

Rev.

385
385

V.

BOLETIM DO MUSEU
NACIONAL DE ARTE
ANTIGA



VOL. III

LISBOA

N.º 1

1955

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada fascículo — 25\$00

Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

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

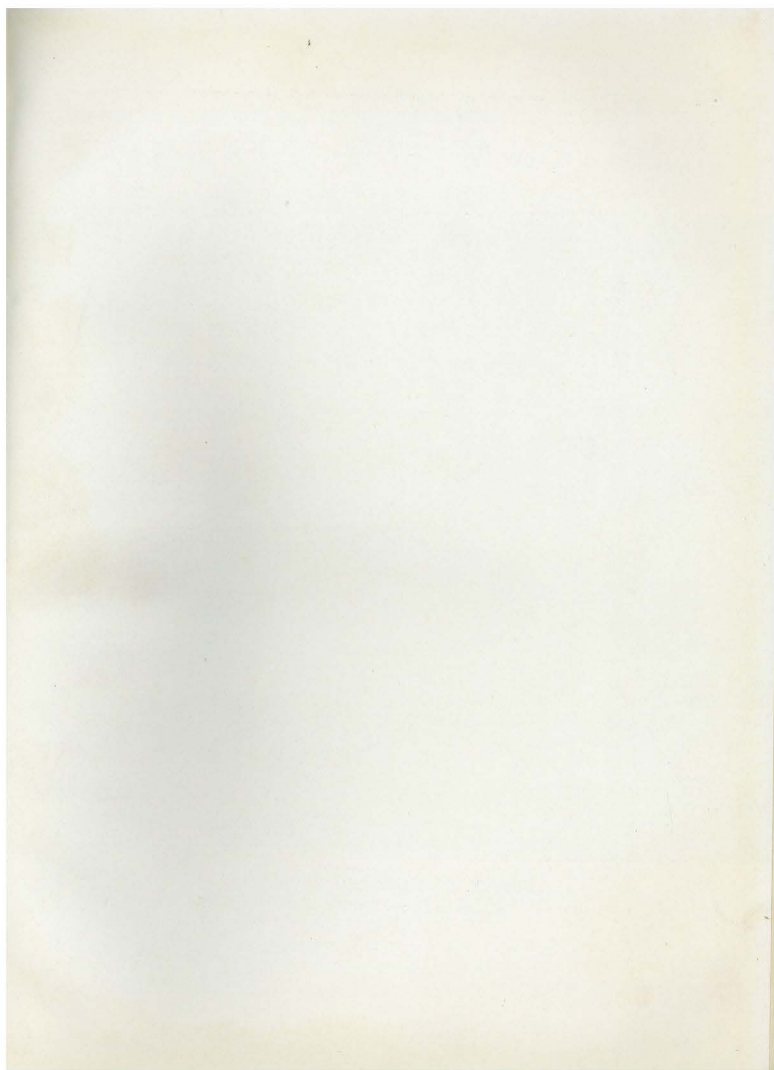
=====
Director: Dr. João Rodrigues da Silva Couto

Conservadores: Dr.^h Maria José de Mendonça

Pintor Abel de Moura
=====

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

Composto e impresso na Editora Gráfica Portuguesa, Limitada, Rua Nova do Loureiro, 18-34 — Lisboa





TRÍPTICO DA DEPOSIÇÃO DA CRUZ
Oficina de Bruges. Séc. XV - XVI



DEPÓSITO LEGAL

FASCÍC. 1 JANEIRO A DEZEMBRO DE 1953 VOLUME III

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

O TRÍPTICO DA DEPOSIÇÃO DA CRUZ

Proveniente da Ilha da Madeira

Adquirido pelo Estado



ESTA obra de arte pertencia ao extinto Convento de São Francisco, do Funchal. Foi depois transferida para a Igreja do Santo da Serra, da mesma ilha.

Comprado pelo falecido major Américo Olavo o tríptico veio para Lisboa, tendo sido entregue aos cuidados do restaurador Mestre Luciano Freire.

Posteriormente o Sr. Adolfo Weiss, cônsul de Portugal em Viena de Áustria, adquiriu a obra.

Em 20 de Fevereiro de 1935, o Dr. José de Figueiredo, em officio dirigido à Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, pedia que se tomassem as providências necessárias para a pintura voltar a Portugal e insistia no mesmo pedido em 2 de Julho do mesmo ano.

No ano de 1936 o Sr. Luís Reis Santos referia-se, no decorrer de uma conferência realizada no Porto, à exportação do retábulo.

Nesse mesmo ano, o tríptico esteve exposto no Museu da Catedral de Viena de Áustria, a pedido do bispo dessa cidade.

Em 24 de Maio de 1938, fiz registar o tríptico para efeitos do disposto no decreto n.º 26.611, tendo a publicação respectiva sido realizada no «Diário do Governo» n.º 118, 1.ª série, de 24 de Maio de 1938.

Os valiosos estudos do Conservador do Palácio Nacional da Ajuda, Dr. Cayola Zagalo, respeitantes ao património pictural da Ilha da Madeira, dos quais resultou a possível descoberta dos doadores que figuram nos pos-

tigos do tríptico, trouxeram de novo para a discussão o problema da recuperação desta obra de arte.

E tendo a Direcção-Geral da Fazenda Pública resolvido tratar do caso com o proprietário, Sr. A. Weiss, chegou-se a um acordo prévio, para a compra, devido aos esforços do Ex.^{mo} Senhor Dr. António Luís Gomes. Foi o Ex.^{mo} Senhor Dr. Águedo de Oliveira; Ministro das Finanças, que deu os créditos necessários para se ultimar a transacção.

A OBRA

Trata-se de um tríptico pintado em madeira de carvalho, composto de um painel central e dois postigos, com as dimensões — A. 2030 × L. 1250 mm; A. 2030 × L. 560 mm.

O painel central representa, como se disse, o Descimento da Cruz. Nicodemus faz descer o corpo de Jesus, que S. João ampara. José de Arimatéa, arranca, por meio de uma torquez, o cravo que segura à cruz uma das mãos do Redentor. A Virgem, de pé, e Santa Maria Madalena, ajoelhada, são as restantes personagens da cena. No fundo, vê-se a cidade de Jerusalém.

No postigo da esquerda está pintada a doadora, ajoelhada, e o seu Santo patrono — S. Tiago. No postigo da direita o doador e S. Bernardino de Siena. Fundo de paisagem.

A pintura estava em muito mau estado de conservação, conforme se pode ver da fotografia, obtida antes do restauro de Viena.

Em data talvez difícil de averiguar, pois não há referências nos relatórios do Prof. Luciano Freire, o major Américo Olavo mandou restaurar o tríptico a este artista.

Mais tarde, em Viena, o Senhor Adolphe Weiss mandou levantar o restauro cauteloso do Prof. Freire e fez sujeitar a pintura a novo restauro que foi realizado pelo Prof. Sacks, artista de grande reputação.

A pintura foi dada pelo Dr. José de Figueiredo, que de certo a examinou no atelier do Prof. Luciano Freire, a Ambrosius Benson, pintor que trabalhou principalmente em Bruges e cuja actividade conhecida vai de 1519 a 1550. A sua arte firmou-se sob a influência de Gerard David.

O Prof. Max Friedländer atribui o tríptico ao pintor Gerard David, conforme se pode ver de uma carta sua datada de 28 de Agosto de 1931. Ali se diz que «na sua opinião se trata de um original da mão de Gerard David».

Esta atribuição é confirmada na obra monumental do mesmo crítico — «Die Altniederländische Malerei» — Leiden, 1937, Tom. 14, pág. 106 — onde se diz: «Gerard David — Anmerkungen und Ergänzungen zum bilder-

verzeichnis». «Flügelaltar, Kreuzabnahme Christi, Wien, Kunsthandel. Aus Portugal stammend (215 × 275 das Ganze)».

A opinião do Prof. Friedländer veio valorizar consideravelmente a obra, pois este Mestre da Escola de Bruges, que viveu de cerca de 1460 a 1523 é considerado, acertadamente, pela crítica como um dos maiores artistas da pintura flamenga dos fins do século XV. Valorizou-a ainda consideravelmente sob o ponto de vista comercial.

Estas notas constam de um relatório que apresentei às entidades superiores, que se ocupavam da aquisição. Posteriormente outros estudos vieram esclarecer problemas relacionados com o tríptico. Veja-se o catálogo da exposição *Pinturas dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (depois do seu restauro)* levada a efeito no Museu de Arte Antiga em Maio de 1955.

JOÃO COUTO

REMARQUES SUR LE POLYPTYQUE DIT DE SAINT VINCENT AU MUSÉE DE LISBONNE

POR

E. LAMBERT

B IEN des études ont été déjà consacrées à l'exceptionnel chef d'oeuvre attribué au peintre Nuno Gonçalves qu'est au Musée d'Art Ancien de Lisbonne le polyptyque dit de Saint Vincent. Tout récemment encore, M. Adriano de Gusmão vient de proposer des hypothèses nouvelles sur la signification de ce retable et sur sa place dans l'oeuvre du grand artiste portugais que l'on sait avoir été en 1450 le peintre du Roi Alphonse V, et qui paraît avoir exercé son activité jusque vers 1480. Le moins que l'on puisse dire à ce sujet est que le mystère qui entoure ainsi l'oeuvre capitale de la peinture du XV^e siècle au Portugal n'est pas encore entièrement dissipé, et que l'étude de cet extraordinaire portrait collectif continue à poser bien des problèmes. Nous ne saurions songer à les traiter ici dans toute leur ampleur; et nous nous risquons plus simplement à tâcher d'apporter à notre tour quelques indications complémentaires sur cette oeuvre demeurée malgré tout en partie énigmatique.

On sait comment il en subsiste aujourd'hui six peintures, deux grands panneaux et quatre volets deux fois moins larges, qui avaient été d'abord groupés par José de Figueiredo de façon à composer deux triptyques superposés; et l'on admet en général aujourd'hui avec beaucoup de vraisemblance que l'ordonnance primitive de l'oeuvre comportait plutôt un grand retable unique, dont une image centrale, sculptée probablement, et maintenant perdue, aurait occupé le centre; à sa droite auraient été placés, de la droite des spectateurs à leur gauche, le panneau dit de l'Infant, puis les deux volets dits des Pêcheurs et des Moines, et, à sa gauche, de la gauche à la droite des spectateurs, le panneau dit de l'Archevêque, puis les deux volets dits des Chevaliers et de la Relique. Mais quel était le personnage le plus important de l'ensemble qui aurait ainsi occupé le centre du retable, et que représentent ensuite au

centre de chacun des deux principaux panneaux encore subsistants les deux figures autour desquelles se groupent tous les autres personnages, de telle sorte qu'elles se correspondent avec une exacte symétrie? C'est là-dessus que les opinions diffèrent, et que M. Adriano de Gusmão a plus spécialement critiqué une opinion devenue à peu près traditionnelle.

Après la découverte à Saint-Vincent hors les Murs de Lisbonne de ces six morceaux d'une oeuvre ayant fait partie sans nul doute à l'origine d'un même ensemble, on avait tenu pour vraisemblable d'y voir les restes d'un polyptyque que l'on sait par un texte avoir été commandé vers 1460 à Nuno Gonçalves pour servir de retable à la chapelle Saint-Vincent dans la Cathédrale de Lisbonne, et par la suite mis de côté lors des restaurations consécutives au tremblement de terre de 1755. C'est sur ce texte que l'on s'est généralement fondé, à la fois pour donner à ces peintures leur signification, en y voyant d'abord un ensemble de deux retables, puis un seul polyptyque également consacré à Saint-Vincent, et pour attribuer à Nuno Gonçalves ou à son école d'autres oeuvres conservées surtout au Musée de Lisbonne d'après leur ressemblance avec celle-ci. Dans ses récentes études, c'est l'interprétation devenue traditionnelle de cette oeuvre comme une glorification de Saint-Vincent que M. Adriano de Gusmão a surtout critiquée en analysant les diverses peintures attribuables par ailleurs à Nuno Gonçalves, en proposant d'identifier autrement le personnage principal des deux panneaux du polyptyque, et en recherchant, grâce à de minutieuses comparaisons avec divers retables ailleurs consacrés à Saint Vincent et conservés au contraire dans leur intégralité, des morceaux ayant effectivement fait partie du retable mentionné dans le texte relatif au peintre du Roi Alphonse V.

Malgré l'indéniable ingéniosité de cette récente thèse de M. A. de Gusmão et la savante érudition dont il fait preuve en l'exposant, il nous semble cependant qu'il s'agit bien dans ces panneaux, tels qu'ils sont assemblés au Musée de Lisbonne, d'un retable consacré à Saint Vincent, et que c'est bien celui-ci que représente par deux fois la figure principale des deux principaux volets aujourd'hui conservés, les volets dits de l'Infant et de l'Archevêque, d'après deux des personnages dont on y a par ailleurs identifié les portraits. Sans avoir besoin en effet d'aller chercher ailleurs d'autres scènes relatives à la vie et au martyre de Saint Vincent, ni de recourir à d'autres textes sur ce sujet que les textes essentiels du *Bréviaire romain* à la date du 22 janvier, nous pensons que ceux-ci suffisent pour faire reconnaître Saint Vincent dans la personne principale de chacun des deux principaux volets. Sur l'un d'eux, le volet dit de l'Infant, le personnage est représenté debout sous les traits d'un jeune diacre tenant en mains un exemplaire de l'Évangile; et sur l'autre, le volet dit de l'Archevêque, c'est apparemment le même jeune diacre que l'on voit figuré dans une attitude symétrique et avec la même expression

d'une inefable douceur, mais tenant cette fois de la main gauche une longue baguette. Or c'est précisément par la prédication de l'Évangile dont Saint Vincent se serait chargé au nom de son évêque, et par le fait qu'après son arrestation il aurait été aussitôt frappé de verges, que commence le récit traditionnel de sa vie et de son martyre ⁽¹⁾.

Aucun doute ne nous paraît donc possible sur l'identification du personnage principal de chacun des deux volets peints; on y reconnaîtra aisément Saint Vincent prêchant l'Évangile, d'une part, Saint Vincent tenant à la main la verge de son martyre, de l'autre; c'est probablement aussi le même saint que représentait la grande figure, sans doute sculptée, quid avait à l'origine se voir debout entre ces deux volets au milieu de l'ensemble du polyptyque; et le thème général de celui-ci semble bien être, comme on l'a pensé dès l'abord, la *Vénération de Saint-Vincent*.

Si l'on considère l'ensemble du polyptyque, tel que les différentes parties en sont aujourd'hui groupées au Musée de Lisbonne, on constate que la symétrie y est parfaite, non seulement entre les deux panneaux principaux dont c'est bien Saint Vincent, comme nous venons de le voir, qui occupe le centre, entouré d'un grand nombre de personnages divers individuellement portraiturés dont plusieurs révérent à genoux le saint diacre, mais aussi en ce qui concerne, réunis deux à deux, les groupes de volets dits des Moines et des Pêcheurs d'une part, des Chevaliers et de la Relique de l'autre, où de nombreux autres personnages sont portraiturés de même.

On a dit souvent comment c'est toute la société portugaise du milieu du XV^e siècle que l'on trouve réunie au Roi et à la Reine sur les restes ainsi conservés aujourd'hui d'un ensemble empreint d'une unité fondamentale, l'Infant Henri le Navigateur, l'Infant Ferdinand, l'Archevêque de Lisbonne, les chefs de la marine et de l'armée, des religieux, des chevaliers, des hommes d'affaires, des marins, des pêcheurs, d'autres encore; et l'on a proposé pour certains de ces portraits, dont l'intense vérité est à la fois individuelle et symbolique, des identifications précises dont plusieurs sont assurées. Un de ces personnages se distingue de tous les autres, sur le volet de droite, dit de

(1) Vincentius, Oscae in Hispania Citeriore natus, a prima aetate studiis deditus, sacras litteras a Valerio Caesaraugustano episcopo didicit; cuius etiam partes suscepit praedicanti Evangelium, quod episcopus, propter linguae impedimentum, praedicationis officio fungi non poterat. Ea re ad Dacianum, provinciae a Diocletiano et Maximiano praepositum, delata, Vincentius Caesaraugustae comprehenditur, et vincitus ad Dacianum Valentiam adducitur. Ubi verberatus et equuleo tortus multis praesentibus, cum nulla aut tormentorum vi, aut acerbitate vel lenitate verborum a proposito deterri posset: in craticula impositus, prunis ardentibus suppositis, ac ferreis unguibus excarnificatus, candentibusque laminis exustus, iterum ducitur in carcerem stratam testaceis fragmentis, ut eius nudum corpus, somno oppressum, a subjectis etiam testarum aculeis torqueretur...» [Nous nous faisons un devoir d'exprimer ici toute notre gratitude à M. le Chanoine Eppherre, qui a bien voulu nous donner à ce sujet de très précieuses indications].

la Relique, par son costume, qui est bien évidemment celui d'un Juif; et nous voudrions pour terminer, revenir ici plus spécialement sur la façon dont il est représenté et sur la signification que nous paraît avoir sa présence dans la nombreuse assemblée ainsi réunie dans un pieux hommage au saint patron de Lisbonne.

En dehors de la sorte d'étoile rouge à six branches qu'il porte peinte sur sa poitrine, un autre élément caractéristique nous semble pouvoir fournir quelques indications sur sa personnalité, et aussi sans doute sur le sens de sa présence à cette place dans la composition générale du retable: c'est le livre qu'il tient dans sa main gauche en le tenant ouvert de la main droite. On admet en général qu'il s'agit là du Livre de la Loi, le *Sefer Torah*, tel qu'on en lit rituellement un passage chaque semaine à l'office du samedi; et les deux pages de ce livre dont l'une, à droite, apparaît tout entière et presque à plat, tandis que l'autre, à demi enroulée n'est qu'en partie visible, paraissent à première vue dessinées assez exactement pour que l'on puisse en déchiffrer le texte et en déduire par conséquent sur quel passage du Pentateuque le manuscrit se trouve ouvert. Mais en le regardant d'un peu plus près on a toujours été contraint jusqu'ici de renoncer à lui trouver une signification ou même à en lire les lettres, alors que l'on a reconnu sans difficulté un manuscrit latin de l'Évangile selon Saint Jean dans l'autre volume analogue tenu par Saint Vincent sur le panneau de gauche dit de l'Infant.

Après avoir eu recours, pour tâcher d'être plus heureux, à la compétence en matière de langues sémitiques de M. Georges Vajda, nous avons dû renoncer aussi à trouver une signification précise aux pages du manuscrit représenté par le peintre. Mais cependant les constatations que nous étés amenés à faire avec M. Vajda nous semblent pouvoir fournir tout au moins quelques indications permettant de compléter un peu celles qui avaient été données jusqu'ici à ce sujet.

