

DEPOSITO LEGAL  
- MAR. 1953

1007

# BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

VOL. III

L I S B O A

N.º 3

1957

# 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.<sup>a</sup> Maria José de Mendonça

Pintor Abel de Moura

---

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





RETRATO DE D. MARIA,  
SOBRINHA DO REI D. JOÃO III,  
DE PORTUGAL

No corrente ano, apareceu à venda no mercado a pintura que reproduzimos e que, segundo a tradição, representa a Princesa D. Maria, filha do Infante D. Luís, sobrinha de D. João III e mulher de Alexandre Farnésio, Duque de Parma. (Vidé retrato do Museu do Prado).

Trata-se de uma pequena tábua de carvalho do norte, de formato oval, com as dimensões de 310 × 265 mm.

O Museu deve a Sua Ex.<sup>a</sup> o Ministro das Finanças, Ex.<sup>mo</sup> Senhor Prof. Doutor António Manuel Pinto Barbosa, as possibilidades de adquirir esta formosa obra, de grande valor artístico e documental.

# BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

---

## A PINTURA REPRESENTADA NO MUSEU DAS JANELAS VERDES E O CRITÉRIO DA SUA APRESENTAÇÃO NA GALERIA

POR  
JOÃO COLITO

### I — A ESCOLA PORTUGUESA

VINTE anos depois da morte do Dr. José de Figueiredo, tenho saudades do que ele pensava a respeito da pintura portuguesa; da formosa teoria que construiu a seu respeito; do processo evolutivo que esboçara de Nuno Gonçalves ao Sanches Coelho.

Quantas coisas se passaram nestes vinte anos, quanto estudo aplicado, quantas publicações, quantas conferências, para no fim de contas termos de confessar o ponto morto a que se chegou, as dificuldades que se acastelam, as dúvidas que se levantam, o pouco que adquirimos.

Raczinsky foi um dos primeiros que, com largueza de vistas, atacou o problema da nossa pintura antiga.

Artistas, de maior merecimento no campo da investigação do que no exercício da sua arte, deixaram escritos, nunca suficientemente exaltados, que nos dão, à semelhança do Vasari, a notícia da vida dos pintores que os antecederam. Refiro-me ao estimado Cirilo Wolkmar Machado e ao José da Cunha Taborda. Uma referência se deve à relação do Bispo-Conde D. Francisco.

Outros, mais tarde, vieram rever o trabalho feito e novos e amplos dados se amontoaram devido aos esforços do grande Sousa Viterbo e de tantos investigadores e eruditos.

O conde polaco Raczinsky esboçou pela primeira vez uma teoria da pintura portuguesa, iniciando as primeiras aproximações de ordem técnica e estilística e enterrando de vez o mito, com tanto trabalho erguido e tão facilmente desfeito, da supremacia de Grão Vasco.

Joaquim de Vasconcelos, portador de uma sólida educação artística adquirida no contacto com historiadores e críticos estrangeiros, particularmente alemães, alarga o panorama das nossas actividades picturais e põe em relevo merecido o problema das relações de Portugal com os países nórdicos e a actividade de alguns de seus grandes mestres relacionada com o caso português. Exemplifico com Albrecht Dürer. Alargou assim para além das fronteiras o campo das nossas investigações artísticas.

Porém as questões eram debatidas em teoria e os monumentos e os museus continuavam a guardar o segredo da sua lição. Outro tanto acontecia com os recheios das igrejas e das instituições públicas e particulares que entesouravam peças de merecimento. A forma como se apresentava a nossa primeira Galeria, instalada após a Exposição de Arte Ornamental, de 1882, no Palácio das Janelas Verdes, dá noção perfeita da maneira como a especulação era conduzida.

Deve-se sem dúvida a José de Figueiredo a iniciativa de, no prosseguimento do plano de Raczinsky, rever e reajustar agrupamentos, de pôr em valor, no estabelecimento que com tanta dedicação e competência dirigiu, certas obras, e de criar o interesse e até o entusiasmo pelos estudos da pintura portuguesa. Parte deste trabalho deve-se à possibilidade que teve de reunir muitos painéis dispersos pelo país e outros pertencentes a particulares na oficina de restauro da pintura antiga, deficientemente instalada em São Francisco da Cidade e superiormente dirigida pelo seu colaborador e amigo Luciano Freire.

José de Figueiredo desempenhou, na evolução do estudo das artes portuguesas, papel primacial. A sua obra de historiador e de crítico da pintura está a par do seu alto valor como museólogo, tendo brindado o país com o primeiro museu de categoria internacional e, em muitos pormenores, superior até aos de outras nações. Deve-se-lhe o estudo e a divulgação da nossa obra de pintura mais representativa — os painéis de São Vicente de Fora. Deve-se-lhe, como agitador — mas agitador envolvido na capa do mais perfeito «gentleman» — o clima dentro do qual foi possível criar a consciência do nosso merecimento de constituirmos uma unidade artística individualizada no meio europeu.

Fui colaborador muito chegado de José de Figueiredo e estava por isso a par da sua bagagem científica e do seu saber, especialmente no que dizia respeito à riqueza pictural do país. A ouvi-lo, foi-me possível organizar a

lista dos quadros que serviu de base à procura das obras que figuraram no certame dos Centenários. Dotado de uma grande memória visual, essa servia-o melhor do que os apontamentos que, porventura, reunia no seu bloco.

Com base nestes conhecimentos; com o que sabia, e muito era, das escolas da pintura estrangeira; com a sua vasta leitura, pôs de pé uma teoria de evolução pictural no nosso país.

E para a alicerçar numa base estável partiu do princípio que as maiores criações da pintura antiga nacional eram devidas aos pintores régios ou aos que serviram os grandes senhores, sós ou associados a parceiros que, por sua vez, recebiam fartos benesses. As ligações que, pelo matrimónio, associaram esses homens, foram ainda um ponto de partida para a elaboração do seu plano.

Havia, sem dúvida, uma lógica nas suas deduções que tão bem servidas foram pelos Nuno Gonçalves, Jorge Afonso, Gregório Lopes, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, pelo Fr. Carlos e depois pelo Cristóvão Lopes, Cristóvão de Moraes e Afonso Sanches Coelho. Admitia-se a existência de sequazes, colaboradores secundários, que não ofuscavam o brilho daqueles Grandes.

Para defender o seu plano escreveu livros, profusão de artigos e organizou, em obediência a ele, as salas do seu museu e mais tarde as exposições de Sevilha e de Paris.

Houve uma ala dos namorados à volta deste intemerato batalhador e acenderam-se lutas que nem sempre acabaram bem.

José de Figueiredo morreu abraçado à sua teoria, acabrunhado pela incompreensão dos seus contemporâneos que deviam mais respeito a esta figura tão superior, tão original e tão representativa do Portugal do seu tempo.

Criticou-se áspera e, sobretudo, deselegantemente a obra de Figueiredo.

Foi atacado com maior ou menor razão na essência da sua doutrina. Acusavam-no sobretudo de encobridor. Encobridor de informações, de fotografias e obras de arte que avaramente guardava nas arrecadações do Museu, nas cavernas lendárias que, se desvendadas à curiosidade pública, logo haviam de revelar todos os segredos que ofuscavam a claridade e a certeza sobre os problemas da pintura antiga nacional. Como eu, sorratamente, me ria do furor destas acusações!

Mas José de Figueiredo sofria porque era bom, leal e honesto. Muito próximo da sua morte, por muitos lados — cá e lá fora — se agitava a campanha pelo uso dos agentes físicos e químicos, nova panacea para desvendar os segredos das velhas telas e painéis.

José de Figueiredo acreditava na segurança da sua visão e no poder da sua memória. Mas quando um dia, para tapar a boca aos portadores desta bandeira, me resolvi a dotar o museu de Lisboa com um laboratório para tais pesquisas, encontrei da parte de José de Figueiredo interesse e encorajamento, pois se propôs, enquanto eu com Manuel Valadares estudávamos o apetrechamento, conseguir do Estado os meios para se adquirirem os aparelhos. E em breve possuíamos um organismo que nesse tempo não era inferior ao da Galeria Nacional de Pintura, de Londres. Logo ali tivemos um aparelho de Raios X, especialmente estudado e construído para o exame das pinturas, material para fotografar à luz razante, radiações ultra-violetas e infra-vermelhas, tintómetro para a prática da colorimetria, aparelhos para obter macro e micro fotografias, microscópios, etc. Tudo se montou e fez em vida de José de Figueiredo.

A fatalidade levou o meu antecessor no mês de Dezembro de 1937. E quando morreu deixou a instituição que amara, e a que toda a sua vida se dedicara, em grandes obras e completa remodelação.

Coube-me dar forma a essa pesada tarefa; dirigir as obras que se haviam iniciado, planear outras, desmanchar, para instalar de novo, o Museu grande com que Figueiredo havia sonhado, mas vira apenas no papel. Coube-me, sobretudo, a pesada missão de, tendo de criar um Museu muito mais amplo e baseado em planos diversos, manter o espírito da obra que José de Figueiredo criara e eu desejava que continuasse a palpitar na instituição renovada.

Museu de arte geral, as Janelas Verdes abrigam várias secções das quais as mais importantes são a pintura, a ourivesaria, a cerâmica, os tecidos e a arte religiosa. E destas, pela sua variedade e extensão, ocupa lugar de primazia a pintura.

Dotado o Museu com novo edifício, cujas obras terminaram em 1940, ampliado o velho palácio dos Condes de Alvor, obra que permitiu dotar a instituição com uma biblioteca e uma sala de conferências e mais seis salas com luz zenital no piso nobre, estava criado o meio que havia de receber as colecções.

Só me ocuparei por agora da pintura <sup>(1)</sup>.

Houve que pensar seriamente no plano da sua distribuição e tentar alguns ensaios em grande.

---

(<sup>1</sup>) As ilustrações que poderão esclarecer este artigo são as que vêm publicadas no álbum, editado pelo Museu — *Obras de Arte do Museu Nacional de Arte Antiga — 1.º volume — Pintura Portuguesa* (Lisboa, 1956) — o primeiro de uma série que mostra as obras mais representativas guardadas neste Estabelecimento do Estado.

Durante o tempo que durou a obra no palácio antigo — de 1942 a 1945 — e aproveitando a lição do certame mal designado pelo nome dos Primitivos, procedi a uma instalação provisória das peças capitais do Museu nas salas que estiveram ocupadas pelos painéis quatrocentistas e quinhentistas nacionais. Desta exposição publicámos, a partir de 1942, oito edições de um Roteiro (duas séries).

Mas quando me facultaram as salas do Museu antigo, houve que assentar definitivamente na distribuição das espécies pelos dois edifícios.

Já nessa altura o meu plano, que aliás não era inteiramente compartilhado pelos meus colaboradores, estava fixado.

A pintura portuguesa do século XV ao século XIX ficaria no mesmo sítio onde teve lugar a exposição dos Primitivos; a pintura das escolas estrangeiras iria para o Palácio dos Condes de Alvor, antigo Museu das Janelas Verdes. E assim está.

Na colocação da pintura portuguesa do Museu, levantou-se logo um problema resultante da existência de painéis e telas executadas exclusivamente por artistas nacionais e as obras dos pintores quinhentistas estrangeiros que vieram estabelecer-se em Portugal e acabaram por obter direitos de nacionalidade, a ponto de muitos os integrarem no processo evolutivo da nossa pintura.

Que havia de fazer destes últimos? Deixá-los entre os pintores portugueses? Colocá-los, por flamengos de origem, nas salas do outro edifício onde se expõe a pintura flamenga?

Discutamos já este caso.

No Museu a tradição foi sempre a de incorporar a obra de Fr. Carlos na pintura portuguesa. No seu artigo, publicado no fascículo 1.º da *Lusitânia*, Figueiredo escreve: «Para mim, frey Carlos é, entre os nossos pintores primitivos, o maior como paisagista, tal é a verdade com que sentiu e interpretou a terra em que nasceu e de que não se desenraizou apesar das suas origens estrangeiras e da aprendizagem que certamente fez no país de que procediam os seus». Figueiredo via na paisagem do monge a verdadeira paisagem alentejana, «de luz imponderável, de atmosfera dada em profundidade», e nos tipos, como no Bom Pastor, «um desses humildes cavadores da região cujos pés e mãos, excessivamente longos, são a síntese de sucessivas vidas de duro trabalho na labuta extenuante de todos os dias». Ainda quanto à técnica: «o seu convívio em Évora com obras de pintores inteiramente góticos, a matéria plástica de Frei Carlos, sem perder em transparência e fluidez, ganha mais corpo na sugestão que sofre da obra dos outros pintores portugueses com quem trabalhou e que, na corrente tradicional, se serviam das tintas com muito maior saturação.»

Figueiredo interpretava a frase — «Frei Carlos de Lisboa, framengo» — com que começa o termo da sua profissão no convento do Espinheiro, desta maneira: Fr. Carlos, nascido em Lisboa, filho ou neto de flamengos. Tinha-o por isso na conta de português. Reconhece sem dúvida que a obra que deixou é a de um pintor nórdico — «um dos mais ilustres continuadores do movimento artístico que o grande mestre de Anvers (Quintino Metsys) colheu de Van der Goes por intermédio de Albert Bouts.»

O problema hoje tem de ser visto a outra luz. Temos de reconhecer na obra dada ao monge do Espinheiro, conforme expusemos numa conferência que um dia realizámos em Évora e que corre impressa, a existência de diversas técnicas (íamos a dizer de diversas mãos) umas mais próximas do processo dos flamengos, outras mais próximas da técnica menos cuidada dos portugueses. Mas reconhecemos que o espírito de toda a obra é essencialmente flamengo e muito diverso daquele que orientava os mestres nacionais. E se uma ou outra vez alguns imponderáveis nos levam a admitir na obra do pintor a influência do meio em que viveu, também nos não devemos esquecer que Fr. Carlos é em Portugal um arcaizante, pois em 1529 pintava de uma forma e segundo um estilo que no seu país já não se usava.

Fr. Carlos só pode incluir-se entre os artistas portugueses pelo facto de ter vivido e pintado em Portugal.

Os pintores que pintaram os retábulos para S. Francisco de Évora estão nas mesmas circunstâncias. São, segundo parece, flamengos a trabalhar para Portugal.

