparição do Anjo às Santas Clara, Inês e Coleta». Magníficas peças de ourivesaria pertencentes ao tesouro do Convento, esculturas de madeira policromada e alguns móveis completam o arranjo do Museu. A convite das autoridades locais, o Dr. João Couto, Director do Museu de Lisboa, pronunciou na sala nobre do edificio dos Paços do Concelho, antes da inauguração do Museu, uma palestra intitulada «O Novo Museu de Setúbal».

No dia 16 de Junho foram inauguradas as novas instalações do Museu da Associação dos Arqueólogos, nas ruínas do Carmo. O Museu de Arte Antiga deu uma pequena colaboração ao novo arranjo. Na noite de 8 de Novembro e na sessão solene da inauguração do novo ano de trabalhos associativos o Dr. João Couto fez no edificio do Carmo uma conferência intitulada «Considerações sobre o Museu Arqueológico», na qual se referiu às transformações que este organismo sofreu de 1864 aos nossos dias.

Numa campanha de extensão museológica o Director do Museu Nacional de Arte Antiga realizou no dia 16 de Fevereiro de 1949, no Instituto Britânico, uma palestra intitulada «Obras de arte inglesas no Museu Nacional de Arte Antiga», e no Instituto de Sintra, na noite de 27 de Setembro de 1949, outra palestra intitulada «Museus de Sintra».

XVI CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE

De 18 a 24 de Abril reuniu-se em Portugal nas cidades de Lisboa, Coimbra e Porto o XVI Congresso Internacional de História da Arte.

Grande parte do trabalho de organização desta importante reunião internacional teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, onde esteve instalada a secretaria.

A Comissão Executiva do Congresso era composta pelos senhores Prof. Dr. Reynaldo dos Santos, na presidência; Dr. João Couto, na vice-presidência; Prof. Dr. Mário Chicó, como vogal, servindo de secretário geral o Eng.º João dos Santos Simões.

Na parte científica da reunião o Museu colaborou com os seguintes trabalhos:

Dr. João Couto — «Onde foram pintados os painéis do altar-mor da Catedral de Évora, dos quais quatro se encontram no Museu de Lisboa?»;

Dr.ª Maria José de Mendonça — «Afinidades do políptico de Nuno Gonçalves com tapeçarias e frescos do Ducado de Borgonha»;

No lugar competente deste Boletim faz-se referência às exposições que se organizaram no Museu durante os dias do Congresso.

CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE E MUSEOLOGIA

A semelhança dos anos anteriores e com os mesmos bolsheiros continuou a funcionar n.º Museu o Centro de Estudos de Arte e Museologia do Instituto para a Alta Cultura.

O Dr. Álvaro Temudo concluiu o seu trabalho sobre a Igreja do Convento da Luz e fez pesquisas na Torre do Tombo e nos Reservados da Biblioteca Nacional.

A Dr.ª Maria Emilia Amaral continuou a organizar a lista dos iluminados que se guardam nas Bibliotecas da Ajuda e da Academia das Ciências. Estudou o Evangelário de Viseu e tem em preparo uma relação das iluminuras da Torre do Tombo.

A Dr.ª Maria Madalena Cagigal e Silva concluiu o seu aprofundado estudo sobre «Alguns motivos decorativos orientais na arte indo-portuguesa» e tem entre mãos uma investigação acerca das «Formas e símbolos das peças da faiança oriental — Sua origem, sua evolução e sua interpretação».

DR. JOSÉ DE FIGUEIREDO

A semelhança do que sucedeu nos anos anteriores, a Direcção do Museu, mandou rezar, no dia 18 de Dezembro, na Igreja da

Estrela, missa por alma do antigo Director Dr. José de Figueiredo, à qual assistiram, além do pessoal, amigos que foram do falecido.

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

Relativo ao ano de 1949

Ex.^{mas} Consórcios:

Cumprindo as disposições estatutárias, vimos apresentar-vos o resultado da gerência relativa ao ano de 1949.

Foram recebidas em 1949 quotas no valor de 22.339 escudos, contra 21.382 escudos em 1948, havendo pois um acréscimo de 257 escudos a favor de 1949.

Foram consideradas incobráveis em 1949 quotas no valor de 600 escudos, quando em 1948 esse valor foi de 450 escudos, havendo pois uma diferença de 150 escudos a mais no exercício de 1949 o que reduz a 807 escudos a diferença na cobrança a favor de 1949.

As despesas gerais subiram em 1949 a 9.555\$80 contra 7.780\$55 em 1948, com um aumento pois de 1.775\$25, devido ao custo de artigos de escritório e franquias postais.

Em 1949 foi dispendido em donativos ao Museu Nacional de Arte Antiga a quantia de 5.130\$00, na aquisição da Enciclopédia «Schweizer Lexicon» para a Biblioteca do Museu e fotografias de pormenores dos

quadros de Nuno Gonçalves e ainda 586\$74,5 valor das publicações oferecidas aos sócios.

O saldo da conta de Ganhos e Perdas eleva-se a 7.655\$35,5.

Movimento de sócios: infelizmente tivemos que registar a morte de 10 dos nossos mais antigos consórcios.

Por desistência saíram do nosso Grupo 7 sócios, e por falta de pagamento 8 sócios.

Foram admitidos 39 sócios, entre os quais há a salientar a inscrição do Automóvel Club de Portugal com a quota anual de 500 escudos, dando assim um exemplo, que deveria ser seguido por outras instituições e mostrando desta forma bem avaliar o esforço do Grupo a bem da cultura artística do País.

As visitas ao Museu organizadas por iniciativa do ilustre Director do Museu, Senhor Dr. João Couto, deram lugar à inscrição de novos sócios, muitos dos quais alunos das diversas escolas.