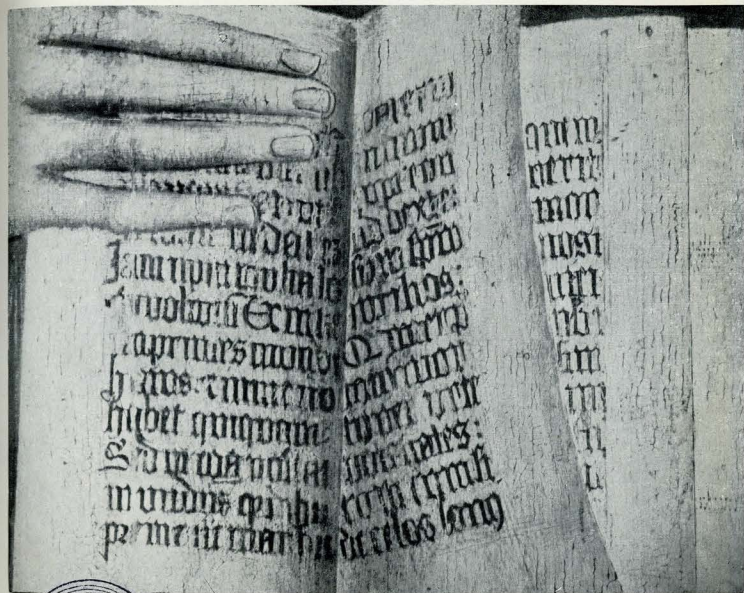
Et tout d'abord il s'agit bien d'un texte hébraïque, mais d'un texte reproduit sans le comprendre et dessiné d'une façon plus qu'approximative par l'auteur du tableau. Quelques lettres très peu nombreuses en sont à peu près reconnaissables, et ne laissent par conséquent aucun doute sur la langue dans laquelle était écrite le texte original; mais les autres dans leur immense majorité, sont dessinées d'une façon à tel point inexacte qu'il est impossible de les identifier. On ne saurait à plus forte raison y reconnaître des mots entiers, ni, par suite, en s'aidant des tables de concordances utilisables en pareil cas retrouver le contexte dont des mots isolés pourraient faire partie. On remarque en outre que les lettres les moins mal dessinées se trouvent en général sur la gauche du texte, comme si le dessinateur avait commencé par là, en se contentant ensuite d'une approximation de moins en moins exacte. Le dessin

paraît donc avoir été exécuté de gauche à droite, et non pas de droite à gauche comme s'eût été le cas s'il avait été peint par un artiste tant soit peu familier avec l'écriture hébraïque.

Par contre, l'aspect général des deux pages du manuscrit est figuré avec une remarquable minutie. Chacune est disposée sur deux colonnes; et de multiples notes en petite écriture sont ajoutées, en haut, en bas et dans les marges, tout autour du texte proprement dit, qui est écrit au contraire en grosses lettres. Aucune hésitation n'est possible en conséquence sur la nature du livre qui a servi de modèle à l'artiste: il s'agit là, sans nul doute, non pas d'un *Sefer Torah*, employé dans les synagogues pour les offices religieux, mais d'un exemplaire d'étude utilisé dans les écoles, une *Bible rabbinique*, avec des notes *massorétiques*. C'est un manuscrit de la Bible destiné à l'enseignement, et non pas un luxueux exemplaire du Pentateuque comme ceux qui constituent l'objet le plus sacré du culte hébraïque. Le personnage qui le tient dans ses mains serait donc, plutôt qu'un prêtre, un simple docteur de la Loi, professeur dans une école rabbinique, bien qu'à vrai dire, chez les Juifs, il n'y ait pas entre les uns et les autres, comme dans le culte catholique, une différence essentielle.

On ne peut ne pas être frappé, en outre, de la correspondance qui se marque nettement sur deux parties inégales du retable entre les deux livres saints figurés par l'artiste, l'Évangile et la Bible, la Nouvelle et l'Ancienne Loi, symétriquement présentés aux spectateurs par deux des personnages figurés sur le polyptyque. Et cette correspondance nous paraît avoir tout son sens dans la composition générale de l'oeuvre, telle qu'on peut la concevoir d'après les hypothèses récemment présentées sur la disposition primitive d'un retable dont nous ne possédons plus aujourd'hui que des morceaux dissociés.

Il est normal que l'Évangile, et à plus forte raison le saint martyr qui le présente aux fidèles, occupent sur tout l'ensemble du polyptyque la place d'honneur, immédiatement à la droite de la figure centrale; et il n'est pas moins logique que le représentant de l'Ancienne Loi soit par contre relégué tout à l'extrémité de cet ensemble parmi les personnages tels qu'ils sont groupés sur le côté opposé du retable. Il n'en demeure pas moins remarquable que l'artiste, et bien évidemment aussi l'auteur de la commande, aient fait figurer de la sorte un docteur de la Loi de Moïse parmi les portraits de tous les représentants de la société portugaise qui se trouvent ainsi réunis aux côtés du Roi et de la Reine dans un hommage solennel rendu au saint patron de Lisbonne, tel qu'il occupait apparemment le centre du retable, et tel qu'il reste en outre figuré au centre de chacun de ses principaux panneaux. Sans nul doute convient-il de voir en lui aussi un portrait authentique, celui probablement d'un docteur juif particulièrement connu à Lisbonne aux environs



RETÁBULO DA VENERAÇÃO DE SÃO VICENTE

Pormenor do Evangelho. Painel do Infante



RETÁBULO DA VENERAÇÃO DE SÃO VICENTE

Pormento do livro. Painel da Reliquia

de 1460. Peut-être des recherches mieux documentées que celles dont nous venons d'exposer le résultat permettraient-elles de trouver l'identité précise de ce mystérieux personnage. Il nous semble qu'il y a là en tout cas un fait curieux et une indication particulière sur la place que continuaient à tenir les Juifs, considérés toujours comme représentants de l'Ancienne Loi, dans la société portugaise assez peu de temps encore avant leur expulsion du royaume.

Au total, il ne nous paraît pas douteux que la *Vénération de Saint-Vincent* était bien le sujet essentiel du retable; et il nous semble bien aussi que Nuno Gonçalves avait reçu mission d'associer en outre à ce thème fondamental celui de la correspondance entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi sur les panneaux peints qui constituent l'un des plus beaux trésors du Musée de Lisbonne et y tiennent une place éminente dans l'histoire de l'art universel en même temps que de l'art national portugais.

A PROPÓSITO DO «TRÍPTICO DE SANTA AUTA»

POR

LUÍS DE MATOS

O *Tríptico de Santa Auta* do Museu Nacional de Arte Antiga, que, durante muito tempo, se conservou na Capela do Convento da Madre de Deus, mandada construir pela Rainha D. Leonor, foi provavelmente pintado em 1522 ou 1523, e José de Figueiredo não hesitou em atribuí-lo a Gregório Lopes, por motivo dos elementos marítimos e exóticos da sua composição: navios de alto bordo, naus e galeões de velas enfunadas ou de bandeiras com as armas de Portugal, a Cruz de Cristo ou a esfera armilar no tope dos mastros, embarcações de remos, recantos do porto de Lisboa, e, enfim, uma charanga de Índios, — pormenor sugerido acaso pela presença em Lisboa dos músicos que o rei de Melinde enviara a D. Manuel ⁽¹⁾. O retábulo foi estudado por mais de um crítico de arte ⁽²⁾; a breve nota que se segue, devida

(1) Na sua carta de 1505 ao rei de Castela sobre os recentes descobrimentos dos Portugueses, D. Manuel comunica com efeito a seu sogro, em referência ao ano de 1504: «Ha me remandato [o rei de Melinde] dui instrumenti de musica con li maestri che li sonano: luno d'quelli chiamano Qualtret, haltro Mischatot, molto piacevoli nel sentire»: cf. *Copia de una littera del Re de Portugallo madata al Re de Castella del viaggio e successo de India* (no fim: *Impresso in Roma per maestro Joanni de Besicken nel anno MCCCCCV, a di, XXIII de Octobre*), fol. b III^o da edição fac-similada de Eugénio do Canto, Lisboa, 1906. — Não é descabido recordar aqui os versos de Camões a propósito da visita do rei de Melinde a Vasco da Gama, aliás menos lisonjeiros que a informação de D. Manuel:

Musica traz na proa, estranha e leda,
De áspero som, horrissimo ao ouvido:
De trombetas arcadas em redondo,
Que sem concerto fazem rudo estrondo.

(Lus., II, 96)

(2) Ver Ramalho Ortigão, *Exposição de Arte Sacra Ornamental promovida pela Comissão do Centenário de Santo António em Lisboa, no ano de 1895, Catálogo da Sua Majestade El-Rei, Lisboa, 1895*, pp. 48-51; José de Figueiredo, *Portugal em Sevilha, Catálogo da Exposição cultural da época dos Descobrimentos, Semana Portuguesa, 3-9 de Outubro de 1929*, s. l. n. d., pp. 35-7, id., *L'Art portugais de l'époque des grandes Découvertes au XX^e siècle*, nouv. éd., [Paris, 1931], pp. 31-3, ibid., *Museu Nacional de Arte Antiga, Catálogo e guia de algumas obras de arte ... representativas de diversos aspectos artísticos derivados do Descobrimento do caminho marítimo da Índia*, Lisboa, 1932, pp. 22-33; Reinaldo dos Santos, *Madre de Deus, ap-Guia de Portugal*, I [Lisboa, 1924], pp. 316-7, e *Os Primitivos Portugueses*, Lisboa, 1940, p. 27; *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, III, Lisboa-Rio de Janeiro, s. d., pp. 744-5, XVII, p. 60; Mário de Sampaio Ribeiro, *Aspectos Musicais da Exposição de «Os Primitivos Portugueses»*, Lisboa, 1943, pp. 11-2.

apenas à insistência amável do Dr. João Couto, não traz nenhuma contribuição para o seu estudo artístico, mas somente um pormenor de carácter histórico: a oferta das relíquias de Santa Auta, que está na origem da feitura do tríptico.

Damião de Goes é, ao que parece, o único autor que se refere a este facto. Segundo o cronista, a rainha D. Leonor, viúva de D. João II, pedira ao Imperador Maximiliano I algumas das relíquias das Onze Mil Virgens, e, acedendo de bom grado ao seu desejo, Maximiliano ofereceu-lhe em 1517 as de Santa Auta, que se guardavam em Colónia. Não é inoportuno transcrever aqui o texto de Goes: «E porque era muito devota da bemaventurada Santa Úrsula, guia e captoa das virtuosas mártires Onze Mil Virgens, pedio per suas cartas ao Emperador Maximiliano, seu primo com irmão, que lhe quisesse mandar algũas relíquias destas santas virgens, o que lhe concedeu fãcilmente, e dentre todas mandou tirar do Mosteiro de Santa Úrsula da cidade de Colónia Agripina, onde estão todas estas sepultadas, as da bemaventurada Santa Auta, e as mandou entregar a boa guarda a Francisco Pessoa que então era feitor del Rei em Flandres, residente na vila d'Anvers, pera as mandar à Rainha, como o fez em ũa nau holandesa, que chegou ao porto de Lisboa aos dous dias de Setembro deste ano de mil e quinhentos e dezassete, e aos doze do mesmo mês mandou el Rei Dom Emanuel, que então estava em Lisboa, que levassem estas relíquias ao Mosteiro da Madre de Deus, na mesma nau em que vieram, o que se fez com muita festa e companhia de navios e bateis embandeirados, posto que todo o Reino então estivesse de dó pola Rainha dona Maria. Como a nao ancorou defronte do Mosteiro da Madre de Deos, foram alguns cônegos da Sé tirar as relíquias, e as trouxeram a terra, onde a Rainha dona Leonor e o Príncipe dom João seu sobrinho as estavam esperando. Da praia foi a arca em que vinham levada com solene procissão ao Mosteiro, e postas per dom Martinho da Costa, Arcebispo de Lisboa, em um altar que na Igreja pera isso a Rainha dona Leonor mandou fazer» (1).

(1) *Quarta e última parte da Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel, composta per Damião de Goes...* Em Lisboa em casa de Francisco Correa... 1567, fol. 32^v. Acrescentamos que as relíquias de Santa Auta não foram as únicas trazidas de Colónia. Em 1544 foram dadas nesta cidade ao Jesuíta Pedro Fabro duas cabeças das Onze Mil Virgens e certo número de outras relíquias; uma vez em Portugal, Fabro ofereceu-as no ano seguinte ao Colégio dos Jesuítas de Coimbra, ao Rei e à Rainha e ao Príncipe D. João. Cf. P. Fabro, *Epistolae, Memoriale et Processus*, Madrid, 1914, pp. 306, 309-310, 679-680 (= t. 48 dos *Mon. Hist. Soc. I.*); *Epistolae Mixtae, I* (1537-1548), Madrid, 1898, p. 201 (= t. 12 dos *Mon. H. Soc. I.*). A respeito de certas relíquias trazidas mais tarde de Colónia pelo Jesuíta Inácio Martins, cf. Henry Thomas, *Um desconhecido espécime tipográfico do impressor da primeira edição dos «Lusiadas»*, in *Boletim da Bibl. da Univ. de Coimbra*, XV (Coimbra, 1942), pp. 303 ss. Sobre relíquias das Onze Mil Virgens levadas pela Companhia de Jesus para o Brasil, ver M. Robert Ricard, *Les Jésuites au Brésil pendant la seconde moitié du XVII^e siècle (1549-1597)*, Méthodes

O cronista de D. Manuel estava bem informado. É provável que, durante a sua longa permanência na feitoria portuguesa de Antuérpia, tenha ouvido falar da dádiva do Imperador; mas o interesse que revela pelo assunto, a que não faltam os pormenores de datas, deverá sem dúvida explicar-se não só por ter consultado documentação a este respeito, mas também por haver assistido à chegada das relíquias a Lisboa.

Além deste passo de Goes chegou, porém, até nós a cópia da carta que Maximiliano escreveu em Abril de 1517 a D. Leonor, assim como a resposta de agradecimento da Rainha. A importância de uma e de outra é bastante limitada, e consiste sobretudo em serem o primeiro documento que se conhece a respeito da oferta do Rei dos Romanos ⁽¹⁾. Há todavia um pormenor que escapou ao cronista, pois que, segundo este, Maximiliano mandara enviar as relíquias de Colónia para Antuérpia, onde ficaram à guarda do feitor Francisco Pessoa; deste modo, teriam sido remetidas directamente de uma para a outra cidade, sem que entretanto tivesse havido a intervenção de qualquer emissário de D. Leonor. Pelo contrário, a carta do Imperador permite corrigir ligeiramente as afirmações de Damião de Goes, e concluir, em primeiro lugar, que as relíquias de Santa Auta foram confiadas por Maximiliano ao embaixador Pero Correia de Atouguia ⁽²⁾, em segundo lugar, que foi em Breda que o embaixador as recebeu em 8 de Abril de 1517, encarregando-se de as fazer chegar a Antuérpia, e daqui a Lisboa, por intermédio da Feitoria. Na correspondência de Pero Correia e do feitor Francisco Pessoa ou de João Brandão, secretário do embaixador, não se faz qualquer

missionaires et conditions d'apostolat, pp. 347, 353 (Separata da *Revue d'Histoire des Missions*, Setembro 1937). Por sua vez Francisco de Monçon apontava outras existentes nos Mosteiros de Santos e de S. Vicente: «Esta ennoblecida Lisboa con los cuerpos de los sanctos sus cibdadanos Verissimo, Maxima y Julia... en el monasterio de Sanctos, adonde tambien esta la cabeza de una de las Onze Mil Virgines... En este glorioso monasterio [de S. Vicente] esta el braço del glorioso martir sant Sebastian que embió el Emperador don Fernando a la Reyna nuestra señora su hermana» (*Libro primero del espejo del Principe Christiano...* [Lisboa], 1571, fol. 224^r). Note-se o poema de Diogo Bernardes sobre a «História de Santa Ursula» (*Varias Rimas...*, Lisboa, 1608, fols. 58^r-70^r; cf. fols. 70^r-72^r).

⁽¹⁾ Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, III, cit., p. 744, faz-se rápida referência à carta do Imperador; cremos, todavia, que está inédita.

⁽²⁾ Acerca desta missão de Pero Correia a Flandres, ver Visconde de Santarém, *Quadro elementar das relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potências do mundo*, III, Paris, 1843, pp. 185-190, e sobretudo Ans. Braamcamp Freire, *Notícias da Feitoria de Flandres*, Lisboa, 1920, pp. VI, 106, 223-248 (cf. também Torre do Tombo, *Corpo cronol.*, p. I, m. 21, docs. 22, 63, 70). Designado em meados de Agosto de 1516, Pero Correia partiu de Lisboa em Outubro, chegou a Bruxelas em 8 de Janeiro de 1517, e permaneceu em Flandres até meados de Abril; ia especialmente encarregado de negociar o casamento de Leonor, irmã de Carlos V, com o futuro D. João III. Sobre este embaixador, cf. ainda Visconde de Santarém, *Quadro elementar*, II, Paris, 1842, pp. 23, 36-41, 51; *Relações de Pero de Alcôvoa Carneiro, Conde da Idanha, do tempo que ele e seu pai serviram de Secretários (1515 a 1568)*, ed. E. Campos de Andrada, Lisboa, 1937, pp. 222-3, 227; A. C. Sousa, *Provas da História Genealógica da Casa Real*, II, Lisboa, 1742, p. 353.

referência às relíquias, mas sabe-se com efeito que Pero Correia se encontrava na Corte de Maximiliano em data que coincide precisamente com a da sua carta: num dos primeiros dias de Abril, provavelmente em 4, partira para Breda a fim de despedir-se do Imperador, e em 15 já estava de regresso a Antuérpia que deixou no dia seguinte a caminho de Londres ⁽¹⁾.

Como, por outro lado, Maximiliano se refere à demora no envio das relíquias, é legítimo supor que o pedido da Rainha é anterior à missão de Pero Correia ⁽²⁾ e que este fora incumbido de o renovar, o que certamente não deixou de fazer quando, no começo de Fevereiro, foi recebido em Antuérpia pelo Imperador ⁽³⁾; esta diligência explicará a entrega das relíquias dois meses mais tarde.

Maximilianus diuina fauente clementia Romanorum Imperator semper Augustus etc. Serenissima Princeps, soror et consaguinea nostra carissima, salutem et fraternam benevolentiam cum incremento omnis boni.

Consignauimus inpraesentiarum ad manus honorabilis nobis sincere dilecti Petri Correea con < sili > arii et oratoris serenissimi communis fratris nostri carissimi regis Portugalhae reliquias Diuae Autae Virginis, quae fuit comes et socia tam itineris quam passionis Sanctae Vrsulae reginae, cuius fama Deo auctore iam dudum in omne uniuersi christiani orbis angulum insonuit. Deprompsimus autem eas ex felicissimo genitoris nostri carissimi thesauro et

Maximiliano por favor da Clementia Divina Imperador dos Romanos sempre Augusto, etc. Serenissima Princesa, nossa prima co-irmã muito amada, saúde e fraterna dedicação com acrescentamento de todo o bem.

Confiámos hoje ao honrado e a nós mui aceito Pero Correia, conselheiro e embaixador do Sereníssimo Rei de Portugal, nosso co-irmão mui amado, as relíquias da Virgem Santa Auta que fez parte do séquito da Rainha Úrsula e com ela compartilhou o martírio, a fama da qual, pelo poder de Deus, desde há muito tempo se estendeu a todos os cantos do mundo cristão. As relíquias tirámo-las do riquíssimo tesouro do nosso mui amado pai, e tendo ordenado

⁽¹⁾ Ver Ans. Braamcamp Freire, *Noticias*, pp. 235, 346-8, J. S. Brewer, *Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII*, vol. II, parte II, Londres, 1864, n.º 3230: carta de Seb. Giustiniani ao Doge de Veneza, 12 Maio 1517. O embaixador português em Roma confirma a visita de P. Correia a Maximiliano no começo de Abril: «O embaixador de Castela, vendo-me no Paço, me mostrou uma carta d corte del Rei Carlos, em que lhe escreuiam que Pedro Correia ra partido e despedido, e que se ia despidir do Emperador» (carta de Miguel da Silva a D. Manuel, de Roma, 16 de Abril de 1517, in — *Corpo Diplomático Português*, I, Lisboa, 1862, p. 432).

⁽²⁾ José da Silva Figueiredo, *Os Peninsulares nas «Guildas» de Flandres (Bruges e Antuérpia)*, Lisboa, 1941, p. 69, admite que o pedido tenha sido feito em 1515.