José de Figueiredo dera a obra destes mestres a Jorge Afonso, individualidade de grande relevo no meio artístico do seu tempo. Jorge Afonso era para ele o homem que continuava a obra de Nuno Gonçalves e o painel que representa o *Pentecostes*, guardado durante muitos anos nas arrecadações e hoje exposto ao público, representava o elo que ligava a obra deste Mestre à do seu genial antecessor.

Nunca aceitei o ponto de vista de Figueiredo neste particular e quando num dia de Março de 1953 o Prof. Reynaldo dos Santos me expôs a sua ideia da atribuição dos retábulos de S. Francisco a um flamengo, que mais tarde havia de identificar com Francisco Henriques, «o melhor oficial da pintura que naquele tempo havia» não tive razões para o contrariar. No «Boletim» da Academia de Belas-Artes o mesmo Professor veio a desenvolver a sua tese e, a partir desse momento, Francisco Henriques passou a ser o autor das pinturas do altar-mor e das capelas laterais do formoso templo que o rei D. João II começou a construir, em Évora, e veio a ser acabado em tempo do Venturoso.

Se, como disse, não tenho objecções a pôr à autoria flamenga dos painéis, já tenho sérias dúvidas na atribuição da factura de todos a um mesmo pintor.

Espero o momento de sujeitar estes painéis, como aliás fiz aos de Fr. Carlos, aos Raios X, pois tenho a ideia de que desse exame resultará a verificação da existência de mais de uma maneira e, porventura, de mais de um autor.

O exame visual da obra — das tábuas do grande retábulo do altar-mor, uma feira do qual está na casa Relvas, nos Patudos — e dos cinco grandes painéis que se diz terem pertencido às capelas laterais, leva-me a crer que, embora exista uma unidade de estilo e de concepção, as técnicas diferem. O que aliás não é de admirar se considerarmos que Francisco Henriques tinha ajudantes. Fora-os buscar à Flandres para com ele trabalharem na obra da «Relação». E na obra de S. Francisco, o Rei manda a Álvaro Velho que «alugue duas camas de roupa para Francisco Henriques, pintor, e lhe pagueis enquanto for ocupado na obra dos retábulos de S. Francisco», conforme reza o documento de 5 de Janeiro de 1509, publicado por Gabriel Pereira.

Porque se encontra então no Museu no meio da obra dos portugueses, aquela que foi executada pelos pintores nórdicos, com tão pronunciadas sugestões italianas?

Confesso que aqui a ordenação museográfica foi ditada em obediência à determinação imperiosa do arranjo das salas. Se se usasse um critério rigoroso, estes mestres, Fr. Carlos e os pintores de S. Francisco, de Évora, aos quais se havia ainda de juntar aquele outro que pintou as duas tábuas de santos franciscanos — *S. Francisco e Santo António, Santa Clara e outra Santa* — deviam, quanto a mim, ocupar salas de uma secção especial, na qual figurasse a obra de todos aqueles artistas que vieram exercer a sua actividade no nosso país.

Assim como na disposição das pinturas estrangeiras se seguiu o critério de as arrumar por escolas, e dentro destas, se possível, por uma ordenação cronológica, para a pintura portuguesa este último sistema foi adoptado.

E desta forma se começou pela obra de quatrocentos.

É hoje tese indiscutível que o pintor das tábuas de São Vicente de Fora ocupa posição terminal num processo evolutivo cujas fases se desconhecem.

Sabemos pouco a respeito da decoração mural das nossas igrejas para que possamos avaliar da importância desta arte no país. E se é de crer que o processo não tivesse tido o desenvolvimento que adquiriu na Itália trecentista, quatrocentista e quinhentista, entretanto algumas composições murais apareceram a revestir paredes de igrejas portuguesas. Mas são na maior

parte de quinhentos. Sabe-se que, por vezes, estas pinturas recobriam ou ocuparam o lugar de outras mais antigas. Nada porém existe que possa servir de padrão a uma arte anterior à do mestre de S. Vicente.

O mesmo sucede com as obras, aliás mais frequentes dos iluminadores. Também quase desapareceram exemplos do trabalho dos pintores de vitrais, embora saibamos que velhas e importantes igrejas os tiveram.

Uma ou outra vez a escultura monumental, em especial os jacentes, podem orientar-nos um pouco neste campo cheio de incógnitas e de dúvidas.

Estas deficiências levaram alguns a acreditar, o que se afigura inteiramente impossível, no aparecimento, de jacto, sem antecedentes, do genial autor dos aludidos painéis.

Esta é a primeira falta sensível e grave da Galeria e que desnorteia um pouco os que querem estudar e compreender a evolução da pintura antiga portuguesa.

Idêntico facto sucede quando se encara a projecção desta obra-prima. Investigou-se e procurou-se no sentido de se descobrirem as obras dos discípulos e continuadores do Mestre dos painéis de São Vicente. Embora seja lícito fazer suposições, o saber que hoje possuímos não passa de hipóteses melhor ou pior architectadas. Ainda voltaremos ao assunto.

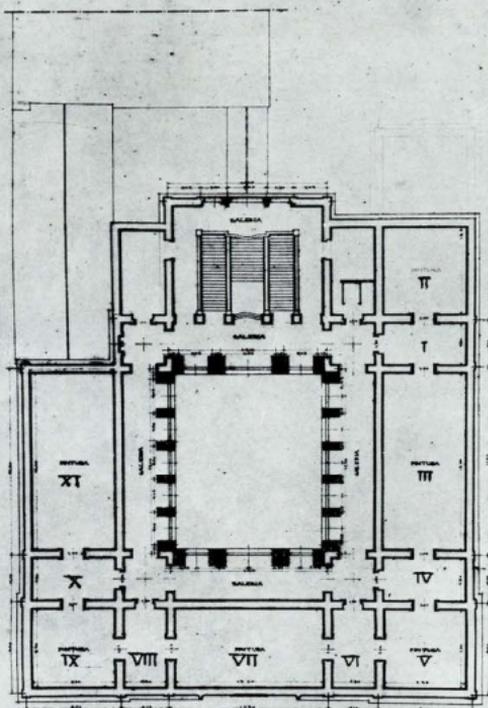
De certo que muitos viram na Galeria das Janelas Verdes, os painéis de São Vicente de Fora dispostos em dois trípticos. Assim os concebeu e sempre assim os mostrou aos públicos de Lisboa, Sevilha e Paris o Dr. José de Figueiredo. Quando surgiu a teoria, de que foram primeiros paladinos o pintor Almada Negreiros e o crítico de arte José de Bragança, de ser a verdadeira disposição das tábuas a de um políptico ordenado segundo a lição que dava a perspectiva dos ladrilhos, José de Figueiredo saiu à estacada e procurou provar, em artigo publicado na «Ilustração Moderna» — *O tríptico do Espírito Santo* (Porto, 2.º ano, N.º 14, Julho de 1927, p. 326) — que a nova arrumação das pinturas não tinha fundamento e que a regra perspéctica sugerida não era de aplicar ao caso em debate.

Pela primeira vez, durante a exposição chamada dos Primitivos, os painéis de São Vicente foram mostrados com a ordenação indicada por Almada Negreiros. E como se isso ainda não bastasse, colocou-se entre as duas tábuas grandes um baldaquino de talha, sugerindo ao público que o motivo central da nobre composição era uma imagem de vulto de São Vicente.

Terminado o grandioso certame, grave problema era posto a quem dirigia o Museu e tinha a responsabilidade da permanente apresentação ao público da aludida obra.

Numa exposição como a dos Primitivos todas as conjecturas eram de admitir. No arranjo definitivo dum Museu não havia lugar para fantasias.

PROJETO DA AMPLIAÇÃO  
DO  
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA



PLANTA DO 2º PAVIMENTO

ESCALA: 1:100

O. AROVITECTO

Salas da pintura portuguesa no Edifício Novo, do Museu



Escola portuguesa do século XVI  
«O Julgamento das Almas»

Depois de termos meditado seriamente a questão e ao abriremos em 1942 a Exposição temporária das obras picturais do Museu, que durou o tempo que levaram a executar as obras no palácio dos Condes de Alvor, os painéis apresentavam já disposição diversa.

O nosso critério era o seguinte. Não estávamos convencidos de que a disposição em dois trípticos era a verdadeira, mas não nos dispunhamos a aceitar de ânimo leve a sugestão do certame de 1940. Alguns argumentos pesavam no nosso espírito, contrariando a ideia. Entre estes o mais importante era o da repetição da figura do Santo, se de um mesmo santo se tratava.

Para todos era indubitável a existência de seis painéis que se tornava necessário mostrar aos visitantes sem lhes impor preconcebida ideia de disposição. Julgávamos e continuamos a julgar que esta é a função honesta do Conservador. Por isso expusemos as tábuas equidistantes, embora apresentando-as, ordenadas da forma como a Exposição dos Primitivos as tinha exibido.

Eram seis tábuas. À falta de saber exacto, cada um as imaginaria segundo a sua ideia ou o seu gosto.

Os organismos responsáveis do Estado não concordaram, porém, com o nosso modo de ver.

O Museu, foi de certo modo constrangido a subordinar-se ao critério da Exposição dos Primitivos se bem que simplificado, pois o dispensaram agora de colocar o baldaquino central para o São Vicente de vulto.

Em todo o seu esplendor, e superior a estas questões, esfíngico na guarda dos seus segredos, pois continuamos a não saber qual o local para onde foi pintado nem o assunto que representa, nem o autor ou autores que, genialmente, o conceberam e realizaram, ali está uma obra-prima da pintura de todos os tempos realizada para, porventura, representar qualquer acontecimento da época gloriosa em que o Africano presidia aos destinos da pátria. O Infante D. Henrique, personagem identificada no meio daquela assembleia de homens de acção e de sonhadores, aguarda que no nosso tempo alguém desvende o mistério que o não era para ele.

O extraordinário painel do *Ecce-Homo* e os que representam *São Pedro*, *São Paulo*, *São Teotónio*, um *Santo Franciscano* e *S. Vicente* são certamente da oficina do Mestre. O quadro que um dia tivemos a sorte de identificar como obra do autor do tríptico de *Santa Clara*, do Museu de Coimbra, por, sob a sujidade que o recobria, termos podido encontrar traços de aproximação muito evidente com a predela daquele retábulo, é talvez, com certas obras que foi possível reunir (por exemplo, os painéis pertencentes ao Dr. Manuel Espírito Santo, ao Dr. Reynaldo dos Santos, etc.) a sequência, já mani-

festamente decadente, da criação do mestre dos Painéis de São Vicente de Fora. Refiro-me à *Ceia em Emaus*.

Das escolas regionais de pintura o antigo Museu das Janelas Verdes não possuía representação. E era isso uma falta considerável. Hoje felizmente já não sucede assim. Graças à abertura de créditos que o Estado generosamente abriu, pudemos adquirir no espólio do Prof. Eugénio de Castro a tábua magistral que representa a *Assunção da Virgem* e que constitue glorioso exemplo da Escola de Viseu. Sobre o suporte de castanho, o pintor conseguiu, em finuras de desenho, excelência de composição, delicadeza e transparência de colorido, dar-nos uma das mais belas obras dos mestres que enobreceram a arte pictural da cidade beirão. E doutro artista, menos forte no gosto, usando uma matéria mais espessa, mas nem por isso menos castiço e representativo da escola regional, vê-se um *Calvário*.

Uma das grandes surpresas da Exposição dos Primitivos foi a revelação dos painéis pertencentes à igreja da Vila do Sardoal, que ocupam um lugar original e aparte na seqüência da nossa escola do princípio de quinhentos. Uma referência de duas linhas do Guia de Portugal, levou-me àquela vila ribatejana, na altura em que me encarregaram de trazer para o certame de Lisboa as tábuas da igreja da Misericórdia e da igreja de Santa Maria do Castelo, da cidade de Abrantes.

Desistia de as encontrar no templo, quando descendo a um compartimento escuro e húmido que ficava por baixo do altar-mor, dei com as combatidas pranchas. À luz de uma vela fui logo impressionado pelo ar hierático das figuras, pelo seu nobre aspecto e compassados gestos. Admirei ali mesmo a figura de Cristo, dos Santos e dos Apóstolos; a Virgem e o Anjo da Anunciação, uma das mais sóbrias e originais representações que desta cena criaram os pintores antigos de Portugal. Para mim, que, com tantos anos de serviço no Museu de Machado de Castro, de Coimbra, tinha por isso nos olhos as pinturas desta Galeria, não foi trabalho longo nem difícil aproximar tais peças da magnífica tábua que representa a *Assunção da Virgem* e tem várias vezes repetido no panejado dos anjos o camaroeiro, emblema da rainha D. Leonor, após a morte desastrosa do filho, e bem assim as tábuas do retábulo de Celas, ali também expostas. A este agrupamento que baptizei com o nome, porque ainda é conhecido, do Mestre do Sardoal, novas pinturas vieram juntar-se e em comunicação à Academia de Belas-Artes, mais tarde publicada, podia enumerar cerca de trinta obras, portadoras dos mesmos e inconfundíveis caracteres.

Ora, por sorte, nas arrecadações do Museu de Lisboa e proveniente do seu fundo antigo, existia um painel — a *Adoração dos Magos* — proveniente

de Montemor-o-Velho, no estilo do Mestre do Sardeal, obra encomendada para qualquer igreja desta vila, na mesma oficina onde haviam sido também pintados os painéis do retábulo da igreja da Misericórdia. Esta tenda coimbrã, à actividade da qual podem associar-se os nomes dos pintores Manuel Vicente e Vicente Gil, descobertos pelo Prof. Vergílio Correia, foi ainda produtora de outras pinturas existentes na região ou mandadas para fora, como a pequena tábua dos dois Bispos, do Museu de Évora, uma delas ostentando também o camaroeiro no fimal da capa magna, ou o formoso painel de *São Vicente*, do Museu de Beja.

O momento tão curto e tão singularmente produtivo que abrange os reinados de D. Manuel e de D. João III (1495-1557), pouco mais de meio século, deixou espalhadas pelo país uma massa de obras picturais cujo número não está em relação com os escassos centros produtivos.

Pintura da primeira metade de quinhentos é rara ao norte do Douro. Apenas na Vila de Freixo de Espada à Cinta, onde o Venturoso edificou magnífica igreja, existe um núcleo importante de pinturas. Outras espécies neste momento se descobrem.