Concluindo temos a honra de propor:

1.º — Que seja aprovado um voto de profundo sentimento pelos sócios falecidos em 1949;

2.º — Que sejam aprovados o Balanço e Contas relativos ao exercício de 1949;

3.º — Que o saldo do exercício seja levado a conta nova;

4.º — Que seja aprovado um voto de agradecimento ao Senhor Director do Museu, por todas as facilidades feitas e pela valiosa colaboração que sempre tem dado ao nosso Grupo.

Lisboa, 17 de Março de 1950.

O Conselho Director



RESUMO DO CAIXA

1949

Saldo de 1948	4.684\$67,5	
a ANUIDADES		
Cobrança de quotas de 1948	580\$00	
Cobrança de quotas de 1949	21.207\$00	21.787\$00
a MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA		
Reembolso por conta do nosso empréstimo efectuado em 1948, para compra de linhagem		
	4.000\$00	
a PUBLICAÇÕES DIVERSAS		
Venda de:		
3 ex. Baixela Germin	36\$00	
2 > Afonso Sanches Coelho,	16\$00	
4 > Domingos António de Sequeira	32\$00	
5 > Polípticos da Madre Deus	20\$00	
1 > Painéis Quinhentistas da Graciosa	8\$00	
2 > Poesia nos Painéis de S. Vicente	8\$00	
20 > Catálogos da Exposição de Sevilha	80\$00	
10 Estampas dos Carvões de Sequeira	140\$00	
75 Postais (ocogravura)	36\$00	
1.369 Postais fotográficos	2.464\$20	2.840\$20
		33.311\$87,5

1949

de DESPESAS GERAIS		
Comissão de cobrança	1.089\$30	
Despesas miúdas	2.466\$50	
Ordenados do escriturário	6.000\$00	9.555\$80
de DONATIVOS AO MUSEU DE ARTE ANTIGA		
Para pagamento à Livraria «Ática» por 50 fotografias de detalhes dos Painéis de Nuno Gonçalves		
	1.770\$00	
Para pagamento da Enciclopédia suíça «Schweizer Lexicon» em 7 volumes		
	3.360\$00	5.130\$00
de POSTAIS FOTOGRAFICOS		
Kodak, Ltd. ^a , 11 negativos de transformação para postais		
	275\$00	
5.000 postais (24 modelos)		
	4.080\$00	
Empresa Nacional de Publicidade, impressão de legendas em 5.000 postais		
	740\$00	5.095\$00
de MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA		
Empréstimo para pagamento de 51 diapositivos, a Alberto A. de Abreu Nunes		
	1.147\$50	
Empréstimo para fundo de maneiio		
	2.800\$00	3.947\$50
		23.728\$30
de SALDO		
Saldo para 1950		9.583\$57,5
		33.311\$87,5

SUMÁRIO

N.º 2

Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na colecção do Museu de Arte Antiga, por MARIA JOSÉ DE MENDONÇA, pág. 1; *A Virgem do Leite. Dois painéis de Ambrosius Benson*, por LUÍS REIS SANTOS, pág. 42; *A Pietá da Capela da Legação Portuguesa em Londres*, por ABEL DE MOURA, pág. 49; *A Anunciação, de Agostinho Masucci e as obras com ela relacionadas*, por MADALENA DA CÂMARA FIALHO, pág. 22; *Uma obra prima de Sequeira. Um retrato inédito de Rodrigo de Sousa Coutinho*, por FRANCISCO CORDEIRO BLANCO, pág. 33; *Exposições*, pág. 55; *Conferências e palestras*, pág. 60; *Serviços técnicos e administrativos*, pág. 73; *Vária*, pág. 78.

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

GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

SEDE: RUA DAS JANELAS VERDES—LISBOA

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

ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

«O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys», por REINALDO DOS SANTOS	Esc.	5\$00
«Domingos António de Sequeira — Notícia biográfica», por LUÍS XAVIER DA COSTA	»	10\$00
«Alonso Sanchez Coello — Ilustraciones a su biografía», por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN	»	10\$00
«Dr. José de Figueiredo» (Discurso proferido em 19 de Fevereiro de 1938, na sessão de homenagem promovida pela Academia Nacional de Belas- -Artes e pelo Grupo dos Amigos do Museu), por ALFREDO DA CUNHA	»	5\$00
«Obras Escolhidas do Museu Nacional de Arte Antiga»	»	30\$00

COTA ANUAL A PARTIR DE 20 ESCUDOS

PUBLICAÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

«Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga (1950)» (2. ^a edição)	Esc. 10\$00
«Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes»	» 7\$50
«Obras de Arte — I — O Apostolado de Zurbarán» (2. ^a edição)	» 10\$00
«Obras de Arte — II — Pintura Portuguesa do Século XV» (2. ^a edição)	» 10\$00
«Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», Cada fascículo (N. ^{os} 8 a 10)	» 10\$00
«Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», Cada fascículo (N. ^{os} 3 e 5)	» 20\$00
«Azulejos»	» 7\$50
«Aspectos do Natal na Arte Portuguesa (1947-48)»	» 7\$50
«Rendas Portuguesas e Estrangeiras dos Séculos XVII a XIX (1948)»	» 10\$00
«Desenhos do Album Cifka (1948)»	» 7\$50
«Exposição das Pinturas de Josefa de Óbidos (1949)»	» 5\$00
• «Exposição Temporária das Obras de Arte dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (1949)»	» 7\$50
«Esquisse d'un tableau cronologique (Portugais et Universel) de l'Histoire et de l'histoire de l'art (1949)»	» 15\$00



FOTOGRAFIAS

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

30×40	Esc. 30\$00
24×30	» 20\$00
18×24	» 15\$00
13×18	» 7\$50

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

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

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