⁽³⁾ Braamcamp Freire, *ob. cit.*, pp. 222-3.

curauimus ex Austriacis nostris larius huc ad nos usque deferri in Belgas, mittimusque ad Serenitatem Vestram non minus liberali atque hilari animo quam Serenitas Vestra sincero ac pio a nobis sibi hasce reliquias communicari desiderauit. Nihil est in rebus nostris aequae carum quod non cupiamus pro satisfactione et desiderio sui et mutuae nostrae necessitudinis atque beneuolentiae intuitu partiri cum Serenitate Vestra. Quod si in ea morae quidpiam intercessit, certe tam longinque profectio et ingentibus actionibus nostris quibus inuoluti sumus et non remisso animo ascribere debet.

Reliqua quae nostri erga se amoris prae se ferunt singulare testimonium latius intelliget Serenitas Vestra, quam Deus Omnipotens cum Serenissimo Rege commune fratre nostro carissimum feliciter conseruet. Datae in oppido Preda (*) die VIII Aprilis anno Domini MDXVII, regni nostri Romani tricesimo secundo (**).

O parentesco que por parte de sua mãe, Leonor de Portugal, irmã de Afonso V, ligava Maximiliano à viúva de D. João II explica facilmente a dádiva do Imperador à Rainha sua prima, que acaso teve conhecimento da

que dos nossos Paços de Áustria nos fossem trazidas à Bélgica enviámo-las agora de bom grado a Vossa Serenidade, com satisfação igual aos sentimentos de sincera piedade com que Vossa Serenidade nos manifestou o desejo de as receber. Nada com efeito possuímos, por mais precioso que seja, que não desejemos repartir com Vossa Serenidade, como justificação do vosso pedido e dos nossos laços de parentesco, e, além disso, em consideração do nosso bem querer. E se neste caso sobreveio alguma demora, deverá ser levada à conta não só da grande distância, mas também dos graves negócios que pesam sobre nós, e da nossa consequente inquietude de espírito.

Quanto às demais provas do nosso amor para convosco, mais largo e singular testemunho receberá Vossa Serenidade, a quem Deus Todo-poderoso conserve e prospere, assim como ao Sereníssimo Rei nosso coirmão muito amado. Escrita na cidade de Breda (*), a 8 de Abril do ano do Senhor de 1517, e do nosso reinado o trigésimo segundo (**).

(*) Não pudemos encontrar noutras fontes a confirmação da estadia de Maximiliano em Breda neste ano; em todo o caso permanecerá aí frequentemente em datas anteriores; cf. Gachard, *Collection des voyages des Souverains des Pays-Bas*, I, Bruxelles, 1876, p. 109, Le Glay, *Correspondance de l'Empereur Maximilien I^{er} et de Marguerite d'Autriche, sa fille, Gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519*, I, Paris, 1839, pp. 97-8, 99-102, 116-7, 449-450.

(**) Biblioteca da Ajuda, ms. 51-V-1, fol. 160^v. A cópia quincentista é precedida da nota seguinte, da mesma mão: «Carta do Imperador pera a Rainha dona Lianor sobre as reliquias que lhe enviou».

existência das relíquias em Colónia por alguma das numerosas edições sobre a vida das Onze Mil Virgens ⁽¹⁾. Por outro lado, as relações de amizade entre o Rei dos Romanos e a Corte de Portugal não menos contribuíram para a aceitação do pedido de D. Leonor. Maximiliano envia os seus embaixadores a D. Manuel ⁽²⁾, este não deixa de proteger os interesses materiais do Imperador ⁽³⁾, que retribuía, além de mais, com a sua admiração pelos recentes descobrimentos e conquistas na Ásia e em África ⁽⁴⁾. A política dos casamentos tendia igualmente a apertar mais estas relações; em Agosto de 1516 D. Manuel incumbia Pero Correia de propor o casamento de seu filho primogénito com a Princesa Leonor, mas já em 1509 a Rainha D. Leonor enviara o Franciscano Nicolau de Antuérpia junto da Governadora dos Países Baixos, filha do Imperador, com o mesmo encargo ⁽⁵⁾. Maximiliano teria enfim de apreciar, sobretudo, a atitude de D. João II, que, ao saber da sua prisão pelos Governadores de Bruges, enviou Duarte Galvão por embaixador a Flandres, do mesmo modo que se apressou a comunicar às suas cidades e vilas a boa nova da libertação do Imperador ⁽⁶⁾. Compreendem-se por tudo isso os termos afectuosos da sua carta à viúva de D. João II.

A Rainha D. Leonor não tardou em responder a seu primo, a quem ficará em perpétua obrigação. A sua eterna gratidão será de longe inferior

⁽¹⁾ Cf. L. Hain, *Repertorium Bibliographicum in quo libri omnés ab arte typographica inuenta usque ad annum MD. typis expressi... uel enumerantur...*, vol. I, parte II, Stuttgart-Paris, 1827, p. 317 (n.º 6621), vol. II, parte I, id., 1839, p. 73 (n.º 8742-5), W. A. Copinger, *Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum*, vol. II, parte II, Londres, 1902, p. 134 (n.º 5909-13).

⁽²⁾ Cf. T. T., *Gav.* 20, m. 7, n.º 31, carta de crença, original, de Jorge Hackenay, de 26 Dez. 1513.

⁽³⁾ Ver Luis de Matos, *Les Portugais en France au XVI^e siècle. Études et documents*, Coimbra, 1952, pp. 256-7.

⁽⁴⁾ «O Emperador toma gram passatempo em saber das cousas da India e dos reis que sam sojetos a Vossa Alteza, e há por mui gram feito a guerra d'África, assi no reino de Fez como no de Marrocos, sobre que muito me tem preguntado tudo. Os senhores e povos nam falam em nem hũa cousa tanto, como em estas conquistas de Vossa Alteza» (carta de Tomé Lopes a D. Manuel, de Augusburgo, 23 Maio de 1515; cf. T. T., *Corpo cron.*, parte I, *maço 17*, *doc. 126*, e Ans. Braamcamp Freire, *Notícias da Feitoria de Flandres*, cit., pp. 104-5).

⁽⁵⁾ Ver Le Glay, *ob. cit.*, I, pp. 163-5. Margarida concordou desde logo com o contrato do casamento; seu pai, embora lhe fosse igualmente favorável, foi porém de opinião que se deveria adia-lo por algum tempo; mas em 1511 e em 1513 pensava em casar a Princesa Leonor com o Duque de Lorena (*id. ibid.*, pp. 166-71, 404-5, II, 1939, pp. 204-5). Induzida por Maximiliano, a Duquesa de Baviera, sua irmã, propunha em 1519 o casamento de seu filho primogénito com uma das filhas de D. Manuel, escrevendo nesse sentido ao Rei e a D. Leonor (T. T., *Gav.* 10, m. 5, N.º 38, 39; cópias na Bibl. Évora, cod. ^{CIX} 21).

⁽⁶⁾ Ver R. Pina, *Crónica de D. João II*, Lisboa, 1792, pp. 882 ss., *Liuros antigos Portu-gueses — 1498-1500 — da Biblioteca de Sua Magestade Fidelissima descritos por S. M. el-Rei D. Manuel*, I, Londres, 1929, p. 368, II, pp. 197-9, *Bibliographia Geral Portuguesa*, II, Lisboa, 1942, pp. XXXV-VII, Artur de Magalhães Basto, *Liuro antigo de cartas e provisões dos Senhores Reis D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I do Arquivo Municipal do Porto*, Porto, 1940, pp. 61-2. Pelo mesmo tempo Maximiliano recorria ao empréstimo de trinta mil cruzados junto do nosso feitor em Flandres (B. Freire, *Notícias*, cit., pp. 77-8).

à liberalidade de Maximiliano, a sua profunda alegria por estar na posse de uma tão santa e desejada dádiva não poderá traduzi-la por palavras, nem o Imperador dar-se conta dela; a sua oferta é daquelas que não consentem retribuição material, e veio por isso estreitar ainda mais os seus laços de amizade. As relíquias de Santa Auta, acrescenta, foram recebidas, como o mereciam, com toda a veneração e respeito, e colocadas no Convento da Madre de Deus; as virtudes do clemente Imperador, essas colocou-as no seu coração ⁽¹⁾.

Não foi esta aliás a única oportunidade em que o Rei dos Romanos testemunhou a sua amizade para com a Corte portuguesa: em data porventura anterior oferecera à Rainha D. Leonor e a seu irmão D. Manuel I um certo número de retábulos que ambos legaram por sua vez ao Convento de Jesus, de Setúbal, do mesmo modo que a presenteara com um Santo Sudário ⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Sacratissimo et inuicissimo Principi Caesari semper Augusto fratri et consanguineo carissimo Leonora, etc.*

Nec humana lingua explicari nec et animo concepí potest gaudío et laetitia affecerit Vestrae Maiestatís sanctum ac tamdiu optatum munus, cuius sane praesentatio mutuam amicitiam nostram licet pluribus antea beneficiis satis iam spectatam nunc tamen uel maxime confirmauit nosque magis perpetuo obligauit. Reliquias ipsas ut nobis carissimas qua licuit reuerentia et honore excepimus, easque (prout Sanctam Virginem decebat) et in Vestalium Virginum templo Diuae Virgine Dei Matri dedicato et summam Vestrae Celsitudinis clementiam ac uirtutes in corde nostro reprecuimus, ut cum referendi potestatem diuini beneficii magnitudo praeripiat gratias saltem immortales pro immortali dono agamus, in hoc tantae liberalitati longe impares nisi sua innata humanitas ac nostra praespecta obseruantia satis pro nobis loqueretur. Sed referat haud dubio Deus Optimus Maximus qui nec uestram pietatem suis caelestibus praemiis irremuneratam nec nostras preces irritas esse sinet, quae (quod nostrae opis est) singularem eius in nos animo beneuolentiam et summum tantae uirtuti honorem perpetuo habiturae sumus. Bene ualeat etc. (Bibl. da Ajuda, ms. 51-V-1, fol. 161^o, cópia gem data, da mesma mão que a carta de Maximiliano. No fcl. 160^o lê-se: «R~~X~~epos» ta da Rainha a esta carta).

⁽²⁾ Cf. Luis Reis Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, 1943, p. 149, e Reinaldo dos Santos, *Madre de Deus*, cit., p. 313.



RETÁBULO DE SANTA AUTA
Partida de Colónia das reliquias de Santa Auta



RETÁBULO DE SANTA AUTA
Chegada a Lisboa das reliquias de Santa Auta

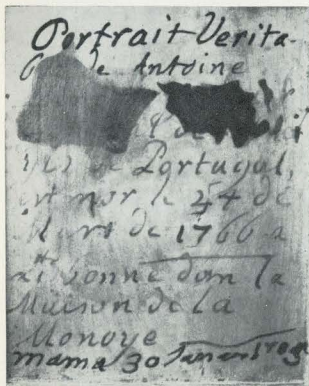




RETRATO DE ANTÓNIO MANGIN
Miniatura



CAIXA DA MINIATURA
Face exterior da tampa



CAIXA DA MINIATURA
Face interior da tampa



CAIXA DA MINIATURA
Face exterior do fundo

IDENTIFICAÇÃO DUMA MINIATURA DO SETECENTOS

POR

AYRES DE CARVALHO

DE tantas obras — especialmente retratos — indevidamente atribuídas aos pincéis do jovem francês Pierre Antoine Quillard (1711-1733), apresentamos hoje uma preciosa miniatura bem conhecida dos esclarecidos «Amigos» do nosso exemplar e primeiro Museu de Arte. Trata-se do suposto retrato de «D. António de Menezes e Lencastre, um dos Meninos de Palhavã, filho natural de El-Rei D. João V e da Flor da Murta», que pertenceu ao ilustre Académico e Arqueólogo Ignácio de Vilhena Barbosa (1811-1890) e foi adquirido pela «Comissão executiva para o Museu pela quantia de 50.000 reis, pagos pelo rendimento do legado Valmor, em Agosto de 1903, a António Joaquim da Silva Ribeiro».

Todas estas notícias se encontram apenas à ficha de inventário do Museu Nacional de Arte Antiga, num manuscrito assinado por «Nunes J.^o» (1840-1905), ao tempo Director da Academia e do Museu de Belas-Artes de Lisboa.

A atribuição desta miniatura a Quillard, sempre considerada duvidosa na mente esclarecida do actual e ilustre Director do Museu, deve datar de 1929-30, quando do «escândalo do Louvre», chegando-se, no entusiasmo da polémica, a considerar um émulo de Watteau o insignificante *suiveur* e *pasteur* das incomparáveis *fêtes galantes*.

Na sequência de atribuições indocumentadas, passou a dar-se a Quillard a autoria dos melhores retratos do tempo de D. João V, a exemplo dos de D. Luís da Cunha (hoje bem identificados por Réau como sendo de C. Vanloo e Perronneau), os do 1.^o Duque de Cadaval e sobretudo a célebre Galeria dos Duques de Bragança do Paço Ducal de Vila Viçosa, há pouco identificada por nós, sem contestação, da autoria do italiano Domenico Duprà (1689-1770), que, de 1719 a 1730 foi o retratista régio de el-rei D. João V (*Diário de Lisboa*, 7-5, 19-7, 27-7, 2-9 e 24-12, de 1954).

Encontra-se a citada miniatura assente numa caixa de madeira graciosamente lavrada, vendo-se ao centro dois corações sobrepostos e as palavras:

«VNIAIAMAIS», que numa primeira análise mais me pareceram significar um presente de «noivado», tão vulgarizado no séc. XVIII, que afectuosa lembrança dum filho para sua mãe.

Mas só identificando a personagem retratada seria possível acreditar na suposta faceta de Quillard como miniaturista.

A famosa e galante «Flor da Murta» — D. Luísa Clara de Portugal (n. em 11-8-1704), dama da rainha D. Mariana de Áustria — casou no ano de 1719, com 15 anos, segundo a notícia da *Gazeta de Lisboa*, de 28 de Dezembro desse ano: «A 19 se declarou o casamento de D. Jorge de Menezes, com a Sr. D. Luísa Clara de Portugal, dama da Rainha Nossa Senhora, e filha de Bernardo de Vasconcelos e Sousa».

Teve o primeiro filho, D. António, em 1723, a que se seguiram D. Bernardo em 1726 e D. Jorge em 1728 (Hist. Genealógica, de D. Ant. Caetano de Sousa). Os amores do rei e da Flor da Murta, diz-se e é de crer, devem ter começado por 1729-30, tendo nascido em 22 de Maio de 1731, uma única filha, D. Maria Rita de Portugal, que não chegou a ser reconhecida por D. João V.

Os populares «Meninos de Palhavã», notoriamente reconhecidos pelo «Magnânimo» como seus «filhos ilegítimos de mulheres limpas de todo o sangue infeto», foram: D. António (1714-1800), duma dama francesa não identificada; D. Gaspar (1716-1789), filho de D. Magdalena Maxima de Miranda, e D. José (1720-1801), de D. Paula Teresa da Silva. Esclarecida a descendência legítima e ilegítima da Flor da Murta e os filhos reconhecidos por D. João V, passamos a julgar fantasioso e absurdo aceitar o retratado da miniatura como sendo D. António e por demais um dos «Meninos de Palhavã».

Na citada miniatura, por razões que ignoramos e em data difícil de precisar, foi cometida uma grave e grosseira fraude, apenas compreensível se foi executada por um desonesto coleccionador, valorizando-a com a atribuição duma personagem de sangue real.

Mas vejamos em que consistiu a fraude. Na parte externa da caixinha que contém a miniatura aparece a seguinte legenda manuscrita, muito sumida pelos anos mas ainda visível: «Fait 1717 En Loraine ou il est né en 1693» (e não 1698, como se lê no inventário).

A darmos crédito a este documento, sem dúvida coevo, o retrato em referência tinha sido pintado na Lorena, em 1717, e a personagem retratada ali tinha também nascido em 1693.

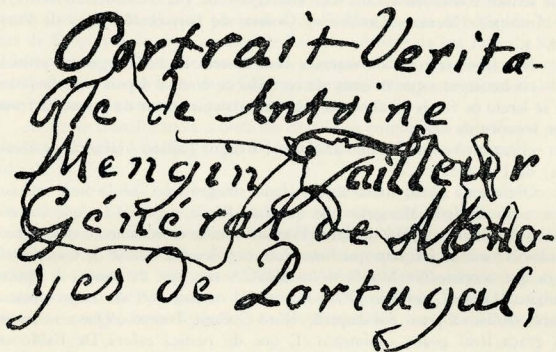
Depois, com a mesma tinta e semelhante caligrafia, lemos no interior da caixa: «Portrait verita/ble de Antoine/» (a seguir dois grandes borrões de tinta maliciosamente lançados sobre o nome e a qualidade da personagem

retratada, deixando no entanto antever algumas letras que muito nos ajudaram a decifrar o enigma).

Depois lêem-se claramente as palavras: «de Portugal/ est mor le 24 de/ Mars de 1766 a/ Lisbonne dan la/ Maison de la/ Monoye/».

A seguir, com outra letra e tinta diversa: «mama 30 Janeiro 1785».

Achamos estranho que uma personagem de tão elevada gerarquia tivesse morrido na Casa da Moeda e a data de 1766, assim como o nascimento em 1693, nada se relacionava com qualquer dos filhos de D. João V.



Portrait Veritable
de Antoine
Mengin Vaillier
Général de Monoyes
de Portugal,

Todos os elementos nos foram gentilmente fornecidos pela ilustre Direcção do Museu, no sentido de se poder decifrar o nome da personagem propositadamente escondido sob as manchas de tinta, mas inutilmente. Pensámos então que a *Gazeta* de 1766 nos poderia elucidar, pois certamente não deixaria de se referir à morte de tão importante personagem.

Em nenhuma biblioteca ou arquivo encontrámos a *Gazeta* desse ano, pois, por razões que ignoramos, não se chegou a publicar. Recorremos então, como habitualmente, aos arquivos paroquiais da Torre do Tombo, com poucas esperanças de êxito na busca do óbito do hipotético fidalgo.

Não foram inúteis os nossos esforços, e a nossa surpresa enorme quando deparámos com a morte dum artista no «Páteo da Moeda», ali a S. Paulo, em vez do «suposto filho da Flor da Murta», mais um fruto da imaginação dos românticos...

Reza assim o documento do Livro de óbitos da freguesia de S. Paulo (4.º - 2 - 0 - Lisboa): «1766» — À margem: «Ant.º Mangin Não fez tttº

cazado q foi com D. Joanna Fr.^{ca} — «Em os Vinte esinco dias do mes de Março de mil settecentos, esessenta, eseis, falleceo dentro do Pateo da Moeda de idade Settenta, etres, annos Antonio Mangin cazado com Domna Joanna Francisca Martim. recebeo todos os Sacramentos, e foi sepultado na Igreja Nova. Deque fis este termo, dia, mes, eera, como acima. o vigr.^o João Rois das Neves».

Vejamos agora como foram interpretadas as legendas invisíveis da miniatura no citado manuscrito apenso ao inventário do Museu (notícia dada pelo senhor conservador Luís Keil em Agosto de 1929): «Portrait verita/ble de Antoine/ (Menezes Lencastre/ General de l'armée Ro/yale) de Portugal...».

Nós interpretámos de maneira bem diversa a citada legenda, primeiro pelo conhecimento que tivemos da certidão de óbito e depois pela facilidade de se lerem os finais de algumas palavras, visíveis apesar da grosseira fraude dos borrões de tinta.

«Portrait verita-/ble de Antoine / (Mengin Tailleur/ Général de Mono/yes) de Portugal,...».

Obtivemos assim mais alguns dados biográficos, ainda bem escassos, acerca do «insigne Mangem», de que fala Cirilo, repetindo o que escreveu Vieira Lusitano quando no seu «Poema» critica mordazmente o architecto Ludovici: «... E foi para que hum Retrato/ Seu lhe fizesse de meio/Perfil, para que servisse/Na Moeda de módelo:/A sim, que da mesma o Mestre/ Insigne Mangem, perfeitos/Fizesse por elle os cunhos/Para impromptar os dinheiros/Isto a pezar foi daquelle/Duro Cyclope Tudesco,/Que no thesouro da graça/Real gozou cabimento:/E que da rustica esfera/De Fabro não excedendo/Contra a natureza o nome/Pôde usurpar de Architecto/...».