Ao sul do Douro e ao norte do Mondego cedo aparecem os centros officinais de Viseu e de Coimbra, cujas obras além de enriquecerem estas cidades se espalham por igrejas e mosteiros beirões; e ali figuram ao lado das obras encomendadas às oficinas de Lisboa ou realizadas por artistas da capital que até àquele lugares se deslocaram. Refiro-me, por exemplo, ao retábulo de Ferreirim, devido à parceria lisboeta de Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes.

Parece que para Tomar e sua região trabalharam também as oficinas de Lisboa, embora custe a crer que para lugar onde tanto se construiu, os pintores não tivessem ali assentado seus arraiais. Todos sabemos que era à volta das grandes edificações que, conjuntamente com os architectos, se estabeleciam os esculptores, os pintores, os vidreiros, os ourives, etc. Já atrás vimos como para o Sardeal irradiara a pintura de uma oficina de Coimbra; para Abrantes, a pintura de uma oficina de Lisboa.

A capital foi o mais importante centro de trabalho e dali partem as obras para a Estremadura e para o Alentejo.

À semelhança das províncias do Minho e de Trás-os-Montes, o Algarve apresenta-se pobre de matéria pictural.

A ânsia de construir domina em Portugal no reinado do Venturoso. Os seus antecessores de dinastia já se haviam afirmado neste domínio, deixando gloriosos padrões da sua actividade nos monumentos da Batalha e de São Francisco de Évora e em tantas obras de menor importância.

Mas, na realidade, é o rei D. Manuel I que, tomado de desusada impetuosidade e dispondo dos meios materiais para pôr de pé a máquina que ambicionara, estimula a construção de igrejas, palácios, fortificações e mosteiros, transforma desde os alicerces monumentos vetustos e insere em grande número de edificações existentes qualquer coisa — porta, janela, elemento decorativo —, que atesta a febre inovadora e renovadora desta época.

E como as possibilidades monetárias eram ilimitadas, aos artífices nacionais vieram juntar-se grande número de outros, provindos de longínquos países.

Por isso, quer no domínio da pintura como no das outras artes, aqui se estabelecem em grande número flamengos, biscainhos, italianos, tudescos, etc. Terra de «desvairadas gentes» era a terra de Lisboa, eram as terras de Portugal!

Para satisfazer as encomendas nas novas edificações religiosas e para enriquecer as antigas, tomadas do desejo de se porem à moda, houve necessidade de intensificar ao máximo a produção de quadros. Segundo os processos usados no tempo e porque as encomendas choviam nas oficinas, as obras produzidas apresentavam aparentemente certa uniformidade. Os assuntos eram quase sempre os mesmos: — a vida de Nossa Senhora, a vida e a paixão de Jesus, a vida e os martírios dos Santos.

Criara-se um regime oficial, aliás igual em todos os países, com operários bem adestrados, possuidores de todas as receitas e de todos os segredos da profissão. Esses operários agrupados em confrarias, com seu santo patrono, sua bandeira, tantas vezes seu arruamento privativo, iniciavam-se desde pequeninos na prática meticulosa da profissão. Não havia que dar largas a dotes pessoais de iniciativa e de imaginação, mas havia que cumprir rigorosamente contratos apertados em que se fixavam, desde a qualidade dos suportes e das tintas a empregar, os assuntos, escolhidos de modelos — desenhos ou gravuras — que eram apresentados e discutidos entre os operários e aqueles que tinham a incumbência de encomendar os retábulos <sup>(1)</sup>. Porque nada podia ser deixado ao imprevisito ou à incompetência, os artistas eram formados desde a infância, seguiam assiduamente as práticas do ofício, passavam vários exames e só quando eram julgados aptos enfileiravam ao lado dos parceiros experimentados. Desde muito jovens aprendiam a moer as tintas, a preparar os suportes e os aglutinantes. Depois aprendiam a encarnar, a meter fundos de arquitectura ou de paisagens, a aplicar-se na minuciosa prática do tratamento das indumentárias, dos panejamentos, das armas, das

---

(<sup>1</sup>) Prof. Myron M. Jimounsky, *Pintura à sombra dos mosteiros*, Lisboa, 1957.

plantas, dos animais e dos mil acessórios que entram em qualquer composição. Muitas vezes tornavam-se peritos em qualquer destes ramos e assim o painel acabava frequentemente por ser obra em que punham as mãos vários colaboradores especializados.

Havia, decerto, um Mestre da oficina, que pelo seu saber, suas qualidades e dotes, que não eram só profissionais mas morais, presidia ao trabalho dos parceiros. Era ele possivelmente que, estabelecido com a maior minúcia o plano do trabalho a executar, delineava o esboço que, depois de aprovado, havia de servir de guia. E ainda no decorrer da factura das obras, pintores visitantes, ao serviço daqueles que as encomendavam, iam verificar se o trabalho decorria dentro dos moldes que haviam sido estabelecidos.

Tudo isto está dito e escrito e de todos é sabido.

Se o tornamos a dizer é para acentuar o facto de existir certa repetição de receitas, quando nos encontramos diante de uma grande série de pinturas portuguesas da primeira metade de quinhentos.

É certo que essa impressão de uniformidade se desvanece quando, depois de nos aplicarmos a olhar as pinturas em profundidade, começamos a pressentir o que nas várias séries há de diferente, ou o que no mesmo quadro há de diverso. Então é possível discriminar o trabalho das várias mãos, formar padrões e estabelecer agrupamentos e, conseqüentemente, atribuir às oficinas ou às parcerias os trabalhos que delas saíram. Na maior parte das vezes a isto, que aliás já é muito, nos temos de limitar, sem ambicionarmos identificar a obra pessoal, objectivo quase impossível numa época em que tudo resulta de estreita colaboração.

O Museu Nacional de Arte Antiga é muito rico de pinturas desta época. Temo-las hoje espalhadas por várias salas e temos ainda bastantes nas arrecadações. Estas pinturas ou formam maiores ou menores composições ou são painéis isolados.

Das primeiras possuímos alguns retábulos muito importantes. Armaram-se em conjunto durante a Exposição dos Primitivos e pareceu-me que, para ilustração do público, conviria continuar a apresentá-los assim.

Tais são os dos *Passos da vida de São Tiago*, do *Paraíso* e de *Santos-o-Novo*.

Um exame mais pormenorizado destas admiráveis composições permite destrinçar o que nelas há de parecido e de diverso.

Os painéis do retábulo da Vida de São Tiago mostram-se com um ar de sóbria realização, ao passo que é de notar o intimismo da série do Paraíso e o aparato da de Santos-o-Novo.

Jesus Cristo manda São Tiago e São João em missão apostólica; o Santo efectua a sua pregação; os demónios trazem o Mago Hermógenes à

presença do Santo; o corpo do Santo, chegado à Galiza é levado no carro de bois ao paço da Rainha Loba, — são os assuntos da primeira fieira de painéis do retábulo. A segunda representa duas cenas da investidura de um cavaleiro da ordem de São Tiago, na presença do Grão Mestre e de altos dignitários da Igreja. Representa ainda o Santo combatendo os infiéis e o aparecimento da Virgem a um Mestre da Ordem.

O Dr. José de Figueiredo supôs que o retábulo podia ter pertencido à igreja do Castelo de Palmela, sede dos freires de São Tiago. O mestre ou mestres que o executaram empregavam tonalidades claras, utilizando uma matéria fluída aplicada sobre um suporte levemente engessado. Daí a transparência das suas cores, por exemplo, em certos panejados do retábulo da Pregação de São Tiago. Misturam-se na sua paleta grande variedade de tons, de cambiantes, e os amarelos intensos, os verdes claros e os vermelhos realçam nas composições. A paisagem ocupa lugar predominante nestes quadros e sente-se no mestre iluminista, mais do que em qualquer outro, a presença da atmosfera fundindo quanto nas pinturas se representa. Este pintor sóbrio, equilibrado, apaixonado da cor e da luz ocupa forçosamente lugar de grande destaque na pintura do começo de quinhentos.

Diferentemente, nos painéis do Mestre do Paraíso há uma superabundância de figuras e de motivos. Os contornos são nítidos, a matéria é densa, a execução um pouco hirta, de receita. E no entanto as suas obras estão cheias de formosíssimos pormenores desde o tratamento precioso das peças de indumentária, na *Adoração dos Magos*; de certos motivos paisagísticos, na *Fuga para o Egipto*; na teoria dos anjos voadores, no *Presépio*; ou no arranjo tão íntimo e tão português do interior da *Anunciação* (1).

O Mestre do retábulo de Santos-o-Novo, das comendadeiras da ordem de São Tiago, difere dos anteriores. É um pintor que estima a teatralidade dos temas que apresenta. Ainda o seu desenho é incisivo, preciso. Há nele uma intensão de movimentar as cenas, o que consegue com as atitudes dos personagens, com a agitação dos panejamentos. Exemplifico com os grupos que acompanham e transportam para a sepultura o corpo de Cristo; com o Anjo da Anunciação e com aquele outro que aparece a Jesus na Adoração

---

(1) Raczyński menciona este retábulo, que designa pelo nome de *Abraão Prim*, dando-o como proveniente da igreja paroquial do Paraíso. Houve em Lisboa uma ermida de Nossa Senhora do Paraíso, para onde, após um desacato que teve lugar em 1630, foi levada a paróquia que tinha por sede a igreja de Santa Engrácia, e que fora instituída pela Infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel e de D. Leonor. A paróquia conservou-se na ermida do Paraíso todo o tempo que duraram as obras ainda inacabadas de Santa Engrácia. Só em 1835 foi removida para a igreja de Nossa Senhora da Conceição da Porciuncula, sendo aquela depois profanada. Parece ter tido alguma importância, mas é hipotético que o retábulo de que nos ocupamos lhe tivesse pertencido.

do Horto; e ainda na aparatosa cena da Ressurreição. Mestre notável no representar das architecturas, nas quais consegue dar transparências aos materiais empregados, colorista exímio, obtém os melhores resultados do manejo das suas tintas opulentas. Mas onde este pintor se revela um artista fácil e desenvolvido é no tratamento espontâneo, feito a pinceladas nervosas, de certas cenas dos planos afastados, tocadas com facilidade, rapidez e naturalidade não comuns nos mestres do seu tempo. Assim o Judas conduzindo os soldados na cena da Oração no Horto de Jethsemani; no mesmo painel a Glória de Anjos, sobre fundo amarelo; e o Calvário no painel do Enterro.

De outros retábulos não menos importantes se mostram peças destacadas. Mencionamos duas do retábulo de quatro tábuas dado aos Mestres de São Bento, com os doadores representados no painel da Adoração dos Reis Magos; outras duas do pintor tão movimentado e tão colorista que é o chamado Mestre dos Arcos; outras duas ainda de um pintor para o qual todas as subtilezas das transparências que se obtém pela aplicação dos pigmentos, diluídos em aglutinantes pouco densos, não guardam segredos. Refiro-me ao Mestre das duas cenas do martírio de Santo Hipólito e de Santo André, propositadamente colocadas de um e de outro lado da Deposição dada ao Cristóvão de Figueiredo e da qual, a meu ver, diferem consideravelmente. Julgo-o antes mais próximo do autor do tríptico da Paixão, da igreja de Nossa Senhora do Pópulo, das Caldas da Rainha, um dos mestres portugueses que mais brilhou no certame dos Centenários. Cito ainda para concluir duas tábuas do retábulo da vida e martírio de Santa Catarina que o acaso fez reunir, pois andavam um painel no espólio dos Candes de Burnay e outros três na posse de um particular, morador no Estoril. Desta composição é particularmente ingénua e bela a subida ao céu da Santa, assunto raramente tratado pelos pintores, mas aqui reproduzido com particular engenho.

Artistas, pintores, mestres, parceiros são as designações à sombra das quais colocamos a autoria das obras que expomos. O anonimato preside a toda esta galeria de obras portuguesas. E não obstante, a tendência de todos os visitantes dirige-se sempre no sentido de saber o nome da pessoa que executou o trabalho.

Nada há que estranhar na subscrição anónima. Resultado de obra colectiva, poderia quando muito conhecer-se o nome do artista que assinou o contrato e que pode mesmo não ter tido qualquer intervenção na factura do mesmo.

Desta forma, na pintura como nas outras artes, encontram-se, devido à diligência dos rebuscadores de arquivos, muitos nomes de artistas aos

quais na maior parte das ocasiões não é possível atribuir as obras existentes. Raríssimas vezes nesta época os pintores assinavam os trabalhos que das mãos lhes saíam. Deixavam em certos casos rastros da sua presença, assinalando-a com uma indicação que nem sempre é possível decifrar e que pode ser uma rubrica, um animal, um objecto, etc.

Por isso, repetimos, a maior parte das pinturas antigas são anónimas, facto que em nada as prejudica. Quando são belas, não é pelo facto de estarem ou não atribuídas que o seu merecimento se altera. Os estetas continuarão a bem lhes querer. Os historiadores e os críticos, desejosos de lhes completar a ficha, rodeiam-nas de investigações aturadas e formulam a seu respeito as mais desconstruídas e as mais desconcertantes hipóteses. Para os que se preocupam com o seu valor material e para os negociantes, o nome do autor tem lugar essencial e dele depende, mais do que do merecimento da obra, a sua cotação no mercado das obras de arte. Isso, porém, não interessa.

Nenhuma obra da nossa Galeria, pertencente à primeira metade do século XVI, está assinada. Certas indicações documentais e algumas hipóteses inteligentemente formuladas permitem que, com as maiores reservas, possamos dá-las a certos mestres. Ninguém dirá que a atribuição dos Painéis de São Vicente de Fora, dada por José de Figueiredo ao pintor Nuno Gonçalves, necessita de mais achegas probatórias, tão evidente, à primeira vista ela se apresenta. Nuno Gonçalves, pintor lisboeta da segunda metade de quatrocentos, nome enaltecido por antigos entendedores, como Francisco de Holanda, pintor do rei, com avultado tratamento e ainda por cima com uma rubrica aposta num dos painéis e que para muitos é a de Gonçalves, parece possuir todos os quesitos para fundamentar como obra sua as tábuas de São Vicente. Mas embora assim seja, ainda não possuímos os dados que, com absoluta segurança, nos permitam considerar tal atribuição como a última palavra.

Cristovão de Figueiredo é dado na tabela como o autor do painel da *Deposição no Túmulo*. Será em rigor assim? Sabe-se que esta obra veio da Universidade de Coimbra. Ora pela carta de 19 de Março de 1522 em que Gregório Lourenço, vedor das obras do Mosteiro de Santa Cruz, dá delas minucioso relato ao rei, fala-se da *empreitada* da pintura do retábulo grande da capela-mor que fora dada a Cristovão de Figueiredo. O vedor insiste que precisa de dinheiro e que este e os outros retábulos necessitam ser executados. Se o retábulo da capela-mor é o da Invenção de Santa Cruz, do qual ainda existem várias peças, foi a parceria de Cristovão de Figueiredo que dele se encarregou. Um dos artistas desta parceria — mas qual? — teria assim pintado a *Deposição*, do Museu de Lisboa, que se mostra com qualidades afins das daquela composição.

Outro quadro em cuja tabela aparece o nome do pintor é o *São Sebastião durante o seu martírio*. Sabe-se que a pintura é uma das que pertenciam à Charola do Convento de Cristo, de Tomar, ficando num dos altares por baixo de qualquer das grandes composições que hoje ainda ali se vêem (1). Esta é a única pintura, que sem assinatura do autor, tem documento que a identifique. Está na Torre do Tombo, Cartório da Ordem de Cristo, Liv.º 23 e reza assim: «It. pagou mais o dito recebedor por mandado do sobredito padre frey antonio governador e perante mi spuão a gregorio lopes pintor de certos retauollos q̄ pintou de nouo pera a charolla a saber hũ de santo antonio e outro de sam sebastião e outro de sam bernaldo e outro de mada lena e assi dos retauollos da capella de nosa sra cento sacenta e oyto mil reaes e por verdade asinuo aqui — Gregoreo Lopez». É o documento da despesa do mês de Setembro de 1536. O saudoso Coronel Garcez Teixeira, apoiado na citação de Fr. Jerónimo Roman que diz: «... el quinto (altar) es una capillita pequeña pero rricamente obrada y debotissima que es yntitulada ala Reyna del Cielo sobre la qual esta la torre de las campanas...» adianta que a pintura do Museu denominada *Nossa Senhora dos Anjos* era o retábulo daquela capela, da autoria de Gregório Lopes. A capela foi posteriormente ocupada por uma escada quando a torre sineira foi consolidada.

Também não é frequente a existência de datas nas pinturas expostas.

Uma *Apresentação do Menino no Templo* ostenta, inserta em pequeno cartel, a data de 1538. No painel da *Morte da Virgem*, do retábulo do Paraíso, a data que se vê numa rótula colocada no friso da composição arquitectónica do fundo, maltratada por qualquer restauração, deixa adivinhar o *um*, o *cinco* e outros indecifráveis restos. Numa Anunciação, que com um Baptismo de Cristo teriam, porventura, sido postigos de um tríptico, vê-se a data de 1549.

O camaroeiro, emblema da rainha D. Leonor, representado várias vezes no tríptico do *Martírio das Onze Mil Virgens*, com passos da vida de uma delas — a mártir Santa Aua — marca a esta obra uma data que deve fixar-se entre a morte do filho, o príncipe D. João, ocorrida em 1491, e a morte da rainha no ano de 1525. Este notável retábulo, mandado fazer pela insigne protectora das artes para a capela da Madre de Deus, onde as reliquias da Santa haviam de ficar, merece por uns instantes a nossa atenção.

É tema de todos conhecido que, embora realistas na execução de seus trabalhos, os nossos pintores de quinhentos raras vezes fixaram em seus painéis representações exactas da terra portuguesa e de seus monumentos.

(1) Myron Malkiel Jirmounsky, *La Vierge aux anges du Musée National de l'Art Ancien, in Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, Vol. II, p. 49. Vergilio Correia, *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. 58.

A praça que serve de fundo ao *Martírio de São Sebastião*, de Gregório Lopes, deve ser a praça de uma terra de Portugal. Como portuguesas devem ser as architecturas que enobrecem o fundo do quadro tão pitoresco que representa o *Encontro de São Joaquim e de Santa Ana*. O mestre que pintou o retábulo de Santa Auta recorreu ao Tejo, onde se balouçam caravelas e galeões, para dar o cenário do Reno em cujas margens o acontecimento do martírio das Onze Mil Virgens se passou. Deu ainda a frontaria da Igreja da Madre de Deus e alegrou o quadro com episódios de intenso sabor regional e etnográfico como a inserção da orquestra composta de músicos pretos, na cena do encontro de Santa Úrsula com o príncipe Conan.

Lembro-me a propósito de uma das tábuas que pertence ao Sr. Vasco Bensaúde, na qual se vê representada a *Chegada de S. Veríssimo e das Santas Júlia e Máxima, a Lisboa*. O fundo mostra o Paço da Ribeira com seu torreão e galerias, bem parecidas com idêntico edifício que se vê numa das iluminuças do livro de Horas de D. Leonor. Infelizmente só uma ou outra vez os artistas nos davam com maior ou menor rigor o meio que os cercava, com suas construções, acidentes topográficos, vegetação, etc.

Algumas composições isoladas da nossa galeria merecem uma referência especial.

Um quadro admirável e engenhosamente concebido é o *Julgamento das Almas*, de desconhecida proveniência.

A composição um pouco compacta, adapta-se perfeitamente ao movimento e ao simbolismo da cena. Desdobra-se esta em três planos. No inferior, arcos simples de volta perfeita dão ingresso às sombrias paragens do inferno e à iluminada mansão do Purgatório. Depois do julgamento, as almas que conseguiram escapar das garras de Lucifer, sobem a uma plataforma onde os anjos as vestem e lhes entregam palmas e velas. O plano central é dominado por magnífico pórtico renascentista de architectura ordenada e calma, harmónica com esta secção do painel. Em duas fileiras, dispostas em semi-círculo, as almas sobem por ampla escadaria e perdem-se nas nuvens. Um disco de cor amarela viva, limitado pelo azul do firmamento, serve de base às procissões. No plano superior, o pintor escolheu para sentar Jesus Cristo, um formoso trono docelado com baldaquino de ouro, em estilo gótico-renascentista. A Virgem, presidindo às Santas e às Mártires; S. João Baptista seguido de Adão e Eva, Moisés, David e outros personagens ladeiam o Salvador. E à volta desta figura central, um halo projectado no céu azul, contendo em suas órbitas, figuras de anjos, remata gloriosamente esta apoteótica composição. Perdoa-se ao artista certa incompreensão das regras da perspectiva para se enaltecer o seu mérito de inventor e de colorista. E como succede noutros painéis portugueses do tempo, influên-

cias dos mestres tudescos — de um Gruenwald, por exemplo —, parecem estar presentes nos arranjos concebidos.

Outro quadro da galeria que merece uma referência é o *Inferno*. Arredado durante muitos anos e reaparecido no certame dos Centenários, esta obra, da qual me ocupei em pequeno artigo publicado no *Litoral*, é, porventura, com suas verdades, suas ironias e seu sentido de influenciar as multidões, um dos últimos vestígios das cenas apavorantes com que na idade-média os artistas procuravam impressionar o espírito dos crentes. O quadro composto no sentido de largura, representa um interior sombrio aberto no canto superior, à direita. O centro é ocupado por um caldeirão onde as almas penadas, entre as quais alguns clérigos, sofrem o martírio da água fervente. O diabo, vestido de índio do Brasil, agitado e apavorante, senta-se numa cadeira exótica, e dali dirige a terrífica cena. Dum e doutro lado os réprobos sofrem as penas que lhes foram impostas pelos pecados cometidos em vida — a avareza, a linguarice, as fraquezas da carne. A iluminação provém do lume ateadado debaixo do caldeirão, das chamas do fogareiro de barro, da fogueira que arde à direita; reflecte-se nas carnações e distribue-se harmonicamente por todo o quadro. Ao imaginoso artista, desenhador seguro — note-se o escorço do frade no canto inferior direito — e colorista experimentado, deve ser atribuído um lugar de destaque entre os seus parceiros de quinhentos.

Outras obras exemplificam ainda na galeria a enorme produção durante o governo dos reis D. Manuel I e D. João III.

A partir deste reinado o panorama da pintura muda por completo.

As obras em exposição esclarecem, apagadamente, a actividade dos períodos históricos que se sucedem:

1.º Os últimos reinados da 2.ª dinastia e o domínio espanhol.

2.º A restauração, a guerra da Independência, e o período que vai até ao terramoto de 1755.

3.º A reconstrução de Lisboa e a época neo-clássica.

A primeira corrente, com predominantes características italianas, tem apenas na galeria dois painéis da *Vida de St.ª Catarina* de proveniência desconhecida. Faltam exemplos esclarecedores da obra pintada pelos Campelos, pelos Vanegas, pelos Gaspar Dias, etc. (1).

(1) Ao Director da Academia das Belas-Artes de Lisboa, Artur Loureiro, se deve, parece, a noticia da tradição não fundamentada da ida a Itália por ordem de D. Manuel de certos pintores. «De mais», diz, «D. Manuel nomeia Gonçalves Gemes, seu pintor, por carta patente que se encontra no livro 26 da sua Chancelaria, Julho 39 e manda à Itália Fernão Gomes, Gaspar Dias, Francisco Vanejas e Manuel Campelo, que depois foram bons pintores portugueses e que puderam ver Rafael, o qual tinha nascido em 1483, florescia em 1500 e morreu em 1520».

Sousa Viterbo, a proposito de Vanegas, pintor com obra conhecida na igreja de

Expusemos há pouco uma pintura, desdobrada nas duas fases do painel, que foi atribuída por Joaquim de Vasconcelos, a Francisco de Holanda. É o número 118 A do nosso Catálogo e representa, no verso, *Nossa Senhora de Belém com a família de D. João III* e, no reverso, *A Descida de Cristo ao Limbo*. A atribuição a Holanda foi discutida, mas a descoberta pelo Dr. Cordeiro Blanco do livro *De aetatibus mundi imagines*, dá, segundo nos parece, maior crédito à sugestão de Vasconcelos.

A exposição de retratos organizados no ano de 1942, no Palácio da Restauração, pela Academia de Belas Artes e as investigações de operosos críticos vêm esclarecendo as actividades destas épocas ainda insuficientemente conhecidas.

Dos fins do século XVI e do primeiro terço do século XVII apenas os pintores Domingos Vieira <sup>(1)</sup> e Josefa de Ayala têm obra na Galeria. E qualquer deles está, por falta de espaço, pobremente representado.

Dos fins do século XVIII e dos começos do século XIX figuram quatro mestres de nomeada: Pedro Alexandrino de Carvalho, Francisco Vieira de Matos, Vieira Portuense e Domingos António de Sequeira.

Destes mestres apenas Sequeira possui no Museu uma representação à altura do seu grande merecimento.

Pode mesmo acompanhar-se a evolução da sua actividade pictural, em obras de reconhecido valor, desde o princípio da sua carreira, até à época da sua derradeira produção romana <sup>(2)</sup>. Os quadros representativos das suas convicções políticas, a sua passagem pela Cartuxa, os retratos dos filhos, os retratos de personagens importantes (Pina Manique, o Conde de Farrobo, o 1.º Visconde de Santarém, etc.), finalmente o retrato de D. João VI, do qual o Museu acaba de adquirir na Itália parte dos desenhos e esboços preparatórios, ilustram com clareza e dignidade a produção deste artista insigne.

De Domingos António de Sequeira, que terminou seus dias em Roma, sendo presidente da Academia de S. Lucas, existem ainda, numa pequena sala da Galeria, ao lado do seu retrato por Domenico Pelligrini, os geniais

Nossa Senhora da Luz e no Museu — *Santissima Trindade* — corrige o acerto de Taborde que o faz contemporâneo do Venturoso. Diz-nos que Cirilo, nas pisadas de Félix da Costa, coloca-o mais ajuizadamente no último quartel do século XVI. «Era pintor da Casa Real, meu pintor, como lhe chama Filipe I de Portugal, numa carta de 14 de Março de 1583, em que lhe fez mercê de dois moios de trigo de ordenado anual».

Dado ao Gaspar Dias, que vivia no reinado de D. João III, cerca de 1534, há nas Janelas Verdes um quadro — *Cristo caído sob o fardo da cruz* — que Racinsky diz estar assinado. Era da grande escada do Mosteiro de Belém e está muito repintado.

<sup>(1)</sup> Vidé Augusto Cardoso Pinto, *Domingos Vieira e não Domingos Barbosa*, em «Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», Lisboa, Maio, Junho de 1949.

<sup>(2)</sup> Vidé Luis Xavier da Costa, *Introdução ao Catálogo da 3.ª Exposição Temporária do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Agosto de 1939; Diogo de Macedo, *Domingos Sequeira*, Lisboa, 1956.

cartões, estudos para as pinturas a óleo que se encontram na colecção particular dos Senhores Duques de Palmela.

Se esta secção do Museu dispusesse de mais duas ou três salas ainda seria possível mostrar, pertencentes aos últimos períodos que mencionámos, outras pinturas ilustrativas da evolução da arte no País.

Aguardamos que o Museu de Arte Antiga encorpore, num futuro próximo, a obra dos pintores românticos que, de certo modo, começa a não ter cabimento no âmbito das actividades que competem ao Museu Nacional de Arte Contemporânea.

## THE S. QUINTINO MASTER

POR

MARTIN S. SORIA

PORTUGUESE painting of the sixteenth century, with its gentle, melancholy mysticism and its brilliant colours, presents a challenge. From 1500 to 1557, under Manuel and João III, scarcely more than a dozen important painters have so far been recognized, each with a sizeable oeuvre. As fuller understanding of this significant school of painting is gained, it becomes necessary to ferret out those masters whose works have hitherto been hidden under a strange mantle. One of these is a pupil of Gregório Lopes (c. 1490?-1550), namely the S. Quintino Master. His activity seems to reach from about 1535 to about 1555. As a student and in a minor capacity, he may have assisted Gregório Lopes in the Arcos Series (Museo de Arte Antiga, Lisbon) and in that at Runa, both painted during the early 1530's (\*). The style of the S. Quintino Master derives from that phase of Lopes' career.