É a medalha comemorativa da batalha de Matapan, uma das obras mais características do talento de «A. Mangin», como ele assinava, e a que melhor nos esclarece sobre a provável aprendizagem em Nancy, no Ducado de Lorena. Esta, enfraquecida e desmantelada por sucessivas guerras com a França, só depois de 1697 e pelo Tratado de Ryswick, consegue obter uma paz duradoura e governada por um príncipe de eleição, o duque Leopoldo I (1679-1729), que criou escolas de medicina e de direito, uma Universidade, um teatro e a Academia de Pintura. Teve Nancy a sua «Casa da Moeda» e ali nasceu o grande medalhista e architecto Saint-Urbain (1654-1738), que ora nos interessa, sem esquecer tantos outros artistas como um Callot, de que a Lorena ainda hoje se orgulha.

Sendo Saint-Urbain o magnífico medalhista da «Moeda Pontifical», em Roma, foi chamado em 1703 pelo duque da Lorena, para conservador do seu «gabinete de medalhas», nunca cessando de produzir obras-primas e criando ao mesmo tempo uma bela pléiade de discipulos. Entre estes, supo-

mos ver Mangin por 1717, já noivo de Jeanne Françoise Martin, a quem oferece o seu retrato metido numa caixinha graciosamente burilada pelas suas hábeis mãos de «abridor de medalhas» e com a divisa «Uni á jamais», símbolo dum grande amor.

São notórias as ligações amistosas e afectivas da Casa de Lorena com a Casa de Cadaval, talvez a razão mais próxima da vinda do artista Mangin para Portugal, dada a profunda renovação da cultura e das artes tentada em 1720, pelo rei «Magnânimo».

Já em Novembro de 1720 a *Gazeta* dava a sensacional notícia: «Na mesma Casa da Moeda, que por ordem de S. Mag. e pela direcção do Marquez de Fronteyra do seu Conselho de Estado, e Védor da sua fazenda Real, se fabricou no sitio em que estiverão os Armazens da Junta do Commercio, se trabalha já, e com tanta expedição, que se tem entregue ás partes mais de dous milhoens de ouro, que veyo nesta ultima frota».

Assim se transformava o ouro do Brasil nos «dinheiros» fabricados pelo talentoso Mangin e que pagariam as múltiplas obras de arte do faustoso reinado de D. João V.

Em Maio de 1721 é nomeado «abridor de cunhos» para a Casa da Moeda, e em Abril de 1727 é o seu valor reconhecido «despachando-o abridor geral das medalhas e cunhos destes reinos, com mais 100.000 reis annuaes, alem dos anteriores vencimentos, pagas as obras em separado, acrescendo-lhe o encargo de ensinar a sua arte». Diz-se que foi «de génio inquieto e orgulhoso» e apesar de não gostar de ensinar, como escreveu Xavier da Costa, deixou no entanto bons discípulos, de que destacamos seu filho Paulo Aureliano Mangin.

Supomos serem do punho de sua mulher as legendas da graciosa caixinha de recordações, num epitáfio sentido e doloroso, mas não menos comoventes são as de seu filho: «mama», isto é, «minha mãe», faleceu em 30 de Janeiro de 1785.

Apesar de desfigurado por dois enormes borrões de tinta, o nome do artista loreno ressurge mais uma vez no seu delicado presente de noivado, burilado e esculpido pelas suas próprias mãos.

CATÁLOGO DA OBRA DOCUMENTADA DE JOAQUIM MACHADO DE CASTRO E DA SUA OFICINA NO MUSEU DE ARTE ANTIGA

POR

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

O Museu de Arte Antiga possui um núcleo de obras seguramente identificadas de Joaquim Machado de Castro e de outros artistas que trabalharam, debaixo da sua direcção, na Casa de Escultura das Obras Públicas. A importância desse agrupamento, para o estudo da nossa escultura da 2.^a metade do século XVIII e princípios do século XIX, tem passado despercebida não só do público de amadores mas também dos eruditos. Por esse motivo se publica o presente catálogo que antecede a exposição que o Museu projecta fazer brevemente ⁽¹⁾.

Estão representados três discípulos de Giusti que vieram da Escola de Mafra para trabalhar na Estátua Equestre: Francisco Leal Garcia, Alexandre Gomes e José Joaquim Leitão. Os esboços expostos são as únicas obras que se conhecem do trabalho exclusivamente individual dos dois últimos artistas. Figuram ainda os professores substitutos durante a regência de Machado de Castro na Aula de Escultura, o já citado Francisco Leal Garcia e Faustino José Rodrigues.

De outros escultores, como Nicolau Vilela, Nicolau José Possolo e Bernardo Duarte, as obras mencionadas — n.ºs 20, 23 e 24 — são até hoje as únicas que conhecemos da sua autoria.

Grande parte dos trabalhos apresentados serviram de modelos para as mais importantes obras saídas da Casa da Escultura — o monumento ao Rei D. José e a estatuária para a Basílica da Estrela.

Dos desenhos, todos da autoria de Machado de Castro, o album, com anatomias e estudos preparatórios para a Estátua Equestre, é documento valioso para bem se conhecer o merecimento do artista.

⁽¹⁾ A exposição foi inaugurada em 1954, mantendo-se ainda patente ao público em duas salas do edificio novo do Museu.

Os modelos e grande parte dos desenhos são provenientes da Academia de Belas-Artes. Fundada em 1836, a Academia reunia, além das actividades académicas, o ensino das belas-artes. Naquela data foi nomeado professor proprietário da cadeira de escultura Francisco de Assis Rodrigues, último discípulo de Machado de Castro, o qual substituiu, na regência da aula, seu pai Faustino José Rodrigues, falecido em 1829.

Alguns desenhos que se expõem foram oferecidos à Academia pelo Professor Assis Rodrigues e, são do seu punho, as etiquetas colocadas em vários modelos com a identificação da autoria.

Percorrendo um dia os albums de desenhos do Museu, que pertenceram à Academia de Belas-Artes, nos quais existem anotações escritas e assinadas pelo Prof. Assis Rodrigues, pareceu-nos que a letra era semelhante à de algumas etiquetas coladas nos esboços de esculturas, provenientes também da Academia. Comparando as grafias, chegamos à conclusão que tinham sido escritas pelo mesmo punho o que permite aceitar, sem reservas, a identificação de autoria que antes não inspirava suficiente confiança, por se ignorar a origem.

Cerca de cinquenta modelos em barro cozido vieram da Academia de Belas-Artes para o Museu de Arte Antiga. Podiam ser atribuídos em grande parte à oficina de Machado de Castro, mas preferiu-se apresentar apenas as espécies seguramente identificadas, pelas etiquetas nelas fixadas ou por se conhecerem os originais a que serviram de modelo. Fazem excepção a esta regra os esboços n.ºs 30, 31 e 32, por se tornar evidente a relação do primeiro com as figuras das *Virtudes* colocadas na fachada da Basílica da Estrela e dos dois últimos com os *Apóstolos* de Faustino Rodrigues (n.ºs 21 e 22).

Alguns dos esboços mencionados neste catálogo, foram incluídos na obra da Oficina de Machado de Castro porque pudemos identificá-los como modelos de estátuas saídas do Laboratório do famoso escultor. São os seguintes: *Santa Teresa de Jesus* (17), *São João Evangelista* (25), *São João da Cruz* (26), *Santo Elias* (17), *Anjos com os instrumentos da Paixão* (20) e *Verónica* (28) para os altares, cruzeiro e capela de Nossa Senhora dos Aflitos na Basílica da Estrela; *Diana entre as Ninfas* (29) para a cascata da Quinta Real de Caxias. A identificação das obras para que serviram de modelo também agora se faz no que respeita aos esboços *Santa Teresa de Jesus* (9) e *São José* (10), destinados a esculturas da fachada e do átrio da Basílica da Estrela, assim como do desenho representando *O Sagrado Coração de Jesus adorado por Anjos e Serafins* (36), estudo para o baixo-relevo que ornamenta a frontaria do mesmo monumento.

É sabido que no Museu de Arte Antiga se guarda o mais importante núcleo de presépios existente no País e que, entre essas obras, algumas há atribuídas a Machado de Castro. O motivo porque tais espécies não foram incluídas no catálogo resulta do facto de, em alguns dos casos, a atribuição não se encontrar suficientemente esclarecida. Aguarda-se a oportunidade do certame que da colecção de presépios o Museu projecta fazer, para se apresentar a obra de Machado de Castro e da sua oficina, neste particular aspecto da nossa escultura setecentista.

ESCU LTURA

JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

Nasceu em Coimbra a 19 de Junho de 1731; morreu em Lisboa a 17 de Novembro de 1822. Foi discípulo de seu pai, o escultor Manuel Machado Teixeira, e em Lisboa frequentou as oficinas de Nicolau Pinto, escultor em madeira, e de José de Almeida, o melhor estatuariu português do tempo. Em 1756 entra na escola de Mafra, como ajudante de Alexandre Giusti, onde permanece até 1770, data em que vem para Lisboa executar a Estátua Equestre do Rei D. José. Na qualidade de ajudantes, acompanharam Machado de Castro outros artistas da Escola de Mafra — João José Elvéní, Alexandre Gomes, Francisco Leal Garcia e José Joaquim Leitão. Em Lisboa são admitidos os artistas Nicolau Vilela, Valentim, António Machado e Manuel Lourenço. A oficina estabelecida sob a direcção de Machado de Castro foi mais tarde denominada Aula, Laboratório ou Casa da Escultura das Obras Públicas e o seu director encarregado de dirigir toda a escultura das obras reais. São de mencionar entre estas obras as seguintes: Estátua da Fé para o Palácio da Inquisição; toda a escultura em pedra, madeira e barro para a Basílica da Estrela; esculturas para o baldaquino da Igreja de S. Vicente de Fora; estátua da Rainha D. Maria I, na Biblioteca Nacional; esculturas para os túmulos da Rainha D. Maria Ana da Austria, no Real Hospício de S. João Nepomuceno, da Rainha D. Mariana Victória, na Igreja de S. Francisco de Paula, do Rei D. Afonso IV, na Capela-mór da Sé de Lisboa, do Infante D. Pedro Carlos, no Brasil; estatuária ornamental das Quintas Reais de Belém e Caxias, do Palácio Pomal, em Oeiras, do Vestíbulo do Palácio da Ajuda; modelos para a custódia e pia baptismal da Sé de Lisboa e para o monumento a D. João VI, no Brasil; obra dos presépios da Rainha e dos Príncipes; etc.

Entre outros trabalhos de Machado de Castro são ainda de citar o presépio assinado e datado de 1766, feito para o Beneficido Oliveira, hoje na Sé de Lisboa, e a imagem, de madeira de cedro, de Nossa Senhora da Encarnação, executada em 1803 para a igreja do Orago, em Lisboa. O artista foi um dos professores que dirigiram a Academia do Nu, fundada pelo Intendente Pina Manique, e, em 1814, a Academia Real das Ciências elegue-o para sócio. Foram discípulos de Machado de Castro, Faustino José Rodrigues, Luís José Ferreira, Feliciano Lopes, Bernardo Duarte, Melchior Gaspar dos Reis, Constantino José dos Reis, Nicolau José Possolo e outros. O artista deixou trabalhos escritos sobre teoria da arte e obras de carácter literário.

- 1 — *Estátua Equestre do Rei D. José I*
Modelo de gesso, Alt. 890 mm. Inv.º n.º 783.
- 2 — *O Triunfo*
Modelo de gesso para o grupo lateral direito do monumento do Rei D. José I. Alt. 750 mm. Inv.º n.º 784.
- 3 — *A Fama*
Modelo de gesso para o grupo lateral esquerdo do monumento ao Rei D. José I. Alt. 750 mm. Inv.º n.º 785.
- 4 — *A Generosidade Régia erguendo das ruínas a Cidade de Lisboa*
Modelo de gesso do baixo relevo do monumento do Rei D. José I. Altura 940 mm. X Larg. 960 mm. Inv.º n.º 786.
Estas espécies devem ser provenientes da Academia Nacional de Belas-Artes.
- 5 — *A Fé*
Modelo para a estátua da frontaria da Basílica da Estrela. Barro recocido. Alt. 340 mm. Inv.º n.º 60.



A GENEROSIDADE RÉGIA ERGUENDO DAS RUÍNAS A CIDADE DE LISBOA
Joaquim Machado de Castro





DIANA ENTRE DUAS NINFAS

Oficina de Machado de Castro

- Numa etiqueta de papel colada na base
lê-se: *Joaq^o Machado de Castro f.*
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 6 — *A Devoção*
Modelo para a estátua da Frontaria da
Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 340 mm. Inv.^o n.^o 57.
Numa etiqueta colada na base lê-se:
J^o Machado de Castro f.
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 7 — *A Gratidão*
Modelo para a estátua da frontaria da
Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 310 mm. Inv.^o n.^o 62.
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 8 — *A Liberalidade*
Modelo para a estátua da frontaria da
Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 340 mm. Inv.^o n.^o 59.
Numa etiqueta de papel colada na base
lê-se: *J^o Machado de Castro f.*
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 9 — *Santa Teresa de Jesus*
Modelo para a estátua da frontaria da
Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 235 mm. Inv.^o n.^o 90.
Numa etiqueta de papel colada na base
lê-se: *Joaq^o Machado de Castro f.*
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 10 — *São José*
Modelo para a estátua do átrio da Ba-
sília da Estrela.
Barro cozido. Alt. 205 mm. Inv.^o n.^o 84.
Numa etiqueta de papel colada na base
lê-se: *Joaq^o Machado de Castro f.*
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 11 — *A Rainha D. Maria I*
Modelo para a estátua que se encontra
na Biblioteca Nacional de Lisboa.
Barro cozido pintado de branco. Alt.
240 mm. Inv.^o n.^o 95.
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 12 — *A Caridade (?)*
Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 330 mm. Inv.^o n.^o 63.
Numa etiqueta de papel colada na base
lê-se: *Joaq^o Machado de Castro f.*
- Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 13 — *Figura Alegórica*
Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 230 mm. Inv.^o n.^o 91.
Numa etiqueta de papel colada na base
lê-se: *Joaq^o Machado de Castro f.*
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.
- 14 — *Santa Ana e a Virgem*
Madeira estofada.
Alt. 940 mm. Inv.^o n.^o 584.
Proveniente do Hospital de São José
(1928).
A Imagem foi oferecida, em 1783 ou 84
pela Rainha D. Maria I ao Convento de
Nossa Senhora da Conceição, de Ar-
roios. Joaquim Machado de Castro
'ideou', dirigiu e retocou os trabalhos
de escultura. A cadeira foi executada
pelo entalhador José de Abreu do Ó; a
pintura e dourados por Tomás Lopes.
(Conf. Manuel Santos Esteves,
*Sant'Ana e a Virgem de Machado de
Castro*, Bol. do Museu Nacional de
Arte Antiga Vol. I, pág. 156 e seq.
1948).

FRANCISCO LEAL GARCIA

Natural de Santarém, nasceu cerca de 1749
e morreu em 1814. Era irmão do gravador
Gaspar Frois Machado. Foi discípulo de
Giusti na Escola de Mafra, Sabe-se que mo-
delou lunetas para a Basílica de Mafra. Em
1770 foi escolhido para acompanhar Ma-
chado de Castro quando este veio para Lis-
boa. Com outros artistas, trabalhou na es-
cultura adjacente da Estátua Equestre, na
Estátua da Fé, para o Palácio da Inquisição,
nas estátuas de Alfeo e Aretusa, para o Pa-
lácio do Marquês de Pombal, em Oeiras.
São obra sua, segundo Assis Rodrigues, o
grupo de anjos, na capela-mor da igreja de
Runa, e duas figuras na fachada de uma
casa em frente do Plácio de Queluz. Exer-
ceu o cargo de Substituto na Aula de Ma-
chado de Castro, até à data da sua morte.
(Cirilo, págs. 263, 266, 267 e 286; Assis Ro-
drigues, obr. cit.).

- 15 — *Apolo*
Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 340 mm. Inv.^o n.^o 53.
Numa etiqueta de papel colada na base
lê-se: *Fran.^{co} Leal Garcia f.*
Proveniente da Academia Nacional de
Belas Artes.

16—*Um Santo*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 225 mm. Inv.º n.º 68.
Numa etiqueta de papel colada na base lê-se: *Fran.º Leal Garcia f.*
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

ALEXANDRE GOMES

Era natural da Picanceira, termo de Mafra, morreu em Outubro de 1781. Foi discípulo de Alexandre Giusti na Escola de Mafra. Em 1770 acompanhou Machado de Castro para Lisboa. Com outros artistas trabalhou nas esculturas da Estátua Equestre e, em 1773, na estátua da Fé, para a Inquisição. Colaborou nas estátuas de Santo Elias, Santa Teresa, Nossa Senhora e dos Serafins, da Basílica da Estrela, e nas estátuas dispostas na parte interior do baldaquino de S. Vicente. (Cirilo, págs. 262, 266 e 267).

17—*Santa Teresa de Jesus*

Modelo para a imagem de madeira estofada, dum altar na Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 250 mm. Inv.º n.º 75.
Tinha uma etiqueta de papel onde se lia: *Alexandre Gomes f.* (Conf. José Queiroz, *Cerâmica Portuguesa* pág. 281 fig. 182).
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

18—*S. Tomaz de Aquino*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 250 mm. Inv.º n.º 69.
Numa etiqueta de papel colada na base lê-se: *Alexandre Gomes f.*
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

JOSÉ JOAQUIM LEITÃO

Era natural de Mafra e morreu no ano de 1805. Foi discípulo de Giusti na Escola de Mafra. Em 1770 veio com Machado de Castro para Lisboa. Com outros artistas trabalhou na escultura da Estátua Equestre, na Estátua da Fé e na estatuária para a Basílica da Estrela. (Cirilo, pág. 263 e 266).

19—*Diana caçadora*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 340 mm. Inv.º n.º 54.
Numa etiqueta de papel colada na base lê-se: *J.º Leitão f.*
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

NICOLAU VILELA

Foi um dos escultores de Lisboa escolhido para auxiliar nos trabalhos da Estátua Equestre. Segundo Cirilo (pág. 256) Nicolau Vilela era procurado por outros escultores para «inventar» em barro os modelos das obras que eles se propunham fazer. Deste modo o artista deixou grande produção que se desconhece como sendo obra sua.

20—*Anjo com os instrumentos da Paixão*

Modelo para a imagem estofada do altar de Nossa Senhora dos Aflitos, na Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 230 mm. Inv.º n.º 94.
Numa etiqueta de papel colada na base lê-se: *Nicolau Vilela f.*
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

FAUSTINO JOSÉ RODRIGUES

Nasceu em Lisboa em 15 de Fevereiro de 1760. Em 1773 matriculou-se na oficina de Machado de Castro, de quem viria a ser discípulo predilecto e colaborador em várias obras. Em 1786 obteve o grau de ajudante na Aula de Escultura e, no ano seguinte, é escolhido para substituto na Academia do Nú que funcionava na Real Casa Pia. Em 1814, por motivo da morte de Francisco Leal Garcia, foi nomeado Professor substituto na Aula de Escultura. O mesmo cargo exerceu, a partir de 1812, na Aula de Desenho. Faleceu a 11 de Fevereiro de 1829.