The S. Quintino Master's earliest independent work (c. 1535) may be four panels at the church of Almoester: Nativity, Resurrection (Est. 1), Pentecost, St. Bento with St. Bernardo. Here the architecture still is developed according to the formula of Jorge Afonso's workshop comprising Lopes, Cristóvão de Figueiredo and Garcia Fernandes. But the figures are heavier, more massive and the rhythm of the draperies foreshadows the Mannerist ellipses, typical of the S. Quintino Master. He usually painted faces like these, rounded, looking down with pointed chin, or in profile, as in the Pentecost. Particularly characteristic are the soldiers, the hands and the face of Christ in the Resurrection (Est. 1). The same model, in the same pose, served for the St. Bartholomew (Est. 3) in a predella at Unhos, S. Silvestre church. Here, as generally in his pictures, the S. Quintino Master paints smooth flesh surfaces, unlike the uneven, overlapping layers of brushwork used by Lopes. The S. Quintino Master is fond of bluish or reddish flesh shadows with intense rose lights and outlines, as in the Unhos predella. Sometimes the outlines of the flesh are almost white. Fingers often have curious rectangular cross sections and long oval nails. Hands, frequently posed with the open palm toward the spectator, are heavy and big, unlike the nervous, tense, thin-fingered hands painted by Lopes. In one of

the scenes from the life of St. Silvestre at Unhos appears a bearded Oriental wearing a turban, a figure often repeated by the S. Quintino Master.

Three panels at S. Martinho in Sintra (<sup>2</sup>), c. 1535-40, are surely by the S. Quintino Master. The St. Peter repeats the face of an Apostle to the left of St. Andrew at Unhos (Est. 2). Still, all figures look down or are in profile. The beggar of the St. Martin panel will reoccur soon in the St. John at the foot of the cross, at S. Quintino (Es. 6). The St. Anthony is influenced by Garcia Fernandes' painting of the same subject, at São Francisco in Évora, c. 1533. The landscape, derived from Lopes but with less finesse, swings back as coast line in a series of arches perpendicular to the picture surface. This is seen also in the panels of the Atouguia da Baleia altar discussed below.

Perhaps near in date are five panels at the Matriz of S. Quintino (<sup>3</sup>) near Sobral de Monte Agraço. The Via Crucis immediately recalls the panels at Almoester and Unhos for heaviness and compressed composition. Unlike Lopes' style, large masses of light and dark move in wavy contours and drapery lines. The S. Quintino Master may have had indirect acquaintance with Italian Mannerism as represented by Michelangelo and Sodoma. João III sent various painters to Italy. One of them, Francisco de Holanda, a friend of Michelangelo returned to Lisbon by 1541. The S. Quintino Master eschewed Lopes' brittle nervousness in favour of monumental effects. The Burial of Christ (Est. 4) at S. Quintino is composed with authority. Diagonals cross in space. The cascading, packed group at the right establishes volume and is balanced by the overslender, pathetic figure of Christ with very long arms, protruding shoulder and half-shadowed body. The S. Quintino Master usually, as here, plunges some faces in shadow. In Christ Appearing to the Virgin (Est. 5) at S. Quintino, Christ's draperies have typical serpentine folds. The Calvary (Est. 6) presents a puzzle. St. John at the right, characteristic in pose and draperies, we have met in the Sintra beggar. The repossoir effects at the left are also typical. However, Christ on the Cross might seem at first glance by a different hand, recalling somewhat the manner of Cristóvão de Figueiredo. The play of light and shade leaves the body less corporeal than any of the other Christ's by the S. Quintino Master. Another certain work by the S. Quintino Master, the Lament over the Dead Christ at the Lisbon Museu de Arte Antiga, Inv. N.º. 214 (<sup>4</sup>), proves that the S. Quintino Christ is by the same hand. The Lisbon Christ's face is exactly alike in pose, light and dark and the unusual way in which the eye lids and cheeks are pulled down to form an oval. Though more muscular, the Lisbon Christ also provides sufficient parallels to establish beyond doubt the Master's authorship of the entire S. Quintino Christ-on the Cross.

Perhaps at this time, the early 1640's, the Master painted the altar of S. Leonard at the Matriz of Atouguia da Baleia (<sup>5</sup>), closely related in style to his paintings at Sintra and S. Quintino. The main panel and St. Peter and Anthony seem stronger than the two other scenes from the altar. St. Peter's head was anticipated in the Unhos predella.

A key painting by the S. Quintino Master, possibly with slight collaboration by Gregório Lopes, is the triptych at Ega (<sup>6</sup>) which has been dated in 1543. In the Fall of Simon Magus (Est. 7), a soldier's tunic bears a monogram (Est. 8) which probably says G. I., though the reading G. L. is not impossible. It is questionable whether Lopes had a hand in these soldiers or in the head of St. Paul, whose Conversion is seen in the companion wing (Est. 7). The Magdalene in the S. Quintino Master's Lament over the Dead Christ at the Lisbon Museum is painted in the same manner. There can be no question that the serpentine flow of St. Paul's wrap and of the other draperies in the Ega triptych is typical of the S. Quintino Master and never used by Lopes. The hands also appear to be by the S. Quintino Master, not by Lopes. The trees have the mechanical uniformity and lack of spatial suggestion which separates the pupil from the master, that is the S. Quintino Master from Lopes. Typical for the former is the centre piece with the Virgin Enthroned and the Donor Afonso de Lencastré, Comendador of Ega, in the habit of the Order of Christ. The lips are bright red as usual in the work of the S. Quintino Master, a feature not found in Lopes. The rollwork throne denotes familiarity with Nordic engravings.

Representative in its massive bulk is the Prayer of Joachim and Ann (Est. 9), owned by Dr. Francisco Falcão at Lisbon. Draperies, architecture and stony ground are treated as at Ega. The same subject was painted again by the S. Quintino Master in the centre of a triptych at the Évora Museum, however now with a sumptuous triumphal arch decorated with bizarre rollwork grotesques. These are inspired by Antwerp engravings of Cornelis Bos and Cornelis Floris, made between 1550 and 1555. Gregório Lopes had died in 1550. The wings, framed as one picture, represent the Presentation of the Virgin in the Temple and the Birth of the Virgin. The latter subject he painted once more in a picture at the Lisbon Museu da Arte Antiga, Inv. N.º. 1041.

It is instructive to compare this panel (Est. 10) with its model, the Birth of the Virgin by Gregório Lopes (Est. 11), also at the Lisbon Museum, Inv. N.º. 1069. Lopes presents a scene of intimate domestic life. Objects and figures are placed parallel to the picture surface in a carefully graded plan that leads the spectator from the dish in the foreground to the woman in the adjoining room who represents the farthest distance. Horizontals



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 10



Fig. 13



Fig. 14

and verticals are prominent. Light pervades the scene. The S. Quintino Master is less realistic. For instance, the woman holding the baby is idealized in the Italian tradition while St. Ann, a typical figure of the S. Quintino Master, is caricaturesque with her overlong, pointed nose. St. Joachim wears the typical turban. The exaggerated foreshortening of the window rushes the spectator into depth. As in the S. Quintino Entombment diagonals replace planes parallel to the picture surface. This is characteristic of Mannerism. The exact spatial relationship and distance, so clearly indicated by Lopes, is neglected by the S. Quintino Master, as we study the placement of St. Joachim, St. Ann and the maid assisting her. The light, transparent tonalities of Lopes give way to sombre, opaque values.

Typical of the S. Quintino Master's compression, one might say jamming, and of his diagonal stress is the Martyrdom of the 11.000 Virgins at Évora Cathedral. Repainted and in bad condition, the Descent from the Cross at Torres Novas, Museu Municipal, gives little pleasure. Far more important is the sparkling predella painting at the Évora Museum which shows Sts. Jerome, Anthony and Blaise (Est. 14).

I have left to the last two major works: Preaching of St. John Baptist (7) at the Lisbon Museu de Arte Antiga, Inv. No. 1031, and the Lament over the Dead Christ, owned by Count Rilvas at Lisbon. The first (Est. 12), formerly in the St. Joana Convent, illustrates the use the S. Quintino Master made of intense, opaque colours, particularly strong vermillion, also yellow, light blue and green turning to lilac. Lips are bright vermillion which never is done in Lopes. The man at the right with blue and gold leggings, we first met in the Almoester Resurrection. The surprising repoussoir figure of a woman in lost profile is most typical, as at Sintra, S. Quintino and Ega. So is her carefully braided, red hair. The long nosed woman with a bright turban next to her is the same model as the St. Ann of the Birth of the Virgin panels (Évora and Lisbon). The faces plunged into dark and the turbans we saw many times in this study. The vegetation is more mechanically applied than ever in Lopes. Particularly characteristic of the S. Quintino Master are the serpentine, meandering draperies, so different from any Lopes painted.

One of the greatest paintings by the S. Quintino Master is the panel owned by Count Rilvas (Est. 13). Excited lighting unifies this composition, two sections of parabolas seemingly crossing in space. Its tragic mood is sustained by the back with the figures half in shadow. The agonized expression of the Lord makes it the most outstanding face created by the S. Quintino Master. Flowing drapery lines parallel, as if enfolding, His muscular, athletic body. All eyes are averted to mark the mood of inward painful sorrow. By dispensing with any background and by reducing the

number of figures to eight in comparison with the earlier, much damaged version at the Lisbon Museum, the S. Quintino Master has in the painting in the Count Rilvas Collection stressed the drama of Christ and the Virgin. Their figures loom larger than before.

With an oeuvre of almost forty paintings, most of which were recently attributed to Gregório Lopes, the S. Quintino Master acquires a personality of his own and assumes an important role in the history of Mannerist painting under João III in Portugal. It can be assumed that the painter lived at Lisbon, since all his paintings are there or in Extremadura Province except for a few at Évora, the triptych at Ega near Coimbra and a predella on the Island of Madeira (8). Future research in the archives of the churches at Almoester, Unhos, S. Quintino, Ega, Atouguia da Baleia, and Na. Sa. da Conceição at Machico, Madeira, might reveal his identity.

In a sale at Lempertz in Cologne on December 14, 1926, no. 11, was a Madonna and Child with St. Joseph and an Angel, painted on oak, 50×115 cm, as Flemish school, about 1540. This picture was recognized as being Portuguese by Miss Daphne Mabane Hoffman of the Frick Art Reference Library in New York. It should be classified as a work by the S. Quintino Master.

## NOTAS

The author wishes to take this opportunity to thank Dr. João Couto, Director of the Museu de Arte Antiga, and its staff for the generous hospitality accorded him during his stay at the Museum, August-December 1956.

(<sup>1</sup>) Luís Reis Santos, *Gregório Lopes*, Lisbon, 1955, rightly includes these paintings in his valuable reconstruction of Lopes oeuvre. A number of other paintings are now assigned to the S. Quintino Master.

(<sup>2</sup>) Luís Reis Santos, *Os três painéis quincentistas da Igreja de São Martinho de Sintra, Portucale*, IX, nos. 49-50, Janeiro-Abril 1936, p. 8; idem, *Estudos de pintura antiga*, Lisboa, 1943, pp. 39-51; Luís Keil, Carta, *Jornal de Sintra*, 11-10-1936; Maria José Mendonça, *Catálogo da Exposição dos Primitivos Portugueses*, 1940, mss. no Museu de Arte Antiga, nos. 291 and 304 (cited as *Exposição*).

(<sup>3</sup>) Reinaldo dos Santos, *Guia de Portugal*, Lisboa, II, 1927, p. 543; idem, *Os Primitivos Portugueses*, Lisbon, 1940, p. 35, plate CLVIII; idem, em *Arte Portuguesa*, edited by João Barreira, Lisbon, s. a., p. 274; L. Reis Santos, *Os processos científicos no estudo e na conservação da pintura antiga*, p. 112; idem, *Estudos de pintura antiga*, p. 78; *Exposição*, nos. 257, 258, 259.

(<sup>4</sup>) Colours are strong vermillion, light blue, green, yellow and touches of salmon. Typical red hair.

(<sup>5</sup>) *Exposição* no. 229.

(<sup>6</sup>) Virgílio Correia, *Monumentos e Esculturas*, Lisbon, 1924, pp. 173-175; Reis Santos, *Gregório Lopes*, plate 24; *Exposição*, nos. 280, 281, 282.

(<sup>7</sup>) R. dos Santos, *Os Primitivos*, p. 35, plate CLVII, detail; idem, *Arte Portuguesa*, p. 274-276; Reis Santos, pl. 25.

(<sup>8</sup>) Manuel C. de Almeida Cayola Zagallo, *A pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*, Lisbon, 1943, p. 83, plates 41 and 41\*. This predella cannot date before 1550. It is in N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> da Conceição, Machico, Madeira, and represents, as at Unhos, the Apostles, here including the Lord to depict the Last Supper. Related to the style of the S. Quintino Master and possibly by him or his workshop are on the island of Madeira a repainted Lament over the Dead Christ, at the Museu de Arte Sacra at Funchal (Zagallo, p. 63, plate 12) and an altar with Santiago Maior, S. João Baptista, Santa Catarina de Alexandria and S. António, at the Capela de Madre de Deus at Caniço (Zagallo, p. 79-80, plate 37), probably done after 1552.

## DE QUELQUES OBJETS APPARTNANT AU MUSÉE D'ART ANCIEN

POR

Y. A. GODARD

**L**E Musée d'Art Ancien de Lisbonne a recueilli un merveilleux ensemble de peintures portugaises. Il possède bien d'autres merveilles dont une remarquable collection de tapis orientaux, laquelle a été étudiée par Melle Marie José de Mendonça. Nous ne faisons donc qu'en rappeler le souvenir et la rareté.

Lors de notre trop bref séjour à Lisbonne, en mars 1955, nous eûmes l'opportunité de visiter cet intéressant musée.

A la suite de cette visite, Melle de Mendonça nous montra quelques céramiques appartenant visiblement à l'art musulman mais auxquelles les conservateurs du Musée hésitaient à donner une date et une attribution. Je promis alors d'écrire une note à leur sujet.

Voici l'origine des quelques lignes qui vont suivre.

Les pièces qu'il nous a été donné d'examiner sont de deux sortes :

1.° Trois coupes de céramique.

2.° Trois pages pouvant avoir été préparées pour faire partie d'un album.

Le tout acheté à l'antiquaire parisien Demotte.

Nous commencerons par les céramiques.

Aucune des trois n'est très remarquable.

Il paraît bien que le décor émaillé en noir sur fond turquoise ait eu son origine à Kashan, au cours du XIII<sup>ème</sup> siècle de l'ère chrétienne.