Faustino José Rodrigues colaborou, entre outras obras, na execução da Estátua da Rainha D. Maria I que se encontra na Biblioteca Nacional, nos modelos para o monumento ao Rei D. João VI, a erigir no Brasil, no retrato do Infante D. Pedro Carlos, no busto do Duque de Lafões, etc. Da sua obra pessoal há que mencionar, além de outros trabalhos, toda a escultura do túmulo da Rainha D. Maria I, na Basílica da Estrela, estátuas para o vestíbulo do Palácio da Ajuda, a maior parte dos modelos de figuras humanas que ornamentam a baixela oferecida a Lord Wellington, executados segundo desenhos de Domingos António de Sequeira, as esculturas que fez para os marqueses de Belas, de Borba e de Penalva; etc. (conf. Francisco de Assis Rodrigues, *Commemoração, Faustino José Rodrigues*, Revista Universal Lisbonense, vol. 2, 1842-43).

21 — *São Mateus*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 220 mm. Inv.º n.º 70.
Numa etiqueta de papel colada na base lê-se: *Faustino J.º Rodrigues f.*
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

22 — *Apóstolo*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 230 mm. Inv.º n.º 79.
Numa etiqueta de papel colada na frente da base lê-se: *Faustino José Roiz f.*
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

NICOLAU JOSÉ POSSOLO

Foi discípulo de Joaquim Machado de Castro e de Faustino José Rodrigues. Em 1843 era académico de mérito na Academia de Belas Artes de Lisboa. (Assis Rodrigues obr. cit.). Em documento datado de 20 de Outubro de 1820 é passada, por Machado de Castro, procuração a um Nicolau José Possolo que provavelmente seria este artista (Ferreira de Lima, obr. cit. pág. 375). Raczynski (Dic. pág. 235) refere-se a este escultor.

23 — *Figura alegórica*

Modelo para uma escultura.
Assinado: *Possollo inv.*
Barro cozido. Alt. 340 mm. Inv.º n.º 55.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

BERNARDO DUARTE

O nome deste artista é mencionado pelo Professor Francisco de Assis Rodrigues entre os discípulos de Joaquim Machado de Castro.

24 — *A Virgem apresentando o Menino*

Barro policromado. Alt. 350 mm. Inv.º n.º 464.
Tinha colada uma etiqueta de papel onde se lia: *Bernardo Duarte f.* (Conf. José Queiroz, *Cerâmica Portuguesa*, pág. 291, fig. 188).
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

OFICINA DE MACHADO DE CASTRO

25 — *São João Evangelista*

Modelo para a imagem de madeira estofada que se encontra num altar da Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 250 mm. Inv.º n.º 75.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

26 — *São João da Cruz*

Modelo para uma imagem de madeira estofada que se encontra no cruzeiro da Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 225 mm. Inv.º n.º 85.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

27 — *Santo Elias*

Modelo para uma imagem de madeira estofada que se encontra no cruzeiro da Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 215 mm. Inv.º n.º 89.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

28 — *Verónica*

Modelo para a imagem de madeira estofada do altar do Senhor dos Aflitos, na Basílica da Estrela.
Barro cozido. Alt. 200 mm. Inv.º n.º 96.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

29 — *Diana entre duas crianças*

Modelo para o grupo central da cascata do «Banho de Diana», na Quinta Real de Caxias.
Barro cozido. Alt. 250 mm. Inv.º n.º 97.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

30 — *Flora*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 320 mm. Inv.º n.º 58.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

31 — *São Judas Tadeu Apóstolo*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 230 mm. Inv.º n.º 81.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

32 — *São Simão Apóstolo*

Modelo para uma escultura.
Barro cozido. Alt. 220 mm. Inv.º n.º 74.
Numa etiqueta de papel colada na frente da base lê-se: *S. Simão*.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.

DESENHO

JOAQUIM MACHADO DE CASTRO

- 33 — Album contendo 94 folhas com desenhos de Machado de Castro, entre os quais se encontra uma série de estudos para a Estátua Equestre. Encadernação de pergaminho, tendo na capa escrito a tinta: *Livro de Estátuas C.*
Altura 280 mm. × Largura 210 mm. Inv.º n.º 1152.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.
- 34 — *Estudo para a Estátua Equestre do Rei D. José I*
Representa o Rei a cavalo.
Desenho à pena realçado a sépia. É idêntico a um estudo existente no álbum anteriormente mencionado.
Alt. 250 mm. × Larg. 180 mm. Inv.º n.º 2823.
Oferta do Ex.º Sr. Senhor Coronel Ferreira de Lima, em 1943.
- 35 — *A Generosidade Régia erguendo das ruínas a Cidade de Lisboa*
Desenho preparatório a lápis, para a estampa XVIII do livro de Machado de Castro «*Descripção Analytica da execução da estátua equestre*».
À esquerda, a inscrição: *Joaq. Mach. de Crst. inv. e desenhou*, e no cimo, à direita: *Est. XVIII.*
Alt. 165 mm. × Larg. 1154 mm. Inv.º n.º 1748.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.
- 36 — *O Sagrado Coração de Jesus adorado por Anjos e Serafins*
Estudo para o baixo relevo da frontaria da Basilica da Estrela.
Desenho à pena e sanguínea.
Alt. 297 mm. × Larg. 183 mm. Inv.º n.º 880.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.
- 37 — S. Pedro
Desenho à pena.
Na margem inferior, à esquerda, lê-se: *Inv. Joaquim Machado de Castro inv.*
Alt. 306 mm. × Larg. 204 mm. Inv.º n.º 2824.
Oferta do Ex.º Sr. Senhor Coronel Ferreira de Lima, em 1943.
- 38 — S. Pedro de Alcântara
Desenho a lápis e à pena.
Alt. 152 mm. × Larg. 124 mm. Inv.º n.º 671.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.
Oferta do Professor Assis Rodrigues.
- 39 — S. Mauricio
Desenho à pena.
Alt. 180 mm. × Larg. 112 mm. Inv.º n.º 643.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.
Oferta do Professor Assis Rodrigues.
- 40 — Santa Catarina
Desenho à pena.
Na margem inferior, à esquerda, lê-se: *J. Machado de Castro.*
Alt. 187 mm. × Larg. 124 mm. Inv.º n.º 1133.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.
Oferta do Professor Assis Rodrigues.
- 41 — Alegoria às Belas Artes
Desenho à pena.
Na margem inferior à direita lê-se: *J. Machado de Castro.*
Alt. 175 mm. × Larg. 214 mm. Inv.º n.º 1130.
Proveniente da Academia Nacional de Belas Artes.
Oferta do Professor Assis Rodrigues.
- 42 — Castiçal para uma banquetta de altar
Desenho à pena.
Na margem inferior, à esquerda, lê-se: *Joaquim Machado de Castro, inventou e desenhou.*
Alt. 1280 mm. × Larg. 493 mm. Inv.º n.º 2898.
Encontrado na antiga Oficina de Mestre Freire e entregue pelo Ex.º Sr. Senhor Fernando Mardel.

BIBLIOGRAFIA

- Cirilo Volkmar Machado — *Colecção de Memórias*, 1823.
- Francisco de Assis Rodrigues — *Commemorações, Joaquim Machado de Castro, Faustino José Rodrigues*, em «*Revista Universal Lisbonense*», 1842 e 1843.
- Raczynski — *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal*, Paris, 1847.
- José Queiroz — *Cerâmica Portuguesa*, Lisboa, 1907.
- Henrique de Campos Ferreira Lima — *Joaquim Machado de Castro*, Coimbra, 1925.
- Barristas Portugueses* — Exposição promovida pela Academia Nacional de Belas Artes no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1938.
- Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Documental relativa à Estátua Equestre*, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1938.
- Luciano Ribeiro — *Machado de Castro e a Estátua Equestre*, Lisboa, 1939.
- Manuel Mendes — *Machado de Castro*, Lisboa, 1942.
- Diogo de Macedo — *A Escultura Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1945.
- Manuel Santos Esteves — *O túmulo da Rainha D. Mariana Vitória em S. Francisco de Paula e algumas outras obras de Machado de Castro*, em «Subsídios para a História de Lisboa», Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1947.
- Idem — *Sant'Ana e a Virgem, de Joaquim Machado de Castro*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», volume 1.º, n.º 3, 1948.
- Maria José de Mendonça — *Uma estátua desaparecida de Joaquim Machado de Castro*, «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», volume 1.º, n.º 3, 1948.
- Ayres de Carvalho — *A Escultura em Mafra*, Lisboa, 1950.
- Reynaldo dos Santos — *A Escultura em Portugal*, 2.º volume, Lisboa, 1951.

DA ARTE DA JOALHARIA EM PORTUGAL

OS ANÉIS NA JOALHARIA PORTUGUESA

Subsídios para um estudo

POR

MARIA TERESA DE ANDRADE E SOUSA

PARA se ter uma visão do que foi a joalheria em Portugal desde que se começou a exercer esta arte até aos nossos dias, não pode o investigador limitar-se a estudar os exemplares ainda existentes dessas épocas passadas que são, por vezes, bem escassos.

Pouco se tem ainda escrito e investigado neste particular, e portanto também não é em trabalhos anteriores que esse estudo se poderá basear. Porém, menção especial deve ser feita ao livro de Joaquim de Vasconcelos *História da Arte em Portugal — A ourivesaria Portuguesa dos séculos XIV a XVI* pela sua importância fundamental para o estudo da joalheria dos séculos XV e XVI e pelo número de documentos transcritos e citados.

Para que uma investigação séria e o mais completa possível possa ser levada a efeito, há que recorrer ao estudo das jóias mencionadas ou descritas em documentos coevos, das jóias representadas em pinturas e esculturas das mesmas épocas, das jóias descritas em obras de autores contemporâneos e porventura mencionadas em catálogos e outras publicações.

É isto de que nos vamos ocupar neste trabalho e, se bem que o material ainda seja diminuto, o facto é que poderá, talvez já, levar a conclusões neste capítulo da História da Arte em Portugal.

Limitámo-nos de começo ao estudo da evolução do anel desde o século XII ao século XVI, isto é, desde o começo da nossa nacionalidade até à época de maior brilho no campo da nossa História e da nossa Arte. Nesses quatro séculos encontram-se várias espécies de anéis: os próprios exemplares, outros representados em obras de arte, outros descritos em documentos. E quem atentar nos anéis desses períodos há-de notar que, além do papel meramente decorativo e ornamental das jóias, tiveram, como aliás ainda hoje, vários outros mais representativos e simbólicos. Refiro-me aos anéis episcopais, que abundavam, e aos anéis brasonados.

Nesse tempo que decorre entre os séculos XII e XVI, mas sobretudo nas duas últimas centurias em que a riqueza entre nós era notável, o anel usava-se indistintamente em qualquer dedo da mão ou figurava, por vezes, em quase todos eles, como se pode verificar pelas fotografias apenas (Fig. 2).

Com o caminhar dos tempos o anel vai evoluindo para formas cada vez mais complicadas, os materiais enriquecem-se e sobrecarregam-nos de pedrarias.

Nos séculos XII e XIII os anéis são simples aros de metal, por vezes com alguns ornatos, ou ostentam uma pedra, no geral por trabalhar e de dimensões quiçá desproporcionadas.

O primeiro exemplar de anel que encontrámos data, possivelmente, do século XII e figurou na Exposição retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, encontrando-se presentemente na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga. É um anel abacial, de grande formato, que se compõe apenas de um aro de latão dourado em que assenta uma pedra vermelha, na qual está gravada uma mitra e um báculo e em volta a inscrição «Petrus Abas» (Fig. 5).

Os anéis dos séculos XIII e XIV encontram-se documentados na escultura. Quase todos os jacentes da época (Fig. 1), particularmente aqueles que representam bispos e nobres, à excepção das pessoas reais que raramente se apresentam com jóias, atestam o uso de anéis ainda simples, compostos dum aro e duma pedra. As imagens deixam ver essas mesmas formas de anéis sobretudo naquelas que representam personagens eclesiásticas (Fig. 7).

Do século XIII são os anéis episcopais que se encontram representados nos jacentes dos Bispos D. Durando Pais no Museu Regional de Évora e D. Tibúrcio na Sé Velha de Coimbra e no jacente de outro Bispo na mesma Sé.

No século XIV não só aparecem anéis episcopais como as dos jacentes dos Bispos D. Fernando (?) no Museu Regional de Évora e D. Gonçalo Pereira na Sé de Braga datado de 1336, mas ainda há referências de outros. No catálogo da exposição retrospectiva de Arte Ornamental figura a seguinte descrição: «Anel de prata tendo no aro duas figuras muito toscas. Na parte principal tem Y. (século XIV)».

Ainda deste século são os anéis que se veem na imagem de prata dourado e esmaltada, representando Nossa Senhora com o Menino que pertenceu ao oratório da Rainha Santa e que hoje se encontra no Museu de Coimbra.

Nos séculos XV e XVI abundam os esmaltes, o aljôfare e as pedras de cabuchão. Escreve Joaquim de Vasconcelos: «A variedade dos esmaltes era grande; eis as cores e combinações mais usadas: o preto; o branco; o branco e preto; e preto e azul; o roxocre; o verde; o verde e roxocre; o pardo; o branco, roxocre e verde; o azul e roxo; os fogos de roxocre, depois as

variantes raras: o esmalte retrocido, o esmalte de dente, etc....» — In «História da Arte em Portugal — A ourivesaria Portuguesa dos séculos XIV-XVI.»

É neste período que a documentação vai acompanhando os exemplares existentes ou os que figuram noutras obras de arte. (Figs. 3 e 6).

Datado de 1445, no documento que nos relata o enxoval da infanta D. Beatriz casada com Infante D. Fernando, lê-se: «Oyto aneis douro de grandes diamantes; dezasete aneis douro de bons robis, e diamais, e esmeraldas; cinco aneis douro de grandes Robis».

Outros documentos se seguem a este como a «Crónica de D. João II de Gracia de Resendes», e «Da vida e obras de Arcebispo D. Diogo de Sousa — ano de 1460», com descrições pormenorizadas de anéis, tendo particular interesse o testamento da Princesa Santa Joana, de 1490, com referência ao mesmo anel com que aparece retratada no Museu de Aveiro: «Testamento da Senhora Infanta de Aveiro muito breve e muito bom e quam diferente dos de agora 1490. E esta cota he da letra do Duque de Bragança, D. Jayme.

— E o Rubi grande do anel ao Principe Meu Senhor, e a meu sobrinho o pendente das três pedras, e o pendente da esmeralda.» (Torre do Tombo, na Casa da Corôa, gav. 16. — in Provas da História Genealógica. D. A. Caetano de Sousa) (Fig. 4).

Posteriores a este são, o «Dote da Infanta D. Beatriz Duquesa de Saboia de 1522», o «Inventário do guarda roupa d'El Rei D. Manuel de 1535», o «Inventário da Casa de D. João III de 1554?», etc., que fornecem elementos essenciais para o estudo da joalharia.

Muito importante pela extensão e pormenor e datado de 1558 é o Inventário da Pedraria de D. Catarina, mulher de D. João III, feito por Dona Mécia de Andrade, no começo do qual se lê o seguinte: «Cópia da pedraria, pérolas, ouro, e prata que estão carregadas em receita sobre a camareira D. Mécia de Andrade até ao fim do mês de Março de 1559; a qual receita vai sumariamente, e pedraria, e pérolas que algumas das peças têm vão contadas nas margens das folhas onde vão com quilates que teem».

Neste documento é notável a relação dos anéis que se elevam ao número de sessenta e um, com seu peso, forma e enumeração das pedras preciosas. Há-os de diamantes, de rubis, de turquesas barrocas, de esmeraldas e outros de feições.

A ajuizar por estes documentos pode avaliar-se da sua importância para o estudo da joalharia. Não só se mencionam anéis, como outras jóias a saber: gargantilhas, colares, brincos, firmais, etc....

Eles contam-nos a história de riquezas sucessivas em que abundam o ouro, os esmaltes e as mais raras pedrarias.

Esta documentação que se prolonga por todo o século XVI e se contém nos escritos já citados e noutros como o «Quaderno de coisas de ouro, e



Fig. 1 — TÚMULO DO BISPO D. GONÇALO PEREIRA
Mestre Pero e Tello Garcia — Braga — Sé



Fig. 2 — RETRATO DE D. CATARINA
Cristóvão Lopes. Séc. XVI.
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga



Fig. 3 — ADORAÇÃO DOS MAGOS
Mestre do Retábulo de Setúbal. Séc. XVI.
Setúbal, Museu da Misericórdia



Fig. 4 — RETRATO DA PRINCESA SANTA JOANA
Escola portuguesa. Séc. XV — Aveiro, Museu Regional

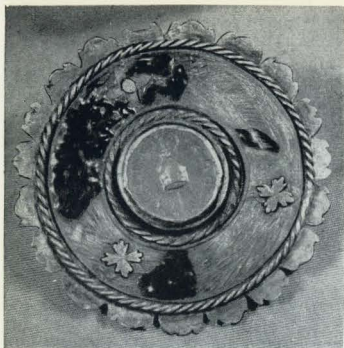


Fig. 5 — ANEL ABACIAL
Séc. XIII (?)
Proveniente do Convento de Cristo, de Tomar



Fig. 6 — ANEL DE OURO COM ESMALTES
E UMA PEQUENA ROSÁCEA
Século XVI (?)
Proveniente dos extintos conventos

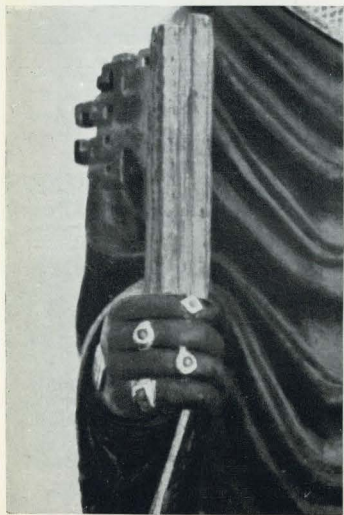


Fig. 7 — S. PEDRO
Escola Portuguesa. Século XV.
Oliveira do Conde, Igreja Matriz

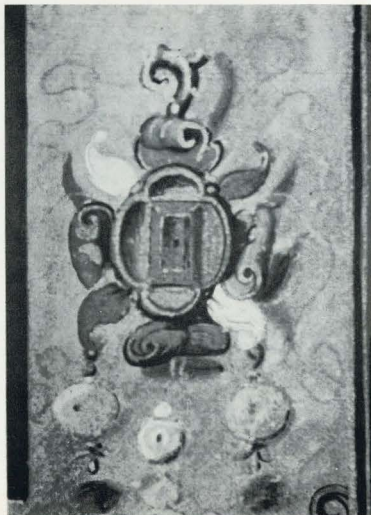


Fig. 8 — LIVRO DE HORAS DE D. MANUEL
Iluminura que ornamenta o dia dos Reis Magos

prata, e joyas que a princesa D. Maria levou para Castela» de 1544, o «Testamento da Senhora D. Maria Princesa de Parma» de 1565?, a «Receita das coisas que levou o Sôr Dom António» de 1580, alguns documentos da «Chancelaria de D. João III», não constitui o único meio de estudo deste período. A joalheria do século XVI aparece grandemente ilustrada nos painéis dos mestres portugueses. É no entanto de admitir que os artistas para as representar não se baseassem apenas nas jóias de factura nacional, mas também em outras estrangeiras que tinham à mão e nas que estavam representadas em pinturas, reproduções ou desenhos da época. Sirva de exemplo as jóias que ornamentam o traje de Margarida da Dinamarca Rainha da Escócia, retrato esse pintado por Van Der Gois em 1476. Assemelham-se extraordinariamente com aquelas que vemos representadas nos nossos painéis de quinhentos.

Ainda do século XVI certas iluminuras vêm proporcionar um estudo comparativo dos motivos ornamentais com as jóias. Veja-se «O Livro de Horas de D. Manuel». A iluminura que ornamenta a página dedicada ao dia dos Reis Magos, mostra motivos decorativos inspirados na joalheria da época (Fig. 8).

Mesmo neste aspecto encontramos um paralelo numa iluminura do Livro de Horas flamengo datado de 1500. Resta portanto estudar o problema das influências estrangeiras na joalheria portuguesa dessas mesmas épocas.

BORDADOS INDO-PORTUGUESES

NOVAS AQUISIÇÕES DO MUSEU DE LISBOA

POR

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

A valiosa coleção de obras de arte oriental de influência portuguesa pertencente ao Museu de Lisboa foi, no decorrer do ano de 1953, notavelmente enriquecida pela aquisição de duas importantes espécies de tecidos bordados do séc. XVII — uma colcha historiada, com personagens portuguesas, e um guarda-porta ostentando o brasão de armas da família Cunha.

A colcha é um opulento trabalho indo-português do 1.º terço do século XVII, do género a que chamei «padrão de faixas» (1), tendo o painel central circundado por quatro ordens de cercaduras (Fig. 1).

A composição central representa a «Justiça de Salomão», na forma habitual como aparece em outras colchas do mesmo tipo — o rei, coroado, senta-se no sólio; prostradas a seus pés estão as duas mulheres; o soldado prepara-se para esquartejar o menino.

A cena é enquadrada por frisos com ornatos florais e outras figurações cujo significado se ignora ainda: a mulher, de cabelos esparsos, separando dois animais fabulosos; vaso em forma de coração atravessado por setas, colocado entre figuras femininas; cabeça de mulher, de grande formato, rematando a parte superior da composição, pormenor este que aparece em várias colchas do mesmo tipo.

Na parte superior do painel, ao centro, vê-se o pelicano, motivo ocidental da iconologia de Cristo; o mesmo significado pode ter a figuração do Sol e da Lua, que aparece noutras obras de arte indo-portuguesa, não só bordados mas também mobiliário, como o pequeno oratório com embutidos de marfim, pertencente ao Museu de Lisboa.

Na parte inferior vê-se um passo da «História de Hércules» quando o herói luta contra a hidra de Lerna e, mais a baixo, animais sequiosos em



Fig. 1 — COLCHA BORDADA
Trabalho indo-português do 1.º terço do século XVII





Fig. 2 — GUARDA-PORTA
Trabalho indo-português do século XVII

redor de um poço, cena que pertence à composição da «História de Faonte», representada na colcha de uma coleção italiana (2).

No cantos desenrolam-se passos da «História de Judite», outro tema favorito dos bordados indo-portugueses. No cimo, à direita, a formosa judia acompanhada por duas aias, chega à presença de Holofernes. Segue-se a cena da morte — Judite, segurando ainda a espada, coloca numa alcova a cabeça de Holofernes; o corpo, estendido no leito, ocupa todo o interior da tenda que se recorta sobre um fundo de lanças, presença inútil do poderoso exército inimigo de Israel. No canto inferior, à esquerda, Judite mostra, do alto das muralhas de Betulia, o trofeu da vitória que alcançara sobre o inimigo do seu povo.

Movimentadas cenas militares, em que desfilam soldados com lanças e estandartes e rufando tambores, animam de maneira poderosamente expressiva os restantes aspectos desta composição, constituindo um elemento de particular interesse, a juntar às cenas de montaria e aos episódios marítimos, para o estudo dos costumes portugueses interpretados por artistas indianos.

Esfinges afrontadas ocupam o centro dos eixos laterais. Veados, gazelas, pequenos quadrúpedes, aves de diversas espécies e motivos florais, de desenho miúdo, completam a ornamentação da parte central da colcha.

Passamos à descrição das cercaduras que em número de quatro circundam o painel central.

A cercadura exterior mostra as pitorescas cenas de montaria. Cavaleiros, armados de lanças, peões, desfechando armas de fogo, lançam-se na perseguição de búfalos e de leões; outros empunham aves de falcoaria, ou conduzem a caça abatida, ou seguram os cães impetuosos. Pormenor curioso e raro neste tipo de colcha é a cena de caça à maneira oriental com o elefante, conduzindo uma personagem dentro do palanquim. Aparece ainda o dragão fabuloso e o urso gigantesco. A meio das cercaduras, grupos de animais — búfalos, patos e gazelas — sob um friso de flores de loto; nos cantos o motivo do leão rompante.

Segue-se a cercadura preenchida com o tema dos dragões afrontados, tendo no centro um busto de mulher; o ornato dispõe-se em alternância com o motivo ocidental da águia bicéfala; aves do paraíso e ornatos florais completam a composição. Nos centros e nos cantos desta cercadura, abrem-se pequenos painéis com motivos de inspiração ocidental — Cupido, o deus do Amor, tem os olhos vendados e nas mãos as setas e o arco; Hércules luta contra um animal fabuloso; Hero precipita-se do alto da torre ao ver o corpo de Leandro sepultado nas águas do Helesponto. Outros são ocupados por figuração da mitologia oriental, entre as quais mencionaremos o veado com corpo antropomórfico que aparece nas visões demoníacas que assaltaram Buda (3).

Na cercadura seguinte desenrola-se um dos temas mais característicos deste género de colcha — o tema do Mar que representará, talvez, a fusão do mito vaishnavita do Dilúvio com a epopeia marítima dos portugueses (*). O motivo central é constituído por embarcações portuguesas com tripulação, trajando à moda do Ocidente; os barcos levam as velas desfaldadas e galhardetes no topo dos mastros. Todo o resto da cercadura é um mundo tumultuoso de criaturas fantásticas e fabulosas, umas antropomórficas, outras mostrando aspecto híbrido de animais terrestres e marinhos; desenrolam-se cenas de luta e de perseguição; diante de barcos portugueses erguem-se monstros temerosos; as «naginis», espécie de sereias da mitologia hindu, acompanham-se de instrumentos musicais; há personagens que lançam redes sobre cardumes de peixes; algumas são conduzidas no dorso de delfins.

Finalmente a última faixa é preenchida pelo ornato típico deste género de bordados — busto humano ostentando ramagens na cabeça — este ornato dispõe-se em alternância com motivos animalistas; os cantos são ocupados por leões rompantes.

Estreitas orlas de pequenos motivos circulares circundam as faixas e os painéis da composição.

O bordado é feito a fio de seda *tussah* (*) amarela sobre duas telas de algodão branco, em ponto de cadeia; fundo recamado de pesponto; os motivos das orlas são bordados a ponto de nó. Franja de seda amarela. Dimensões: Com. 3300×Larg. 2800 mm.

A colcha foi adquirida em Paris para o Estado Português.

O guarda-porta ou colgadura (Fig. 2) é uma magnífica peça de veludo azul safira com recamo de bordado de aplicação, feito de cetim em três tons de amarelo ouro. Padrão de medalhão central circular, quartos de círculo nos ângulos do campo, cercadura larga e barra exterior. A decoração ostenta, no centro do campo, o braço de armas da família Cunha — nove cunhas de azul, firmadas, postas em três palas e por timbre um meio grifo — nos ângulos albarradas de flores; nas cabeceiras pássaros afrontados. Ornatos florais, sendo alguns estilizados, preenchem o resto do campo, a cercadura e a barra. Dimensões: Alt. 3340×Larg. 2620 mm.

A analogia de elementos florais que entram na composição deste bordado com outros que se veem no mobiliário indo-português permite incluir esta peça excepcional na produção de arte indiana de influência portuguesa (*).

A semelhança verifica-se, particularmente, na decoração dos móveis feita no lavor de embutido menos delicado e sem reales de marfim.

Comparando o bordado com o tampo de dois arcazes que pertencem à colecção do Museu (Inv.t.º n.ºs 1488 e 1496) torna-se evidente a seme-

lhança do debuxo da composição, com ornato central irradiado de florões, e de alguns tipos destes próprios motivos que constituem característica predominante na decoração da colgadura e dos referidos móveis.

A grinalda de flores de loto que preenche a cercadura exterior do bordado, é peculiar na ornamentação embutida dos móveis indo-portugueses; o mesmo tipo de albarrada, com o bojo talhado em gomos, garante os cantos do pano armoriado e vê-se no frontão de um pequeno oratório de pau santo, ébano e marfim, das coleções do Museu.

O guarda-porta faz parte de uma série de que existem mais dois exemplares, um na posse da família Cunha, outro na Fundação Ricardo Espírito Santo. Dentre os bordados indo-portugueses, estas três espécies são as únicas que conheço feitas em bordado de aplicação, género de lavor frequente nos antigos têxteis do Ocidente.

Na relação dos artefactos que iam de Bengala para Malaca, nos princípios do séc. XVI, dada por Tomé Pires na *Suma Oriental* (7) lê-se o seguinte: «Riquysymos ceõs Decamas Dantretalhos de todas as corõs E muy¹⁰ fermosos paredes De casas como panos de Darmar».

Houve evidentemente um lapso do copista (8) entre os termos *fermosos* e *paredes*; pode supor-se que no mesmo género dos riquíssimos dóceis de leite, de entretalhos de todas as cores, havia em Bengala formosos panos ou colgaduras que, à maneira das tapeçarias ou panos de armar, serviam para ornamento das paredes das casas (9).

Segundo Morais o termo *entretalho* significa lavor que se faz cortando e deixando claros no meio que representam alguma figura. Nos vestidos se fazia este adorno, aparecendo nos tais claros tela ou pano de cor diferente.

Na descrição da indumentária do séc. XVI, o termo aparece frequentemente e numerosas são as pinturas portuguesas da época que mostram quanto era apreciado o uso desse adorno nos trajos quinhentistas.

É possível, porém, que o termo de *entretalho* fosse também empregado para designar o lavor de bordado de aplicação, feito com ornatos talhados ou recortados em tecidos diversos e aplicados sobre um fundo de tecido de cor e por vezes também de material diferente (10).

No caso de se aceitar essa interpretação do termo, deve notar-se que a descrição feita por Tomé Pires dos sobrecétus e colgaduras de Bengala sugere aproximações com os panos brazonados da família Cunha, não só pelo género de lavor que ostentam mas também pela riqueza e formosura que distinguem as sumptuosas peças,

(1) *Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na colecção do Museu de Arte Antiga.* in «Bol. do Museu N. de Arte Antiga», vol. II, n.º 2, 1951.

(2) *Idem*, pág. 12.

(3) *Idem*, pág. 14.

(4) Maria Madalena de Cagigal e Silva, *A Arte Indo-Portuguesa*, in «Arte Portuguesa — As Artes Decorativas», 2.º vol., pág. 259, 1953.

(5) A seda *tussah* provém do bicho da seda silvestre. Acerca do emprego deste material nas colchas indo-portuguesas conf. John Irwin, *Indo-Portuguese Embroideries of Bengal*, in «Art and Letters. The Journal of Royal India (Pakistan & Ceylan Society)», vol. XXVI, n.º 2, 1952. O autor reuniu uma soma considerável de elementos para estudo da técnica e dos materiais empregados neste tipo de bordados, bem assim como outros relativos à história da arte e da religião na Índia e documentos de origem europeia que se relacionam com o assunto. Por esse motivo o trabalho do Sr. Irwin é a contribuição mais importante, até hoje publicada, acerca do problema das origens do bordado indo-português.

O Sr. Irwin situa em Bengala o fabrico das colchas que designamos por «padrão de faixas». As razões de ordem técnica e histórica em que se baseia essa atribuição são documentadas de forma satisfatória. O mesmo não acontece, porém, quando o autor procura explicar factos que podem suscitar dificuldades à tese que apresenta (conf. «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», vol. II, n.º 4, pág. 109, 1953).

Por esse motivo parece-nos que, sem querer diminuir a importância fundamental da contribuição trazida pelo orientalista britânico, será preferível, por enquanto, conservar a designação genérica de trabalho indo-português que sempre tem sido aplicada pelos nossos estudiosos à espécie deste tipo de bordado.

Também a propósito da localização do fabrico das colchas indo-portuguesas o Sr. Prof. Dr. Reynaldo dos Santos expôs, recentemente, a opinião de que os bordados indo-portugueses teriam sido feitos em Goa (*A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas* in «Belas Artes», 2.ª série, n.º 7, 1954) e fundamenta essa tese nos argumentos seguintes: a) o passo de o *Itinerario* de Linschotten em que o viajante holandês diz ter visto em Goa colchas belas e ricas; b) o facto de Goa ter sido a capital e o centro dos portugueses no Oriente e portanto só aí ser lógico a criação de manifestações de arte indo-portuguesa; c) na atribuição a Goa de bordados indo-portugueses feita por eruditos estrangeiros como Cyril Bunt e Marian E. Moeller.

Parece-nos que os argumentos apresentados não justificam a tese proposta porque: a) O texto holandês não fala em colchas mas sim em coberturas — *tapetten* — que os Ingleses traduzem por *coverlets* (ed. de 1598) e os Franceses por *tapisseries* (ed. de 1619) no sentido genérico do termo que não se aplica a determinado tipo de têxtil mas a qualquer cobertura de móvel ou de parede.

Além disso Linschotten refere-se a essas alfaias quando menciona as *curiosidades* de Cambaia, Sunda, Bengala e China que ele diz serem vendidas no mercado de Goa, juntamente com os cavalos da Arábia, drogas, especiarias, etc.

O Holandês era um observador metucioso e não deixaria de se referir ao facto se os formosos panos fossem de indústria local. Note-se como ele descreve as colchas feitas em Cambaia às quais chama *Colchas Godorijns*, especificando que se trata de cobertas de cama «Dan deckens tot bedde diemen noemt Godorijns Colchas».

b) A permanência dos Portugueses numa determinada região da Índia não pode ser considerada causa suficiente para a criação de manifestações de arte que não tivessem tradições locais. Que se saiba Goa nunca foi um centro de bordados: os documentos e os relatórios de viagens dos séculos XVI e XVII que mencionam os bordados de Cambaia, Bengala, Malaca e de outras regiões, nunca se referem a alfaias de origem goesa. Portanto, enquanto a investigação dos arquivos e o estudo dos orientalistas não revelarem fundamentos suficientes para se atribuir a Goa o fabrico de colchas indo-portuguesas, é lógico que haja estudiosos portugueses que não aceitem, aplicada a esses bordados, a designação de goense.

c) Cyril Bunt publicou um pequeno artigo na secção *Shorter Notices* do «Burlington Magazine» (Novembro, 1942) acerca de uma colcha indo-portuguesa, pertencente ao Museu Bargello. Bunt considera esse bordado um produto da Índia Portuguesa, na época em que Goa era o mais importante entreposto do comércio na costa ocidental da península, e acrescenta: «nós podemos portanto imaginar que tenha sido o trabalho de alguma dama adiestrada, provavelmente de uma das antigas e nobres famílias dessa colónia». É evidente que o testemunho do autor mencionado não pode servir de fundamento sério à tese da origem goense de uma indústria de bordados indo-portugueses.

No estudo que Miss Marian Estabrook Moeller publicou acerca de uma colcha indo-portuguesa que atribui a Goa (*An Indo-Portuguese embroidery from Goa* in «Gazette des Beaux-Arts», Agosto 1948), parece não se ter preocupado em apresentar argumentos que justifiquem essa atribuição. Miss Moeller consagra a maior parte do seu trabalho à interpre-

tação dos temas ornamentais da peça. A contribuição original que traz para o problema das origens de fabrico consiste em aproximar o bordado de uma gravura do *Itinerario* de Linschotten, nos pormenores dos penteados femininos e na forma dos telhados das habitações. A cena figurada na colcha representa a «Justiça de Salomão» e a gravura de Linschotten reproduz o «Mercado das escravas na cidade de Goa». Trata-se de um elemento a considerar para o estudo do assunto mas que, por si só, não é suficiente para se aceitar as conclusões da autora.

Do que acabamos de expôr conclui-se que a inconsistência e a insuficiência dos argumentos apresentados não permite aceitar, nos termos em que tem sido proposta, a tese da origem goesa dos bordados indo-portugueses; por esse motivo não foi aplicada ao estudo que se faz nestas páginas dos exemplares ultimamente adquiridos pelo Museu.

(6) No catálogo da exposição temporária «Portugal na Índia, na China e no Japão», inaugurada no Museu em Setembro de 1954, este exemplar figura com a atribuição de trabalho oriental (n.º 57).

(7) Ed. da Hkluvt Society, 2.ª série, vol. XC, 1944, pág. 379.

(8) Conf. *Obr. cit.*, Introdução, pág. XVI, em que o Sr. Dr. Armando Cortezão diz que o texto não é o próprio original e que o copista deixou nele demasiadas provas da sua falta de cuidado (*has left only too many instances of his own carelessness*); mais adiante o mesmo autor refere-se à dificuldade da interpretação do texto, devido à pouca clareza do estilo de Tomé Pires, aos erros do copista e anarquia da pontuação ou ausência total da mesma; e acrescenta que, por esse motivo, a tradução inglesa que fez teve de ser, por vezes, muito livre.

(9) A interpretação dada pelo Sr. Dr. A. Cortezão a este passo, na tradução inglesa, é a seguinte: *very rich bed-canopies, with cut-cloth work in all colours and very beautiful; wall hangings like tapestries* (muito ricos dóceis de cama, com trabalho de entretalho em todas as cores e muito belos; colgaduras de parede como tapeçarias).

(10) Referindo-se a este passo de Tomé Pires, o Sr. Irwin, (*obr. cit.*) sugere a interpretação do termo *entretalho* por «*aplique*» — bordado de aplicação. O Sr. Irwin não conhecia, à data, o exemplar recentemente adquirido pelo Museu.

EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA DE DESENHOS DE LOPES MENDES E DE FOTOGRAFIAS DE MONUMENTOS INDIANOS

Esta exposição, promovida pelo Instituto de Alta Cultura com a colaboração do Museu Nacional de Arte Antiga, foi levada a efeito pelo Sr. Prof. Mário Tavares Chicó e pelo Sr. Dr. Carlos de Azevedo que fizeram parte da Missão de Estudo à Índia Portuguesa, organizada sob o patrocínio de Sua Ex.^a o Ministro do Ultramar.

Na exposição de Documentos Iconográficos, figuraram desenhos e fotografias de monumentos da União Indiana e do Estado da Índia. As fotografias representavam aspectos de algumas das manifestações mais originais da arquitectura mussulmana do Guzarate e de Aurangabad; de monumentos e composições esculturais de Ajanta, Ellora e Elefanta e de várias igrejas, fortalezas, e templos também documentados nos desenhos expostos. Estes são da autoria de António Lopes Mendes que, a partir de 1862, viveu nove anos em Goa; de regresso a Portugal, Lopes Mendes escreveu uma obra — «A Índia Portuguesa» — que é hoje ainda um excelente guia de quem deseje conhecer os reflexos da arte ocidental nos distritos de Goa, Damão e Diu.

A exposição foi inaugurada no dia 7 de Abril. Publicou-se um catálogo ilustrado com prefácio do Prof. Mário Tavares Chicó, do qual se extrairam as notas acima referidas.

CÓPIAS DE PAINÉIS ANTIGOS.

PROVAS DE ALUNOS DA ESCOLA DE BELAS-ARTES DE LISBOA

Nos últimos tempos as salas de pintura deste Museu têm sido largamente frequentadas pelos alunos do curso especial de pintura da escola de Belas-Artes de Lisboa. Como os mesmos se esforçaram por resolver problemas de composição e técnica com base nas obras dos velhos Mestres, resultou desse trabalho uma série de pinturas tão apreciáveis que o Museu resolveu expô-las. Deste certame, inaugurado no dia 6 de Junho de 1953, publicou-se um catálogo.

OBRAS DE ARTE DO MUSEU DE SIGMARINGEN

O Museu Nacional de Arte Antiga teve a satisfação de apresentar aos seus visitantes algumas obras de arte pertencentes ao Museu do castelo de Sigmaringen, e dele temporariamente retiradas.