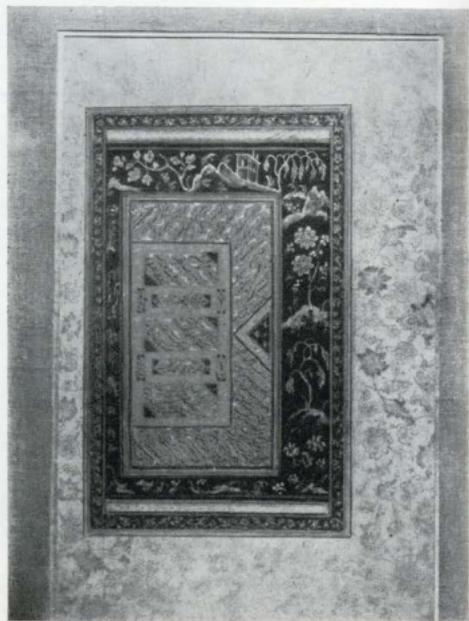
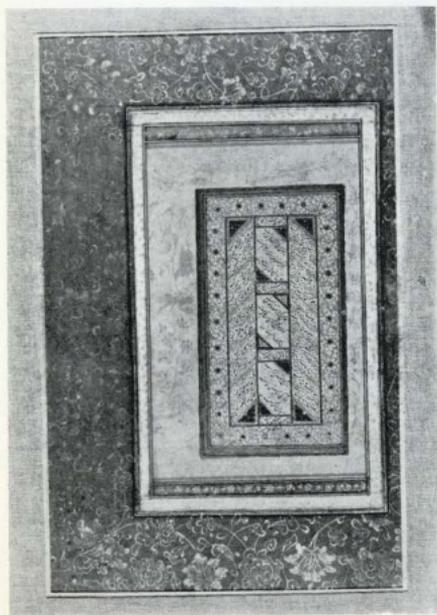
La certitude que de nombreux céramistes oeuvrèrent à Kashan est confirmée par de nombreux exemples, étoiles de faïence ou plats, coupes etc. se trouvant dans les musées ou dans les collections particulières, sur lesquels le nom de la ville de Kashan se trouve mentionné.

Le défunt Dr Bahrami, conservateur en chef du Musée de Téhéran, avait fait des fouilles à Kashan et y avait retrouvé des fours ainsi que de nombreux ratés confirmant l'attribution fournie par les céramiques.

Nous savons aussi qu'au XIII<sup>ème</sup> et au XIV<sup>ème</sup> siècles peut-être même auparavant, toute une dynastie de céramistes originaires de Kashan travaillèrent à de nombreux monuments iraniens.



CERÂMICAS DE KASHAN E DE SULTANABAD  
Fins do século XIII, principios do século XIV



MINIATURAS — ARTE INDIANA DA ÉPOCA MOGOL  
Primeira metade do século XVII

Le fait qu'ils se déplaçaient de ville en ville afin d'exécuter les oeuvres décoratives et architecturales que représentent les niches de prière («mihrab»), prouve que leur renommée était grande et que leur métier se transmettait de père en fils. La mention de leurs noms sur les monuments de céramique émaillée, a permis de restituer leur généalogie, au cours du XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècles de l'ère chrétienne.

Il est donc bien établi par de nombreuses mentions du nom de la ville de Kashan que cette ville fut pendant plusieurs siècles le principal centre artisanal de l'Iran. Deux des coupes dont nous parlons, dont un raté de four, peuvent être considérées comme ayant été exécutées à Kashan à la fin du XIII<sup>ème</sup> ou au début du XIV<sup>ème</sup>.

Cependant une autre région, celle de Arak Sultanabad fabriqua aussi de ces céramiques bleu turquoise à decor noir; une des coupes appartenant au Musée d'Art Ancien de Lisbonne, décorée d'échassiers volants, pourrait avoir cette province comme lieu d'origine.

Les trois pages décorées ont sans doute été destinées à faire partie d'un album, ou «Murakka».

L'habitude normale de réunir des scènes diverses ou des portraits, a existé aussi dans le monde islamique pour les calligraphies.

A qui vint-il l'idée de réunir ces éléments divers en leur donnant une unité par l'adjonction de marges plus ou moins grandes et plus ou moins ornées, il paraît difficile de le dire. On connaît des albums de ce genre composés en Perse à l'époque safawide mais ce furent les Grands Mogols de l'Inde qui donnèrent le plus grand lustre à ce genre de manifestations artistiques et qui firent exécuter les plus belles marges à leurs recueils de calligraphie et de peintures.

Les albums les plus splendides ont été confectionnés à l'époque de Djahanguir, c'est à dire dans la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Le plus beau, je crois, comme qualité de marges, se trouve à la bibliothèque impériale du Gulistan à Téhéran, où j'ai eu souvent l'occasion de l'étudier.

Les pages de décor appartenant au Musée d'Art Ancien me paraissent dater de la fin du règne de Djahanguir ou du début de celui de son fils et successeur, Shah Djahan.

La plus frappante d'entre ces trois pages représente un personnage masculin d'un aspect physique permettant de le considérer comme un Portugais. Le costume à fraise dont il est revêtu fut à la mode durant le dernier quart du XVI<sup>ème</sup> et le début du XVII<sup>ème</sup> siècle. On sait combien l'influence portugaise fut alors importante à la cour des Grands Mogols.

Rappelons-en brièvement les raisons.

Le Portugal a été à la tête des premières explorations du monde.

La ville africaine de Ceuta fut conquise par les Portugais en 1415; par la suite les efforts du Prince Henri le Navigateur amenèrent des expéditions à franchir le cap Bojador en 1434 et le Cap Vert en 1446. Vasco de Gama toucha barre à Calicut avant la fin du siècle.

Le domaine acquis par les Portugais sur le continent indien à la suite de conquêtes ou de tractations s'étendait de Goa à Diu, sur la côte occidentale du continent indien.

Les comptoirs ainsi fondés, s'occupaient du commerce des épices ainsi que d'échanges intercontinentaux. La marine portugaise eut, durant un temps, le monopole du cabotage entre les Indes, la Perse, les ports africains et l'Europe.

Humayun, 1525-1545, le second des Grands Mogols, lutta sans succès contre l'installation des Portugais sur le continent indien.

Des images de l'Akbar Namè représentent les combats maritimes qui se livrèrent à cette occasion et au cours de l'un desquels Humayun manque d'être noyé.

Akbar, son fils et successeur, eut cependant d'excellentes relations avec les Portugais. Connaissant l'immensité du continent indien, souhaitant l'unifier et le conquérir, mesurant l'obstacle à toute union que représentaient le système des castes, les différences de langues et de croyances, il rêva de créer cette union en instaurant une nouvelle religion à laquelle se rallieraient ses sujets. Avant de l'établir il voulut connaître les différents dogmes afin de leur emprunter ce qu'il jugerait de plus utile. C'est dans cet état d'esprit qu'il étudia la religion catholique.

Il demanda au gouverneur général portugais d'envoyer à sa cour des religieux érudits. Akbar les recut avec honneur et leur confia l'éducation de son fils Murad. L'intérêt montré par Akbar à l'art européen et à l'histoire de la religion chrétienne firent que ses peintres copièrent des sujets religieux même sur les murs des palais.

Djahanguir, son fils, eût les mêmes goûts et habitudes.

La Sainte Famille, la Crucifixion, la Vierge avec ou sans l'enfant furent représentées ainsi que des copies ou des interprétations de gravures figurant des saints ou des sujets profanes. Le Murakka' Gulshan, appartenant à la bibliothèque impériale du Gulistan, en contient de multiples exemples. La copie de portraits européens par des peintres indiens était chose courante et nous est confirmée par les Mémoires de Djahanguir.

La miniature du Musée d'Art Ancien de Lisbonne, nous pose cependant différents problèmes assez difficiles à résoudre.

En lisant l'inscription persane en caractères «nastalik» figurant au dessus et au dessous de la figure, on voit qu'il y est dit: «La fille de Mir Taghi, cachée sous le voile de la pudeur, a rédigé ceci».

Que veut dire ce texte? Peut-il être considéré comme une signature du portrait, copié ou exécuté d'après nature?

Je ne le crois pas. Il est vrai que plusieurs femmes peintres ont pratiqué leur art à l'époque mongole, la plupart étant filles de peintres, mais aucune à ma connaissance ne portait ce nom.

D'autre part le mot «tahrir» qui figure, dans l'inscription s'emploie pour désigner une transcription, une composition, mais jamais l'ouvrage d'un portraitiste. Tout au plus peut-il être employé pour indiquer le travail d'ornementation d'une marge. Mais si l'on se donne la peine de nous informer que la fille de Mir Taghi a travaillé à la marge, pourquoi ne pas nous indiquer le nom du peintre? Selon mon opinion, il s'agit du portrait d'un européen, exécuté ou copié par un peintre indien.

Mystères de la petite recherche à laquelle nous nous livrons!

Par contre, nous avons pu retrouver grâce à l'aide amicale de M. Bavani, directeur de la Bibliothèque Nationale à Tehéran, trace de Mir Taghi. Il émigra de Kāshān aux Indes à une date indéterminée. Il vécut au Dekkan principalement, comme poète et calligraphe.

Quant aux deux pages de calligraphie, l'une, d'une très belle écriture est une copie d'un poème de Saadi, l'autre reproduit un poème de Khosro Dailawi que, à l'époque de la conquête timouride se réfugia de Balkh aux Indes, où il composa de très nombreux ouvrages en vers persans, au cours du XIII<sup>ème</sup> siècle.

L'encadrement de cette calligraphie comprend une bande décorée évoquant les chinoiserries qui furent à la mode en Europe, au XVIII<sup>ème</sup> siècle. Il n'est cependant pas surprenant de voir ces motifs employés bien antérieurement dans un décor indien de l'époque des Grands Mogols. Agha Riza, le peintre attaché à Djahanguir à l'époque où il n'était encore que prince héritier et qui continua à travailler pour lui quand il devint souverain, fut un des principaux auteurs des marges du célèbre Murakka Gulshan. Il s'inspira pour le décor de plusieurs d'entre elles d'un art chinois qui, sous son pinceau, devint déjà de la «chinoiserie».

A la suite de ces observations dont nous venons de donner les bases, nous n'hésitons pas à attribuer ces pages à l'art indien de l'époque des Grands Mogols et à la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle.

## ILUMINAÇÃO DOS MUSEUS

### Iluminação no Museu Nacional de Arte Antiga

POR

ANTÓNIO MANUEL GONÇALVES

Preocupação permanente dos conservadores e arquitectos, o problema da iluminação é talvez o mais importante e o mais delicado da Museologia.

Expor objectos, dignos de serem vistos e observados, supõe que se apresentem convenientemente iluminados, podendo o visitante analisá-los com minúcia, a qualquer hora.

Luz excessiva, luz insuficiente, efeitos de reflexão e de refração, são deficiências que resultam, muitas vezes, da instalação do museu em edifícios sem as devidas condições.

O modo de iluminação depende da arquitectura. Na maior parte dos casos, os museus albergam-se em edifícios adaptados ou em construções propositadas mas não apropriadas. O palácio, de fachada imponente, inclui janelas que vivem em função das linhas architectónicas e não das necessidades funcionais de iluminação dos interiores relacionadas com as obras de arte.

A orientação do edifício condiciona igualmente a distribuição da luz natural. E pode esta luz revelar-se insuficiente e até indesejável, pelo que se aceita como princípio *ajustar o edifício às funções*, embora o contrário seja o mais comum.

Quantas vezes a previsão do arquitecto, ao conceber condições ideais, se concretiza em problemas para o conservador. Podemos dispor de janelas amplas e em número suficiente e terem as salas cantos sombrios e notarmos reverberações nos objectos; pode a colocação das esteiras de vidro e correspondentes clarabóias ser satisfatória e, no entanto, as paredes estarem sujeitas a reflexões e carências de luz.

O problema da iluminação é multiforme, e se cada museu é museu-tipo e não há um museu-tipo, igualmente cada museu exige adequadas iluminações nos seus diferentes interiores — para casa caso, um problema a resolver. Iluminar bem não constitue apenas uma técnica. A iluminação dos museus é mais do que um problema científico. Se, como órgão de cultura, o museu de arte supõe uma dupla função — *educativa e estética* — o que importa não é ter como primordial pôr as características do objecto em relevo, mas que a

sua beleza seja comunicada ao visitante. A preocupação é criar a ambiência óptima para que a obra de arte seja *sentida*. Iluminar bem não é procurar o efeito espectacular, mas predispor à emoção estética.

Clarence Stein aponta o paralelo entre a iluminação no teatro e a iluminação no museu. A técnica de iluminação teatral utiliza-a o encenador para concentração no actor, na cena, num determinado episódio da peça, para compor a atmosfera. A técnica da iluminação utiliza-a o conservador no museu como *elemento constitutivo da ambiência*. Sendo o teatro dinâmico e a obra de arte, exposta no Museu, estática, compreender-se-á melhor a habilidade e discrição do conservador ao dispor os objectos, com mira a despertar a sensibilidade estética, sem sacrificar de modo algum a dignidade da obra exposta: a ambiência serve a obra de arte e não inversamente.

Consideram-se como:

#### *Elementos do problema*

- 1 — Natureza da luz.
- 2 — Qualidade da iluminação.
- 3 — Doseamento ou gradação da luz, considerando a sua proveniência, direcção e repartição.
- 4 — Métodos de iluminação e sua aplicação racional.

Analisemos:

#### *Natureza da luz*

O problema fundamental a considerar é o da escolha genérica da luz: *natural* ou *artificial*.

A maior parte das obras de arte foram criadas em condições naturais de iluminação e, durante séculos, têm sido expostas nestas condições. Por outro lado, a luz artificial deforma e afecta a visão das cores, sobretudo quando se procuram efeitos espectaculares. As obras de arte que foram trabalhadas à luz natural, aparecem com as cores alteradas quando expostas à luz artificial. Mais ainda: uma determinada escultura, por exemplo, pode revestir perspectivas completamente diversas quando sujeita a incidências diferentes duma mesma fonte luminosa ou quando variamos esta. Katherine Kuh, em *Explaining Art Visually / L'Art expliqué par la Méthode Visuelle* (in *Museum*, Vol. I, N.º 3-4, pp. 152-153 e 214) demonstra fotograficamente este asserto.

A iluminação natural, com a vida e as variações que comporta, é mais apropriada a manter o interesse do visitante que a iluminação artificial, relativamente estática. A luz artificial é sempre igual, inerte, monótona, o que

afecta a observação psicológica, a apreensão das obras de arte: é uma *luz morta* que reproduz apenas um *instante*.

A iluminação artificial é dispendiosa. A instalação eléctrica e o consumo da energia custam dinheiro. A luz artificial é por muitos considerada um luxo, e, no caso português, com mais razão, dada a privilegiada luminosidade que usufruimos. As linhas de força geográficas, resultantes das influências mediterrânica e atlântica, condicionam um grau de humidade que empresta ao azul do céu português uma tonalidade única. Com o aproveitamento racional deste privilégio, dispomos dum poderoso meio para boa iluminação dos nossos museus.

Evidentemente que esta luz só é aplicável ao museu aberto de dia: de inverno, anoitece pela hora oficial do seu encerramento; na primavera e no verão já o dia perdura durante cerca de três horas. Seria interessante, dentro das possibilidades orçamentais (a ter em conta para as horas extraordinárias do pessoal) experimentar um horário mais extenso para o período primaveril-estival, propiciando assim outras horas disponíveis a visitantes que não frequentam os museus senão ao domingo, aliás numa época em que a afluência é maior e o turismo mais intenso.

À luz artificial terá de recorrer-se forçosamente se o museu funcionar à noite.

Importa sublinhar que, para regiões, sujeitas a climas tórridos ou tropicais, devido ao excesso de calor, de sol ardente, de poeira, é preferível empregar de dia a luz artificial, dado ainda o maior custo dos dispositivos de adaptação que exige aí o aproveitamento da luz natural. Cite-se o caso do museu americano Pasadena Art Institute, na Califórnia do Sul.

A luz artificial é muito mais constante, pois permite uma boa visão a todas as horas. A luz do dia é caprichosa e inconstante, variando a sua quantidade e intensidade em função das estações do ano (a duração de cada dia), dos dias (de sol, de chuva, de nevoeiro, etc.), das horas do dia (variações da luz solar), da exposição das salas (ao sul, ao norte).

A luz artificial permite obter efeitos espectaculares, difíceis ou impossíveis de conseguir com a luz natural, residindo neles o seu maior perigo, o de desfigurarem a obra de arte, alterando a *mensagem* que o artista imprimiu ao criá-la em condições naturais. Com a luz artificial pode imitar-se a luz do dia, como conseguiu, por exemplo, Fiske Kimball, com a calote esférica inundada de luz que paira sobre o claustro da Abadia de S. Genis Des Fontaines (Pirenéus Orientais Franceses) que reconstituiu no Museu de Arte de Filadélfia.

Quanto à alteração dos objectos que tratadistas imputavam habitualmente à luz natural, são relevantes as considerações gerais expendidas pela Comissão da L. C. O. M. para Iluminação dos Objectos de Museu, em tra-

balho publicado em 1953 (*Utilisation des Lampes Fluorescentes dans les Musées*, Paris, 1953):

— Qualquer luz — visível ou invisível, natural ou artificial, incandescente ou fluorescente — constitui uma causa possível de alteração dos objectos de museu.

Os materiais alteráveis não devem ser expostos imprudentemente a luz muito intensa nem durante tempo excessivo.

Consideram-se como materiais alteráveis pela luz:

- os objectos que estão revestidos ou contêm certos pigmentos, matérias corantes, anilinas, tintas que podem ser fugazes ou caducas: têxteis, coiros, penas; pinturas (sobretudo as aguarelas), livros impressos, manuscritos e desenhos.

Podem ser consideradas como praticamente inalteráveis pela luz:

- as pedras;
- as cerâmicas, os esmaltes e os vidros;
- os metais e os bronzes.

Aparte algumas excepções, sublinha Stein, *a maior parte das obras de arte vê-se mais vantajosamente à luz natural*. Esta não prejudica a visão dos objectos. Só à luz natural se distinguem, com absoluto rigor, as cores. A iluminação incandescente prejudica a visão normal das colorações, tal como a fluorescente que altera os tons de cada cor.

Inadmissíveis a este respeito, sobretudo no caso português, as considerações do etnólogo Paul Rivet:

«L'ennemi des collections est la lumière solaire. Je pense que les musées de l'avenir seront des musées aveugles, sans fenêtres. Les progrès techniques réalisés sont tels qu'actuellement un objet ne perd rien de sa beauté ou de ses teintes par l'éclairage artificiel. Des essais concluants ont été faits pour les musées d'art. Je crois que l'exemple vaut la peine d'être suivi et généralisé. La grande difficulté sera de convaincre les architectes.» (*Organisation d'un Musée d'Ethnologie*, in *Museum*, Vol. I, N.<sup>os</sup> 1-2, p. 111c).

A luz natural é insubstituível para a escultura, a melhor para a pintura, a preferível para a cerâmica. A natural variabilidade da luz do dia é ainda uma vantagem psicológica em relação à monotonia e constância da luz eléctrica. A luz artificial afasta da vida real, desnaturaliza as coisas.

Vantagens e desvantagens que variam, afinal, de país para país, de cidade para cidade, de museu para museu. O condicionalismo climático e arquitectural gera ou supõe o adequado meio de iluminação do museu, o mais vantajoso para dignificar a obra de arte.

### Qualidade da iluminação

Luz natural ou artificial são ambas susceptíveis de várias modalidades, com aplicação singular ou mixta.

A luz natural pode aproveitar-se: *directa ou lateralmente*, através de janelas ou paredes envidraçadas; *indirecta ou verticalmente* — luz difusa, luz por reflexão, luz zenital — através de dispositivos vários, prevalecendo o sistema clarabóia-esteira de vidro (Museu Nacional de Arte Antiga) ou clarabóia-«velarium» (Museu Nacional de Arte Contemporânea).

A luz artificial, pelo rápido e complexo desenvolvimento das suas técnicas, motivou já a estruturação dum especialismo e criou o respectivo profissional: o *técnico de iluminação*. Em livro recente, *Technique de l'Éclairage — Introduction a l'Étude théorique et pratique de l'Éclairagisme* (Bibliothèque Technique Philips, Eindhoven, Países Baixos, 1956), Joh. Jansen considera que a missão do técnico, do *éclairagiste*, compreende não só as actividades de arquitecto e de realizador de iluminações, mas também a função de instalador, de aplicador do sistema que, afinal, é quem enfrenta e domina a situação.

Ora o conservador, no sector museológico, conhecendo e dispondo dos sistemas de iluminação, acaba por tornar-se o técnico responsável ao aplicá-los especificamente, variando as soluções consoante os casos que se lhe apresentem.

A luz artificial pode aproveitar-se para os museus: por *incandescência*, através da iluminação eléctrica vulgar, por lâmpadas normais ou tubulares, candelabros, globos ou projectores; por *fluorescência*, através de tubos; mixta, por aplicação conjunta dos dois processos. Podem estas fontes luminosas aplicar-se a dois tipos, luz *directa* ou *indirecta*, sendo possível com esta imitar a luz do dia.

Se, aparte algumas excepções, a maioria das obras de arte se vê mais vantajosamente à luz natural, convém valorizá-las expondo-as a esta luz, recorrendo à iluminação artificial para suprir as deficiências resultantes da variabilidade climática. A luz mixta é o melhor sucedâneo da luz natural.

### Doseamento ou gradação da luz

A quantidade da luz a fornecer constitui problema mais simples para a iluminação artificial do que para a natural. Fixado o grau de iluminação, é fácil dosear e limitar a quantidade de luz artificial. Dependendo esta iluminação, antes de mais, das possibilidades económicas, importa apenas aplicar as aperfeiçoadas técnicas disponíveis.

Experiências várias têm concluído pela luz solar como a mais favorável à apresentação das pinturas. Para a escultura é indiscutível: o seu ambiente natural é o ar livre. Põe-se porém, quanto à pintura e aos têxteis, o problema da deterioração dos pigmentos, sobretudo quando a luz recebida provém do sul. A luz do norte é mais suave, mais atenuada em certos locais, menos propícia à alteração das cores.

Para a pintura, enumerou L. Moya uma série de normas referentes à utilização da luz natural, aplicáveis ao clima de Madrid e satisfatórias para o clima de Lisboa, quicá de muitos outros locais no nosso país:

- 1.º — A iluminação deve ser suficiente na quantidade e na qualidade.
- 2.º — A luz deve ser dirigida para as paredes e não para o chão ou para o visitante.
- 3.º — A reverberação ou reflexão da luz deve ser suprimida — não expor com vidros nem revestir as pinturas de verniz brilhante.
- 4.º — A intensidade da luz recebida pela parede deverá ser a mesma em toda a superfície.
- 5.º — A iluminação deverá ser idêntica quanto possível nas diferentes paredes duma mesma sala.
- 6.º — A luz não deve ser razante em relação à superfície dos quadros.
- 7.º — A luz deve incidir nos quadros sob um ângulo que oscila entre 45 e 70 graus.
- 8.º — Pode estabelecer-se uma relação entre a intensidade luminosa que deve incidir no quadro e a intensidade da luz exterior; escolher-se-á um momento de sol: a luz deverá avaliar-se sobre uma superfície horizontal, exposta à luz, mas não directa, dos raios solares — a relação é o «coeficiente da luz natural» («daylight factor»). Para Madrid, o coeficiente oscila entre 1 e 2 por cento, considerado o mínimo por Moya. (Cf. L. Moya, *L'Éclairage naturel dans les Galeries de Peintures et son application au climat de Madrid*, in *Museion*, IX<sup>e</sup> Année, Vol. 29-30, N.ºs I-II, 1935, pp. 35-36).

Tanto a luz solar como as fontes luminosas artificiais, nomeadamente as lâmpadas fluorescentes, emitem radiações ultra-violetas. Reportando-se ao perigo que estas representam para as obras de arte, afirma-se no já citado relatório da Comissão da I. C. O. M. para a iluminação dos objectos de museu, que em geral os raios ultra-violetas próximos, isto é, vizinhos dos 400 m  $\mu$  (milimicrones) são menos perigosos que os raios ultra-violetas longínquos da mesma intensidade.

O grau de alteração depende dos factores seguintes:

- 1 — Intensidade da irradiação. Esta é influenciada por diversos factores, em especial: a distância da fonte luminosa.
- 2 — Duração da exposição.
- 3 — Carácter espectral da radiação (comprimento de onda).
- 4 — Capacidade dos objectos, sujeitos às radiações, de absorver a energia irradiada e de ser afectados por ela.

A capacidade de absorção varia com a frequência dos raios luminosos; certos objectos absorvem fortemente os raios ultra-violetas, noutros a absorção limita-se a determinadas cores. (Cf. ob. cit., pp. 7-8).

A solução recomendada é a de utilizar-se, sempre que as condições o permitam, a *luz indirecta*.

Para muitos o perigo dos raios ultra-violetas é menor do que a poeira e a humidade. Afinal: problemas correlativos a exigir soluções de conjunto.

#### *Métodos de iluminação e sua aplicação racional*

Quer se trate de luz natural, quer se trate de luz artificial, são variadíssimos os processos de as utilizar nos museus.

Os dispositivos actuais permanecem, genericamente, os mesmos que Stein discrimina no seu estudo (de 1934). Aliás noutra bibliografia que apontamos (no final deste trabalho), se dá conta de interessantes sistemas de iluminação, aplicados e experimentados em famosos museus.

Uma conclusão pode servir, todavia, de ponto de partida: é que, neste capítulo da iluminação, *não há regra única*. O caminho a seguir, para o conservador, é familiarizar-se com os meios diversos, disponíveis, aplicáveis, e escolher o mais adequado para resolver o problema que tem de enfrentar. — Conhecer bem as possibilidades objectivas (científicas e funcionais) e aplicá-las, com senso e ponderação, ao seu caso, de modo a extrair o maior rendimento para a criação da *melhor ambiência*.

O conhecimento científico só por si é insuficiente, dado que o problema é mais de ordem psicológica: trata-se de despertar o interesse do visitante para que este usufrua a beleza dos objectos que contempla.

O condicionalismo architectónico, a disposição dos objectos, o arranjo da sala, a *luz* que recebe, devem ser coordenados de modo a produzir uma atmosfera de unidade estética: *uma ambiência agradável*.

Cada sala, cada unidade ambiente. A sequência na circulação do museu exige variação racional desta ambiência. Um tipo de iluminação invariável,

embora satisfatório, mesmo perfeito, para uma série de salas do museu, chega a ser deprimente, fadiga o visitante.

Quanto possível deve variar-se racionalmente a iluminação de secção para secção, de departamento para departamento. Assim como o ambiente tem de variar-se na disposição dos objectos para evitar a monotonia, também o arranjo (a encenação) e implicitamente a luz, elemento fundamental.

## ILUMINAÇÃO NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Os dois processos de iluminação natural mais correntes, e os mais antigos, são compreensivelmente: o da *iluminação lateral* e o da *iluminação vertical*.

A iluminação lateral é aplicada genericamente nas Secções de Arte Sacra, Cerâmica e Ourivesaria, do Museu Nacional de Arte Antiga, variando a proveniência e repartição da luz, consoante a localização das salas.

Do modo como se distribuem as janelas, em perspectiva exterior, no primeiro piso do edifício novo, podemos examiná-lo na fig. 1 (lados N e O).

A Sala I (a do torreão noroeste) de Tecidos e Paramentaria, recebe, logicamente, luz do N e O (v. fig 2); as II e III, do N. Tem esta Secção, submetida, sobretudo, à incidência setentrional, uma luz coada, meia-luz óptima para ambiente das peças, tanto para serem admiradas, como para a sua conservação (os tecidos não querem muita luz). Repare-se ainda na fig 2, nalguns fenómenos de reflexão, embora todas as janelas, como aliás todas as do primeiro piso, sejam de vidro fosco e estejam defendidas por cortinas.

A fig. 3 mostra-nos a Sala III, cujo piso está ao nível da Capela das Albertas. Ao nível do primeiro piso do edifício novo, rasgada na parede S da sala, entrevê-se a Galeria que cobre o arcaz da Sacristia do Convento das Francesinhas, iluminada deficientemente pela luz diurna, e onde talvez se recorre com mais frequência, no Museu, à utilização de luz artificial para melhor visibilidade das peças expostas.

A Capela das Albertas não foi submetida a qualquer dispositivo especial de iluminação natural. Está, pode dizer-se, como foi concebida, em meia-luz recolhida. O lampadário do altar-mor está iluminado e lâmpadas incandescentes vulgares (substituindo-se à luz das velas) ajudam o ambiente em duas capelas laterais.

Ao fundo da Galeria que cobre o arcaz, encontra-se o Presépio monumental, encomendado a Barros Laborão, iluminado por um sistema simples de seis lâmpadas incandescentes.