Este acto de grande generosidade, deve-se à esclarecida iniciativa de S. A. R. o Príncipe Frederico de Hohenzollern, ao qual, por este motivo, Portugal, fica devedor de merecida gratidão. Se exemplos desta natureza frutificassem entre os grandes colecionadores particulares, muitos proveitos se poderiam colher para a cultura e para o ensinamento artístico.

No certame, ao lado dos retratos do Príncipe Leopoldo, da Infanta D. Antónia de Bragança, irmã do Rei D. Pedro V, e do retrato da esposa deste monarca, a Rainha D. Estefânia, que, por sua bondade e permatura morte tanta simpatia e saudade deixou no povo português, figurou uma série de objectos que recordam as personalidades e íntimos laços que se estabeleceram entre a Casa de Bragança e a Casa de Hohenzollern.

Sua Alteza o Príncipe Frederico permitiu também que nos fosse dado examinar um núcleo de obras de arte alemã cuja apresentação se reveste do maior interesse para os estudiosos. A pintura, representada por obras quinhentistas de Konrad Faber, dos Mestres de Messkirch e de Sigmaringen; as esculturas de Mestres da Suábia; trabalhos em metais como a custódia do Castelo de Zoller; outras formosas peças das operosas oficinas de Augsburg e bem assim o raro elmo merovíngio de Gammertingen, proporcionaram a amadores e a eruditos aprazíveis momentos de contemplação e estudo.

A exposição foi inaugurada no dia 17 de Novembro, e dela se publicou um catálogo ilustrado.

CONFERÊNCIAS

Nos dias 10 e 12 de Janeiro o Sr. Dr. George Marlier, proferiu no Museu as conferências das quais adiante se dá o resumo.

O Dr. George Marlier tem dedicado a sua actividade ao estudo de alguns dos grandes mestres da pintura como Moro, Memling, Porbus, e Jordaens e bem assim de Alberto Dürer acerca do qual publicou, em 1938, uma tradução francesa do diário da viagem do Mestre aos Países-Baixos. A sua obra mais recente ocupa-se de Erasmo e da Pintura Flamenga da época, com prefácio do director do Museu de Coimbra, Prof. Luís Reis Santos.

Albrecht Dürer e o São Jerónimo do Museu de Lisboa — O S. Jerónimo do Museu de Lisboa é uma das obras mais importantes, não só para o conhecimento de Albrecht Dürer, mas também porque ilustra um momento crucial do pensamento religioso.

Dürer pintou este quadro em Antuérpia em 1521, ano em que Martin Luther foi excomungado pela Igreja e banido pelo Império.

Desde então o cisma da Cristandade estava consumado virtualmente.

Pintando o seu S. Jerónimo em Antuérpia, Albrecht Dürer parece ter querido rivalizar com Quentin Metsys, que retratara o tradutor do Novo Testamento, de meio corpo, no ambiente familiar do seu gabinete de trabalho. Mas Quentin Metsys, amigo de Erasmo, tratara o assunto deste quadro com um espírito que se pode qualificar de erasmiano: o seu S. Jerónimo é apresentado com o aspecto de um velho nobre, de fisionomia calma e cuja mão toca apenas uma caveira que tem diante de si.

Tudo neste quadro está de acordo com a filosofia de Cristo professada por Erasmo e com a concepção deste acerca da dignidade humana.

No painel de Dürer, S. Jerónimo é um velho de expressão marcada que fixa no observador o seu olhar angustiado, apontando com o dedo para a caveira. É a concepção luteriana de um mundo irremediavelmente prevetido pelo pecado que se exprime neste quadro, de que apenas o aspecto exterior foi sugerido a Dürer pelo painel de Quentin Metsys.

É manifesto que para o pintor alemão, partidário fervoroso das ideias

de Martinho Lutero, o homem é uma criatura impotente e miserável que não pode salvar-se sem a intervenção da Graça.

O conferencista examina as condições em que Dürer pintou esta obra célebre, que deu origem a um número enorme de cópias e de réplicas.

Como habitualmente fazia, Dürer fez desenhos preparatórios do natural para cada um dos elementos do seu quadro. Uma vez concluído, ofereceu-o ao seu amigo, feitor português, Rodrigo Fernandes de Almada, com o qual teve, em Antuérpia, as relações mais cordiais.

Para melhor situar o ambiente em que o pintor alemão trabalhava em Antuérpia, o conferencista projectou vários desenhos executados por Dürer durante a sua estadia nos Países Baixos. O famoso painel do Museu de Lisboa surge assim no quadro histórico e espiritual da época, como a mensagem com que Dürer nos revela a sua profunda personalidade.

Jan Van Hemessen e o monogramista de Brunswick — É um erro querer distinguir duas correntes na pintura flamenga do século XVI: uma idealista, inspirada na arte italiana, e outra realista e autoctone. Na realidade, as duas tendências coexistem frequentemente num só artista, como o prova a obra de Quentin Metsys.

Jan Van Hemessen dá-nos sem dúvida a melhor prova de que a pintura flamenga do século XVI soube participar do movimento inovador da Renascença, sem renegar o seu fundo especificamente flamengo.

As grandes composições deste artista, em que os assuntos bíblicos são ilustrados com o auxílio de um realismo exarcebado, têm um movimento violento, uma plasticidade forte, grandes contrastes de sombra e de luz e, finalmente um estilo épico e monumental. São aspectos novos, paralelos dos que se encontram na pintura italiana da mesma época e, especialmente, em Miguel Ângelo e em Júlio Romano.

Jan Van Hemessen herdou-os em parte de Jan Gossart, mas juntou-lhes tipos populares, fazendo esgares, cuja origem se deve procurar em Quentin Metsys e que o filho deste — Jan Massys — igualmente utilizou.

Por causa das cenas com pequenas figuras que ocupam os últimos planos de vários painéis de Jan Van Hemessen, quiz-se atribuir a este um núcleo de obras cujo estilo é muito diferente e que tinham sido dadas a um mestre anónimo, designado sob o nome de Monogramista de Brunswick.

O conferencista expõe as teses que se debateram acerca do assunto. Segundo certos historiadores de arte, como Friedlander, Jan Van Hemessen e o Monogramista são um único e mesmo pintor. Segundo outros — Glück e Hoogewerff — os quadros com pequenas personagens do Monogramista

devem ser atribuídos ao pintor holandês Jan Van Amstel, que se sabe ter sido excelente paisagista.

O conferencista supõe que apenas as paisagens que formam o enquadramento de vários painéis do Monogramista podem ser de Jan Van Amstel, enquanto que as figuras destes mesmos quadros foram muito provavelmente executadas por um terceiro pintor que, em qualquer caso, nada tem de comum com Jan Van Hemessen. Além disso, a data (1531) do S. Jerónimo assinado por Van Hemessen do Museu de Lisboa, basta por si só para inutilizar a tese de alguns historiadores que pretendem ver nos quadros do Monogramista obras da juventude de Van Hemessen.

A importância dos dois mestres é capital, porque se os quadros épicos e líricos de Van Hemessen anunciam a visão barroca de Rubens e de Jordaens, as composições com pequenas figuras do Monogramista conduzem, em linha recta, à personalidade genial do Velho Brueghel.

— No dia 7 de Abril o Senhor Prof. Mário Tavares Chicó realizou a sua conferência sobre *Igrejas de Goa*, ilustrativa da exposição de *Desenhos de Lopes Mendes e Fotografias de Manuscritos da Índia* que antes fora inaugurada. No dia 14 do mesmo mês o Dr. Carlos de Azevedo ocupou-se das pinturas de Ajanta, tratando da história dos grandes templos e mosteiros budistas em que elas se encontram.

— O Dr. Robert J. Clemens, presidente do «*Departement of Romance Languages*» do *Pennsylvania States College*, proferiu no dia 21 de Abril, sob o patrocínio do Instituto de Alta Cultura (externo) uma conferência subordinada ao título: *Identidade da crítica de arte e da crítica literária no Renascimento*.

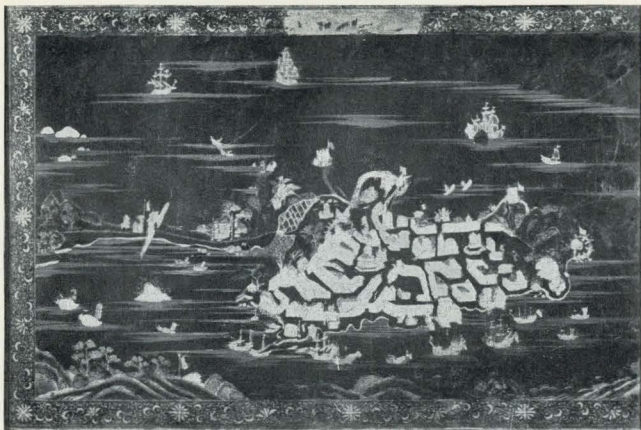
Foi posto em relevo o número crescente de paralelos entre a teoria da Arte e da Literatura, tendo o problema sido largamente comentado e exemplificado.

— À semelhança dos anos anteriores o Senhor Prof. Myron Malkiel-Jir-mounsky pronunciou no Museu, nos dias 14 e 19 de Março, duas conferências que usaram os temas seguintes: *Como a nossa visão de três dimensões se exprime na superfície plana de uma obra pictural; O Estatismo e o Dinamismo na Pintura*.

— Durante a exposição de «Obras de arte representativas das relações entre Portugal e o Oriente» o Sr. Francisco de Carvalho e Rego realizou no dia 9 de Junho, uma palestra visando *Apontamentos sobre a pintura chinesa. Um quadro do jesuíta Castiglioni (Long-Sai-Neng)*.



EXPOSIÇÃO DAS OBRAS DE ARTE DO MUSEU DE SIGMARINGEN
Aspecto de uma sala



VISTA DE MACAU

Painel de laca datado de 1746.

Oferta do Ex.^{mo} Senhor Dr. Pedro Batalha Reis



PRATO

Faiança portuguesa do século XVII.
Oferta do Ex.^{mo} Sr. António Russel de Sousa



PRATO

Faiança portuguesa do século XVII.
Oferta do Ex.^{mo} Sr. António Russel de Sousa

No âmbito das realizações empreendidas este ano pelo Museu para pôr em relevo a projecção da cultura portuguesa no Oriente, a conferência do Senhor Carvalho e Rego foi mais um elemento que trouxe da parte da crítica novas achegas referentes à actuação das pinturas.

— Em colaboração com o Instituto Italiano de Cultura em Portugal, o Senhor Prof. Dr. Renato Bartocini «Soprintendente alle Antichità dell'Etruria Meridionale», realizou nos dias 7 e 9 de Dezembro duas conferências subordinadas aos títulos: *Ritrovamenti e scavi nell'Etruria meridionale* e *Splendore di mosaici cristiani in Giordania*.

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

ESCULTURA

São Sebastião — Escultura de madeira. Trabalho dos fins do século xv. Comprado no bricabraque.

A Virgem com o menino ao colo — Escultura de pedra de Ançã. Trabalho português do século xvi (Escola de Coimbra). Comprada a um particular.

PINTURA

A Virgem em Glória — Pintura sobre vidro. Comprada a um particular.

Triptico — Painel central: Descimento da Cruz. Volante esquerdo: Doadora e São Tiago, no reverso Santo Agostinho. Volante direito: Doador e São Bernardino de Siena, no reverso Santa Luzia — Pintura sobre madeira. Escola de Bruges; atribuído à oficina de Gerard David. Comprado no estrangeiro.

TECIDOS

Colcha indo-portuguesa. Comprada no bricabraque.

Pano do século xvii, de veludo azul com bordado aplicado, tendo no centro o braço dos Cunhas. Comprado no bricabraque.

Estola de seda branca bordada a ouro, da época de D. Maria I. Comprada a um particular.

DIVERSOS

Miniatura de capela, de madeira. Estilo de D. Maria I. Dentro tem a imagem de Nossa Senhora das Dores, castiçais, jarras, etc.; Comprada a um particular.

OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

PINTURA

Vista de Macau em 1746 — Pintura a laça e ouro sobre madeira. Alt. 555 × 842 mm. Oferta do Ex.^{ma} Sr. Pedro Batalha Reis.

DESENHO

Cristo escarnecido — Atribuído a António Campelo. Alt. 210 × Larg. 148 mm. Oferta do Grupo dos Amigos do Museu.

CERÂMICA

Dois pratos de faiança portuguesa, do tipo «aranhões». Século xvii. Oferta do Ex.^{ma} Sr. António Russel de Sousa.

TECIDOS

Renda de bilros, de Binche. Século xviii. Comp. 410 × Larg. 62 mm. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Maria Domingas de Sousa Coutinho (Borba).

MARFINS

Caixa cilíndrica, de marfim. Estilo indo-português. Alt. 130 × Diâm. 40 mm. Oferta do Ex.^{ma} Sr. Jacques Kughel.

CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

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

Basilica da Estrela:

1 pintura sobre tela representando *São Francisco de Assis*.

Presidência da República:

2 pinturas sobre tela, representando *Ruínas*.

1 pintura sobre tela, representando *Batalha*.

1 pintura sobre tela, representando *Exterior duma gruta*.

1 pintura sobre tela, representando *Acanthamento*.

1 pintura sobre tela, representando *O anjo anunciando aos pastores o Nascimento do Menino Jesus*.

- 1 relógio de caixa alta.
- 1 mesa de madeira entalhada e dourada.
- 2 cómodas com embutidos de pau-santo.
- 1 contador com aplicações de tartaruga.
- 4 tamboretas.
- 4 cadeiras de braços, entalhadas e douradas.
- 4 cadeiras, de couro lavrado.
- 2 cadeiras de braços, forradas de cabedal liso.
- 2 bases de potes, de talha dourada.
- 5 medalhões de mármore branco.

Arquivo Histórico Ultramarino:

- 4 molduras de madeira dourada.

Palácio das Necessidades:

- 2 espelhos circulares, com molduras douradas. Estilo Império.

Ministério da Marinha:

- 1 cruz de altar, com embutidos de madre-perola e o Cristo de latão.
- 2 reposteiros de pano vermelho, com as armas da Confraria de São Roque.

MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1953 deram entrada na Biblioteca do Museu 272 espécies bibliográficas, das quais 79 adquiridas pelo Estado e 193 oferecidas pelos seguintes senhores e entidades:

Academia Nacional de Belas-Artes; Museu Victoria & Alberto, de Londres; Musées Royaux de Beaux Arts, de Bruxelles; D. Madalena Cagigal e Silva; Centro de Estudos da Guiné Portuguesa; Academia das Ciências de Lisboa; Unesco; Nationalmuseum of Stockholm; National Gallery of Canada; Kunsthau, de Zurich; Corning Museum of Glass; Mário Noqueira; Câmara Municipal do Porto; Biblioteca Pública Municipal do Porto; Leon Grinberg; Eugène Lubovitch; Realizações «Artis», Instituto Italiano de Cultura em Portugal; Thea-Agnew & Sons, Ltd.; J. M. Cordeiro de Sousa; Ministério dos Negócios Estrangeiros; Museu Machado de Castro; Academia Portuguesa da História; Diogo de Macedo; Adolfo Faria de Cas-

tro; Prefeitura Municipal do Recife; Instituto Francês em Portugal; Ary dos Santos; Instituto Centrale del Restauro; Museo Provincial de Belas-Artes, Santa-Fé; Ministério das Obras Públicas; Alberto Abreu Nunes; Carlos Cudell Goetz; Museu de Leiden; Landes-Museum de Hannover; Alec Tiranti, Ltd.; Museu Nacional do Rio de Janeiro; Fundação da Casa de Bragança; Instituto Nacional de Estatística; Secretariado Nacional de Informação; Embaixada dos Estados Unidos da América; Manuel Santos Esteves; Agência Geral do Ultramar; José António Ferreira de Almeida; Diputación Provincial de Barcelona; Estados Unidos da Venezuela; João Couto; Gilberto Martin-Méry; Fourth International Congress of Art Critics; Niedersächsischen Landesgalerie, Rijksmuseum de Amsterdam; Museu Nacional dos Coches; Biblioteca Nacional de Lisboa; Thomas Nelson and Sons Ltd.; Albano Noqueira; Nationalmuseum of Modern Art, de Tokio; Ministério da Instrução, de Roma; Luis Reis Santos; Ricardo Espírito Santo; José Júlio César Pereira Maciel Chaves; Ashmolean Museum, de Oxford; D. Maria Tereza Andrade de Sousa; Vasco de Pimentel; Instituto Cultural de Ponta Delgada; F. Torrella Niubó; John Irwin; Legação da República Federal Alemã; Grupo dos Amigos do Museu; Universidad de Santo Domingo; Museu do Louvre; Museu Real de Belas-Artes, de Copenhague; Kunstindustrimuseum de Trondheim; Offentliche Kunstsammlung, de Basel; Museu de Sigmaringen; Carlos de Passos; D. Maria José de Mendonça; Revista Eva; Guido Ucelli; Mensário Administrativo de Angola; Institut Français d'Afrique Noire; Galerie des Beaux-Arts, de Bordéus; Subsecretário de Estado da Educação Nacional; Casa Liquidadora, Leiria & Nascimento; Junta da Provincia do Douro-Litoral; Mensário Administrativo.

OFICINA DE RESTAURO

Durante o ano de 1953 foram beneficiadas na Oficina do Museu as seguintes pinturas:

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

— Desinfecção e fixação de alguns quadros.

— Tratamento do quadro que representa os *Mártires de Marrocos*, de Francisco Henriques.

— Restauro de um *Retrato de Senhora*. Pintura portuguesa do século XVII.

MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEA

- Quadro representando «O grupo dos artistas do Leão», por Columbano — séc. XIX.
- Quadro representando a *Sagrada Família*, por António Manuel da Fonseca — século XIX.

MUSEU NACIONAL DOS COCHES

- *Retrato de D. Maria I.* Escola Portuguesa do século XVIII.
- *Retrato de D. Francisca Isabel de S. Boia.* Escola portuguesa do século XVIII.
- *Retrato da Rainha D. Amélia.* Escola italiana. Princípios do séc. XX.

MUSEU DE BEJA

- *Martírio de Santa Catarina.*
- *Passos da Vida de S. Vicente.* Escola portuguesa do século XVI.
- *Virgem com o Menino,* de Van Orley.

MUSEU DE AVEIRO

- *Virgem com o Menino.* Atribuído a Frey Carlos.
- *Virgem da Madre Silva.* Escola italiana, século XVI.

MUSEU DE COIMBRA

- *Natividade.* Escola flamenga, séc. XVI.
- *Deposição do Túmulo.* Escola flamenga do século XVI.

MUSEU DE ÉVORA

- *Ceia de Cristo.*
 - *Prisão de Cristo.*
 - *Cristo perante Pilatos.*
 - *Ascensão de Cristo.*
- Pinturas flamengas do século XVI.

IGREJA DE AZÓIA

- *Apresentação do Menino no Templo.* Pintura portuguesa do século XVI.

ILHA DA MADEIRA

- Continuação do restauro de 6 tripticos 4 volantes e 9 quadros.

BIBLIOTECA NACIONAL

- Restauro de 5 retratos de personagens portuguesas do século XVII e XVIII.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA

- Restauro de 2 quadros.

INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Durante o ano de 1953, no Laboratório do Museu foram feitas 20 radiografias de quadros, pertencentes ao Estado e a outras entidades; 6 estudos de micro-fotografias e 45 clichés a cores.

O Laboratório foi enriquecido com os seguintes aparelhos e acessórios:

- Uma máquina fotográfica 9×12, Zeiss-Lloyd.
 - Uma lanterna para microscópio 6 v. Galileu, e respectivo transformador.
 - Três lanternas para câmara escura.
 - Cinco lâmpadas 500 W Argaphoto.
 - Quatro lâmpadas 150 W Photocrescena.
 - Uma caixa de chapas Infravermelhos 9×12 Gevaert.
 - Dois rolos 35 mm. Infravermelhos Gevaert.
- No Arquivo Fotográfico deram entrada 3.902 provas fotográficas em formatos de 6×9 e 20×40; 1062 negativos e 129 diapositivos, dos quais 64 a cores.

INVENTÁRIO FOTOGRAFICO

Os trabalhos do Inventário Fotográfico das colecções do Museu, foram continuados durante o ano de 1953. Ficou concluído o inventário da secção das Jóias e deu-se início ao da Pintura.

REUNIÕES E MOVIMENTO DO PESSOAL

Para apreciar e discutir os problemas ligados com a vida do Museu, realiza-se semanalmente uma reunião do Director e Conservadores, a qual por vezes tem tido lugar nas salas e noutros departamentos do estabelecimento.

Álvaro Rodrigues de Almeida, guarda de 1.ª classe. Aposentação voluntária a partir de 5 de Dezembro de 1953. Este funcionário desempenhou durante 16 anos as funções de chefe do pessoal menor, com assiduidade e dedicação ao serviço.

VISITANTES

Durante o ano de 1953 registaram-se 36.971 entradas no Museu, conforme consta dos mapas seguintes:

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Colectivas	Total
Janeiro	444	1895	133	2.472
Fevereiro	380	1.870	20	2.270
Março	490	2.548	178	3.216
Abril	900	2.585	—	3.485
Maio	714	1.972	346	3.032
Junho	536	2.169	69	2.774
Julho	768	1.795	40	2.603
Agosto	890	2.658	—	3.548
Setembro	1.388	1.741	423	3.552
Outubro	778	2.557	—	3.335
Novembro	560	2.823	385	3.768
Dezembro	416	2.386	114	2.916
	8.264 (1)	26.999	1.708	36.971

(1) Entradas pagas no ano de 1953 — 8264 a 2850 — 20.660\$00.

Visitas colectivas (desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidades
Janeiro	Escola Industrial de Josefa de Óbidos	34
	Centro de Profilaxia de Lisboa	49
	Instituto de Odivelas	50
Fevereiro	Liceu D. João de Castro	20
	Liceu D. João de Castro	18
Março	Estudantes Sul-Americanos	70
	Seminaristas de Almada	40
Maio	Grémio dos Armadores da Marinha Mercante	10
	Escola Comercial Oliveira Martins (Porto)	40
	Posto Escolar de Olival de Basto (Odivelas)	37
	Liceu Carolina Michaëlis (Porto)	31
	Colégio Militar	50
	Liceu Maria Amália Vaz de Carvalho	120
	Seminaristas de Almada	42
	Casa Pia de Lisboa	16
	Colégio Moderno de S. José (de Vila Real de Trás-os-Montes)	42
	Alunos de Extrenato Bairreirense	8
Junho	A Voz do Operário (Lisboa)	42
	Escola de Belas Artes de Lisboa	27
Julho	Curso de Férias da Faculdade de Letras	40
Agosto		
Setembro	Congresso de Architectura Internacional	180
	Conferência Internacional da Família	243
Novembro	Escola Industrial Machado de Castro	300
	Colégio Portugal (Parede)	15
	Estudantes da Faculdade de Letras de Sevilha (Espanha)	15
Dezembro	Faculdade de Letras de Lisboa	55
	Instituto de Odivelas	60
	Escola António Arroio	15
	Faculdade de Letras de Lisboa	39
	<i>Total</i>	1.708

VÁRIA

CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DOS MUSEUS

A 3.^a conferência geral do ICOM realizou-se na Itália, em Génova, Milão e Bergamo nos dias 6-12 de Julho de 1953. Portugal esteve representado pelo Director do Museu dos Coches, Sr. Augusto Cardoso Pinto.

As reuniões de estudo foram dedicadas à discussão de problemas de ordem técnica, pedagógica e sociológica postos pelos museus de Ciência e Técnica, de História Natural, de Etnografia, de Arqueologia e História, de Arte e de Artes aplicadas. Outros temas como sejam: Museus e Juventude — Museu e Indústria — Museus e Investigação Científica — A Arquitectura dos Museus e os Museus no urbanismo moderno e aspectos da Administração dos museus e de preparação do pessoal técnico, foram igualmente tratados.

O relatório da reunião vem publicado em ICOM NEWS, n.º 5-6, Outubro-Dezembro de 1953.

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

Pelo decreto n.º 39.116 de 27 de Fevereiro de 1953 foi restabelecido o estágio para conservadores de Museus que já há anos havia funcionado ao abrigo do decreto n.º 22.110 de 12 de Janeiro de 1933.

Foram aprovados para frequentar o estágio os licenciados:

Irisalva Constância de Nobrega Nunes Moita, Carlos Mascarenhas Martins de Azevedo, Maria Tereza Monteiro de Andrade e Sousa, Maria Emilia dos Santos e Silva Amaral Teixeira, Maria Madalena Cagigal e Silva, Maria de Lourdes Coelho Bartolo, Fernando Augusto de Barros Russell Cortés e Maria Raquel Mota Marques Vicente da Silva. O estágio começou a funcionar no Museu de Arte Antiga a partir do mês de Novembro.

CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE E MUSEOLOGIA

Anexado ao Museu Nacional de Arte Antiga continua a funcionar o centro de Estudos de Arte e Museologia do Instituto de Alta Cultura.

São bolseiros do Centro a licenciada Maria Tereza Andrade e Sousa, a pintora Madalena Cabral e os licenciados M. Bairrão Oleiro, Carlos Mascarenhas de Azevedo e Fernando Russell Cortez.

Na actividade do Centro conta-se a elaboração de vários trabalhos de investigação, dos quais neste boletim se publica um da autoria da Senhora D. Maria Tereza Andrade e Sousa.

Os trabalhos da bolseira senhora D. Madalena Cabral, tendo por base um serviço de extensão escolar para escolas infantis, realizaram-se com as crianças da escola Beiral e da Escola Avé Maria.

REMODELACÃO DE SALAS NA GALERIA DE PINTURA ESTRANGEIRA NO MUSEU E INSTALACÃO DA DOACÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Desde que se verificou a necessidade de instalar com carácter definitivo os objectos de arte oferecidos pelo benemérito Senhor Calouste Gulbenkian, tornou-se necessário remodelar a instalação de todas as salas onde até aí estavam expostas as colecções da pintura francesa e italiana.

A pintura francesa passou a ocupar uma única sala, tendo sido destinadas duas para a exposição dos mestres italianos.

Os dois compartimentos seguintes reservaram-se à doação Gulbenkian, tendo no primeiro ficado a Pintura, a estátua de Rodin e o móvel de Riesner e, na segunda, os bronzes, outras peças de escultura em pedra e as cerâmicas.

Estas salas foram facultadas ao público em 2 de Fevereiro.

Desta remodelação resultou que certas espécies passaram, com vantagem, para as re-

servas do Museu, ficando exposta numa sala do edifício novo a colecção de pinturas de Pellegrini.

VISITAS DE ESTUDO

A semelhança dos anos anteriores tiveram lugar nas galerias do Museu as seguintes visitas explicadas: pelo Director, nos dias 23 de Abril, 7 e 8 de Maio e 25 de Junho nas salas de Ourivesaria; pela Conservadora Maria José de Mendonça sobre a obra de Machado de Castro no Museu e os Presépios, nos dias 14 de Maio e 11 de Julho; pelo Conservador Abel de Moura, no Laboratório e nas salas de pintura, nos dias 30 de Abril, 24 de Maio e 18 de Junho.

Além destas foram dirigidas pelo Director visitas efectuadas pelos membros da Sociedade de Belas Artes, alguns alunos do Seminário de Almada, pelos sócios da Voz do Operário e por alunos da Faculdade de Letras de Lisboa.

Seguindo um plano agora iniciado, o Director e conservadores do Museu de Arte Antiga visitaram o Museu da Marinha, onde foram recebidos pelos Srs. Comandantes Jaime do Inso e Forté Rebelo, o Museu Etnológico Dr. Lette de Vasconcelos, onde foram recebidos pelo conservador Sr. Dr. Luis Chaves, e o Palácio da Assembleia Nacional onde lhes foram prestados todos os esclarecimentos pelo Sr. Dr. Carmelo Rosa.

REUNIÕES MUSICAIS

No dia 7 de Julho *Polytonia*, para encerrar as actividades do seu XII ano de existência, deu no Museu de Arte Antiga um notável concerto de música italiana e inglesa dos séculos XVI e XVII, dedicado à celebração do IV centenário do compositor italiano Luca Marenzio.

CONFERÊNCIAS E EXPOSIÇÕES

A convite do Director da Escola de Belas Artes do Porto foi inaugurada nesse estabelecimento do Estado, no dia 21 de Fevereiro, a exposição organizada no Museu de Lisboa durante a Conferência do Restauro.

Na sala de conferências da Escola, o Sr. Dr. João Couto pronunciou, acompanhada de projecções, uma palestra acerca da legitimidade e dos processos técnicos do Restauro. Nos dias seguintes o conservador Sr. Abel de Moura dirigiu visitas explicadas à exposição.

No dia 10 de Maio, o Director do Museu de Lisboa, associando-se à homenagem

prestada pelo Município de Guimarães ao Director do Museu dessa cidade, Sr. Alfredo Guimarães, pronunciou ali uma palestra acerca da obra do homenageado.

Em 7 de Junho o Sr. Dr. João Couto deu início no Museu de Évora, a um ciclo de conferências acerca da Arte Indo-Portuguesa.

CAMPANHA NACIONAL DE EDUCAÇÃO DOS ADULTOS

A convite de Sua Ex.^a o Subsecretário de Estado de Educação Nacional, o Museu Nacional de Arte Antiga colaborou na organização da primeira exposição itinerante subordinada ao título «A História de Portugal nas Obras de Arte» a qual obteve o maior sucesso. Desta exposição publicou-se um pequeno catálogo ilustrado.

DEFESA DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO EM CASO DE GUERRA

Por portaria de 17 de Julho de 1953, foi criada a Comissão encarregada de estudar as providências a adoptar em caso de guerra, para protecção dos bens culturais da Nação.

Esta comissão constituída por representantes do Secretariado Geral da Defesa Nacional, do Ministério dos Negócios Estrangeiros, do Comando Geral da Polícia de Segurança Pública, da Junta Central da Legião Portuguesa e da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais é presidida pelo Director do Museu Nacional de Arte Antiga, delegado do Ministério da Educação Nacional.

Os trabalhos da Comissão efectuaram-se no Museu de Arte Antiga.

AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, DE LISBOA

RELATÓRIO DO CONSELHO DIRECTOR

ANO DE 1953

Ex.^{mas} Consócios:

Temos a honra de apresentar a V. Ex.^{as} o relatório e contas da Gerência do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga relativos ao ano de 1953.

MOVIMENTO DE SÓCIOS:

Verifica-se a entrada de 23 novos sócios e eliminação de 21, de modo que o grupo registou um movimento de 552 sócios que transitam para 1954.

Temos a lamentar o falecimento de alguns dedicados consócios, cumprindo-nos destacar os nomes do Eng. Pedro Joyce Diniz, que durante muitos anos foi nosso Vice-Presidente do Conselho Director e sempre mostrou pelo Grupo a maior dedicação; o Dr. Alberto Mac-Bride Fernandes, que foi 1.º Secretário da Assembleia Geral; o Dr. Hipólito Raposo, eminentemente escritor que sempre nos prestou a sua colaboração; e Dr. José Amal Leal, sogro do Sr. Dr. Silvério Gomes da Costa, Vice-presidente da Assembleia Geral. A memória de todos prestamos a nossa homenagem de saudade.

ANUIDADES:

Cobrarão-se quotas no valor de 24.767\$00 e consideraram-se incobráveis quotas no valor de 560\$00.

PUBLICAÇÕES DIVERSAS

Nesta rubrica tivemos um lucro de 6.993\$28 e recebemos um donativo de diversas publicações no valor de 1.585\$00.

DESPESAS GERAIS:

Dispenderam-se durante o ano 8.076\$60.

DONATIVOS:

Fizeram-se donativos ao Museu no valor de 14.510\$10, que foram aplicados na aquisição de diversas publicações, um desenho antigo representando *Cristo Escarnecido* e como subsídio para a execução gráfica do Boletim.

PUBLICAÇÕES OFERECIDAS:

Entidades Oficiais e Estrangeiras, no valor de 688\$50,6.

SALDO:

Da Conta Lucros e Perdas

Saldo de Gerência	9,878\$17,7
Saldo em Caixa	13,064\$90

Concluindo, temos a honra de propor:

1.º — Que seja aprovado um voto de profundo sentimento pelo falecimento dos sócios em 1953;

2.º — Que sejam aprovados o Balanço e Contas relativos ao exercício de 1953;

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

Lisboa, 26 de Março de 1954

O Conselho Director:

MOVIMENTO DE SÓCIOS DURANTE O ANO DE 1953

Existiam em 1 de Janeiro de 1953:

Sócios de Honra	8	
Sócios doadores	13	
Sócios remidos	12	
Sócios titulares	517	550

Entraram durante o ano:

Sócios de Honra	1	
Sócios titulares	23	24 574

Sócios eliminados durante o ano:

Por falecimento	10	
Por falta de pagamento	10	
Por desistência	1	
Elevado a sócio de honra	1	22

Transitaram para 1954

RESUMO DO CAIXA — 1953

Saldo do ano anterior		6.892\$00
ANUIDADES		
Cobrança de 1952	530\$00	
Cobrança de 1953	24.237\$00	24.767\$00
PUBLICAÇÕES DIVERSAS		
Venda de:		
554 ex. Obras escolhidas do Museu de Arte Antiga	13.296\$00	
3 » Baixela Germain	36\$00	
4 » Alonso Sanches Coelho...	32\$00	
2 » Painéis Quinhentistas ...	16\$00	
1 » Domingos Ant. Sequeira	8\$00	
1 » Da Reintegração do Primitivos Portugueses	4\$00	
1 » Dr. José de Figueiredo	4\$00	
2 » Tríptico da Madre de Deus	8\$00	
15 » Catálogo da Ex. de Sevilha	60\$00	
2 » Catálogo Guia de algumas obras de arte	8\$00	
4 » Carvões de Sequeira ...	56\$00	
259 Postais fotográficos	414\$40	
1563 Postais heliogravura	1.875\$60	
578 Postais ocogravura	469\$60	16.287\$60
Outras publicações		1.585\$00
		49.531\$60

de DESPESAS GERAIS		
Despesas diversas	838\$30	
Ordenado do escriturário	6.000\$00	
Comissão de cobrança	1.238\$30	8.076\$60
de CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS		
Nosso depósito N.º 27688		8.000\$00
de DONATIVOS AO MUSEU		
Livros para a Biblioteca:		
Miracles	116\$50	
Naisance de L'Art	79\$00	
La Grece a Ciel ouvert	94\$00	
La Peinture Etrusque	94\$00	383\$50
Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, nossa quota-parte para pagamento do vol. II, N.º 1 ...	5.126\$60	
Volume II, N.º 2	8.500\$00	13.626\$60
Compra de um desenho antigo representando «Cristo escarnecido»		500\$00
de ADEANTAMENTOS AO MUSEU		
Para compra de gasoil para aquecimento das salas		5.880\$00
		36.466\$70
de SALDO		
Saldo para 1954		13.064\$90
		49.531\$60

EXERCICIO DE GERÊNCIA DE 1953

(LUCROS E PERDAS)

ANUIDADES		ANUIDADES	
Quotas incobráveis, por falecimento, desistência e falta de pagamento	560\$00	Quotas emitidas conforme registo respectivo	24.907\$00
DESPESAS GERAIS		CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS	
Diversas despesas, ordenados, cobrança e expediente	8.076\$60	Juros do depósito N.º 27.688	288\$10
DONATIVOS		PUBLICAÇÕES DIVERSAS	
Ao Museu Nacional de Arte Antiga	14.510\$10	Lucro na venda de publicações e postais	6.993\$28,2
Valor de publicações oferecidas aos sócios ...	688\$50,6	DONATIVOS AO GRUPO	
VALOR SOCIAL		Importância de diversas publicações	1.585\$00
Lucro deste exercício	9.878\$17,6		
	33.713\$38,2		33.713\$38,2

Lisboa, 31 de Dezembro de 1953.

O Conselho Director:
Duque de Palmela

BALANÇO DE 1953

ACTIVO		PASSIVO
ANUIDADES		
<i>Quotas em carteira para cobrança:</i>		
De 1952	20\$00	
De 1953	480\$00	500\$00
CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS		
Saldo desta conta		18.880\$30
MÓVEIS E UTENSÍLIOS		
Seu valor		286\$50
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA		
Empréstimo para fundo de maneio dos anos anteriores	2.800\$00	
Empréstimo para compra de Gasoil para aquecimento das salas	5.880\$00	8.680\$00
PUBLICAÇÕES DIVERSAS		
Existência de publicações e postais		63.295\$24,5
CAIXA		
Existência em dinheiro		13.064\$90
	104.706\$94,5	104.706\$94,5

Lisboa, 31 de Dezembro de 1953.

O Escriturário:

Herculano da Fonseca

O Conselho Director:

Duque de Palmela

CORPOS GERENTES

1953-1956

ASSEMBLEIA GERAL

- Presidente — *Prof. Dr. Fernando Emigdio da Silva*
 Vice-Presidentes — *Dr. Silvério Gomes da Costa*
 — *António de Medeiros e Almeida*
 1.º Secretários — *Eng. António Branco Cabral*
 — *Dr. António Rodrigues Cavalheiro*
 2.º Secretários — *Dr. Carlos Mascarenhas de Azevedo*
 — *D. Julieta Barbara Ferrão*

CONSELHO DIRECTOR

- Presidente — *Duque de Palmela*
 Vice-Presidentes — *Dr. Francisco José Caeiro*
 — *Dr. Domingos Augusto de Miranda Ferreira Deusdado*
 — *Jorge Lobo d'Ávila Graça*
 — *Augusto Cardoso Pinto*
 — *Dr. Ricardo Espirito Santo Silva*
 — *Salomão Seruya*
 Tesoureiro — *José Ferreira Tomé*
 1.º Secretário — *José Lino Junior*
 2.º Secretário — *Abel de Moura*

VOGAIS

D. Mary Garland Jayne, D. Maria José de Mendonça, Dr. Augusto Mendes Leal, Dr. Carlos Larroude, Conde de Møser, Eng. António Montez, Dr. Mário Reis de Figueiredo Carmona, Dr. Mário Tavares Chicó, João de Lacerda, José Rodrigues Simões, Pedro Rodrigues Costa, Arq. Raul Lino, José Maria Cordeiro de Sousa.



SUMÁRIO

N.º 1

«O Tríptico da deposição da Cruz, proveniente da Ilha da Madeira», por João Couto, pág. 1; «Remarques sur le polyptyque dit de Saint Vincent au Musée de Lisbonne», por Émile Lambert, pág. 4; «A propósito do «Triptico de Santa Auta», por Luis de Matos, pág. 10; «Identificação duma miniatura do setecentos», por Ayres Carvalho, pág. 17; «Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua oficina, no Museu de Arte Antiga», por Maria José de Mendonça, pág. 22; «Da arte da joalheria em Portugal. Os anéis na joalheria portuguesa. Subsídios para um estudo», por Maria Teresa de Andrade e Sousa, pág. 30; «Bordados indo-portugueses. Novas aquisições do Museu de Lisboa», por Maria José de Mendonça, pág. 34; «Exposições», pág. 40; «Conferências e Palestras», pág. 42; «Serviços Técnicos e Administrativos», pág. 46; «Vária», pág. 50.

O: 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: RUADA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

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

ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

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

COTA ANUAL A PARTIR DE 20 ESCUDOS

PUBLICAÇÕES À VENDA NO
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

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

POSTAIS E FOTOGRAFIAS À VENDA

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

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

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

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

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