Na primeira sala de Cerâmica (a do lado do torreão sudoeste), observamos também na fotografia (fig. 4), efeitos de reflexão. As janelas de frente estão a O, as do lado a S. Harmoniza-se neste tipo de iluminação lateral, a incidência oblíqua da luz das janelas que rasgam o topo das paredes, com a luz directa das janelas centrais, cuja altura é proporcionada à monumentalidade arquitectónica.

Como acontece com a Sala II de Arte Sacra (onde se expõe um altar de talha dourada), as Salas II e IV da Cerâmica são iluminadas por janelas do topo da parede S, além da luz que se espalha das salas contíguas.

A Sala III, a da Cerâmica Portuguesa, está satisfatoriamente iluminada; as condições são magníficas para exame das peças. A fig. 5 dá um ideia da boa ambiência, se tomarmos ainda em consideração serem objectos que podem reverberar e estão acondicionados em vitrinas.

A Sala V (a do torreão do lado sudeste) tem de frente (quando se entra), luz do E; à direita, luz do S.

Não há monotonia na iluminação do primeiro piso do Museu das Janelas Verdes. As duas pequenas salas que dão para o vestíbulo são mal iluminadas por vidraças que recebem luz de pequenas janelas laterais viradas ao poente. Pela deficiente iluminação lateral que recai no centro das salas e deixa os objectos na penumbra, recorreu-se à luz de tubos fluorescentes, únicas salas de exposição do Museu onde actualmente este tipo de iluminação é utilizado. Mais satisfatória, pelo carácter das peças, e mais bem iluminada, a que expõe vidros e cerâmica hispano-mourisca e do próximo-oriente.

A Sala dos Tapetes, o salão nobre do Museu, que possui altura desmedida, é iluminado por esteiras de vidro, servidas por sólida clarabóia de vidro aramado. A crueza da luz zenital que inunda a sala em certos dias, a determinadas horas, é quebrada por grandes panadas que podem cobrir inteiramente todo o tecto envidraçado (v. fig. 6). A Galeria nobre aproveita esta iluminação natural, estando aplicados nas paredes candeeiros pouco funcionais.

Quando o Museu abre para um serão de música, a sala é iluminada por um sistema de lâmpadas incandescentes muito intensas (com os «quebra-luz» brancos), mas que não resulta. Esta deficiência pode remediar-se fazendo baixar as fontes luminosas até ficarem a meio metro do tecto envidraçado; pode adoptar-se até um sistema móvel para as suspensões das lâmpadas, regulando a sua altura consoante a necessidade de as utilizar ou não. Embora um tanto dispendiosa quanto à instalação, com custo mínimo na manutenção, convinha instalar, em gambiarra, um sistema mixto de tubos fluorescentes e incandescentes na cimalha que sobressai acima da arcada da Galeria nobre, obtendo assim luz indirecta, agradável e intensa.



Fig. 1 — Entrada do Museu

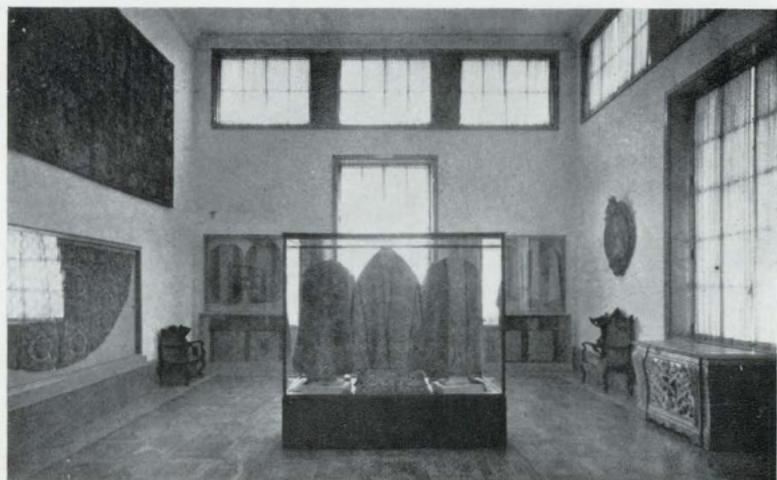


Fig. 2 — Sala de Paramentaria



Fig. 3 — Sala da Arte Religiosa



Fig. 4 — Sala da Cerâmica Oriental



Fig. 5 — Sala da Cerâmica Portuguesa

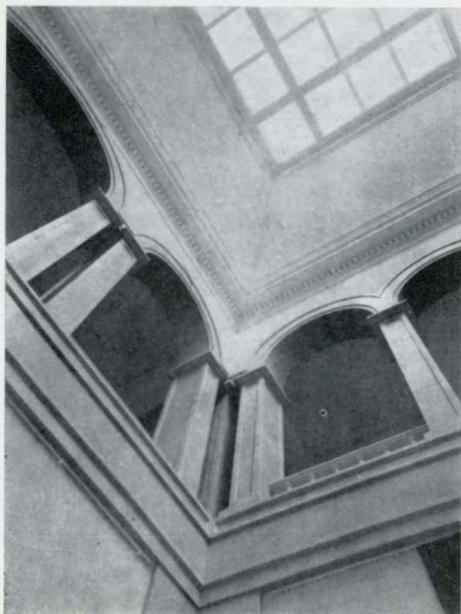


Fig. 6 — Perspectiva da  
Sala dos Tapetes



Fig. 7 — Sala de Ourivesaria (Pratas Germain)

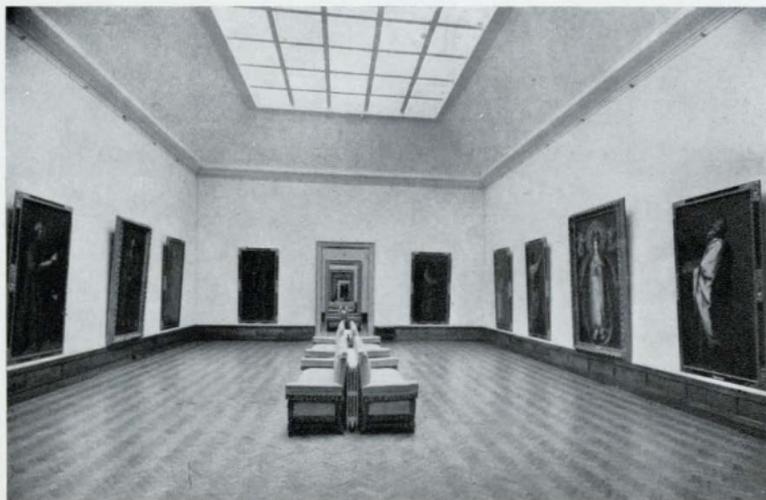


Fig. 8 — Sala Zurbarán



Fig. 9 — Sala da Pintura Flamenga e Alemã



Fig. 10 — Sala da Pintura Quinhentista Portuguesa

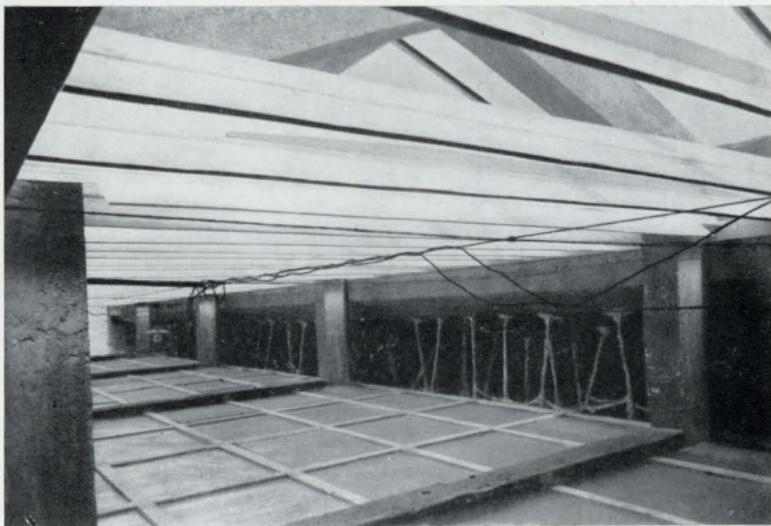


Fig. 11 — Dispositivo clarabóia-lamelas-esteira de vidro



Fig. 12 — Clarabóia e lamelas de distribuição da luz

Tanto nas salas da Arte Sacra, a Galeria do arcaz, como nas salas de Cerâmica e na Galeria contígua, recentemente aberta ao público (paredes-meias com a Sala dos Tapetes) estão instalados candeeiros, com forma de calote (semi-esferoidal), e contendo baterias de seis lâmpadas incandescentes, de 75 w ou 100 w (v. figs. 3 e 5). Esta iluminação artificial não satisfaz, embora cada candeeiro espalhe a luz de 450 w a 600 w. A deficiência é mais notória nas galerias, sobretudo a que acaba de ser aberta ao público. Na parede N da Sala de Cerâmica Portuguesa (v. fig. 5) poderiam rasgar-se janelas simétricas às que se abrem para o Sul. A insuficiência luminosa que resultasse remediar-se-ia com tubos de luz fluorescente e incandescente, sobre os parapeitos das janelas do topo das paredes.

Ainda no primeiro piso, no vestíbulo da escadaria que leva ao andar nobre, estão montados projectores para iluminar alguns exemplares de escultura, mas a luz é muito deficiente.

Nos dois compartimentos do lado direito da escada, onde se expõem obras documentadas da Oficina de Machado de Castro, a sala de desenhos é fracamente iluminada por duas lâmpadas incandescentes; a outra, recebe luz natural do E.

A escadaria nobre é beneficiada por luz natural do nascente, no primeiro patamar, oferecendo uma das janelas uma bela perspectiva para o jardim privativo do Museu. Sobre a escadaria suspende-se um lustre mais ornamental que funcional.

No vestíbulo da escadaria, a ladear esta abrem-se duas portas, bifurcando passagens para a galeria envidraçada (com luz N-S) que conduz ao velho Palácio dos Condes de Alvor. Patenteia-se a série de salas de Ourivesaria, todas iluminadas lateralmente por janelas da fachada sul do edifício (v. fig. 7). Apenas iluminada por luz zenital a Sala da Cruz de D. Sancho.

Parece-nos valer a pena iluminar com pequenas lâmpadas tubulares algumas das peças de Ourivesaria, montando gambiarras de modo a tornar a luz indirecta. A Custódia da Capela do Paço da Bemposta está já iluminada por tubo incandescente.

Na Sala do Legado Luís Fernandes, abre-se uma janela para o terraço sobranceiro ao jardim, quebrando assim a monotonia duma série de salas de enfiamento.

Este mesmo o defeito que pode apontar-se para a sucessão enfiada de onze salas (II a XII) da pintura estrangeira, da galeria norte do Palácio. A luz zenital distribuída pelas vidraças, nas Salas I a V, VII e IX a XI, provém das zonas correspondentes do telhado que está coberto de telhas de vidro com tonalidade esverdugada.

As Salas VI e VIII recebem luz lateral N de janelas, abertas para o Largo Dr. José de Figueiredo — iluminação intencional para fugir à insis-

tência de luz zenital. A Sala XII possui os dois tipos de iluminação, com janelas a S e a N.

A iluminação das Salas II e III é muito deficiente; mantém-se os tectos do Palácio e as velhas clarabóias, estando instalados candeeiros para suprir as deficiências. Usufrue-se magnífica luz nas Salas da Pintura Espanhola (especialmente a de Zurbarán, v. fig. 8) ou nas Salas I, IV e V, esta de Matsys, servida por luz agradabilíssima. Embora menos iluminada a Sala onde se encontra o Tríptico de Bosch, *Tentação de Santo Antão* (Sala VII, v. fig. 9), achamos a luz suficiente e de acordo com as obras que pedem uma luz muito suave.

A Secção de Pintura Estrangeira culmina com mais três salas, a que se juntam as da Doação Gulbenkian. Todas recebendo luz zenital, através de sub-céus envidraçados, a que correspondem zonas entelhadas de vidro viradas ao Sul. Bem iluminadas as Salas de Pintura Francesa (XIII) e as da Escola Italiana (XIV e XV), e muito agradável a da Pintura doada por Calouste Gulbenkian. O próprio doador a considerava mais bela e mais acolhedora do que a seguinte (a XVII), mais fria, aliás mais adequada às peças; nesta se abre uma janela para a varanda-«loggia» do Palácio.

Com excepção das Salas II e III da Pintura Estrangeira, e da Sala da Cruz de D. Sancho, da Ourivesaria, toda a luz zenital é regulada pelo sistema de lamelas, igualmente empregado no edifício novo, apoiando-se as esteiras de vidraça em grades de cimento armado (v. fig. 11).

A Secção de Pintura da Escola Portuguesa está a ficar totalmente iluminada de modo satisfatório.

Após a construção do novo edifício, logo as condições de iluminação das salas subjacentes aos torreões se revelaram insuficientes. Só em 1954 foi possível modificar a estrutura do torreão sudeste, tendo a Sala de Nuno Gonçalves (II) sido inundada de luz tão excessiva que se tornou necessário, com o sistema de lamelas, atenuá-la com um dispositivo de panadas.

Muito agradável a iluminação das Salas I e III (v. fig. 10), VII e XI. As Salas IV, V e VI e VIII, IX e X, deixam agora de ter iluminação deficiente, sobretudo a do retábulo do Mestre de Santos-o-Novo (a V) e a dos painéis do Martírio de Santa Catarina (a IX), correspondentes, respectivamente, aos torreões sudoeste e noroeste, estando a proceder-se à remodelação para satisfatórias condições de iluminação.

As figs. 11 e 12 dão-nos ideia do sistema de lamelas móveis, aplicado aos sub-céus das Salas da Pintura Portuguesa. A fig. 11 dá o aspecto do dispositivo clarabóia-lamelas-esteira de vidro. A fig. 12 fotografa em perspectiva razante, entrevedendo-se o tipo de clarabóia do edifício novo, em vidro armado, disposto angularmente em duas águas; as lamelas situam-se, nos dois edifícios, a cerca de um metro das esteiras envidraçadas. As lamelas são

manobradas por um sistema de barras, semfins e manivelas, directamente das salas.

Resta apontar as deficientes condições de iluminação das salas destinadas às Exposições Temporárias, vestíbulo e salões anexos do velho Palácio (onde se expõe a Arte Indo-Portuguesa), recentemente adaptadas, estas, a Salas de exposição. Para as exposições temporárias surgiu efeito proveitoso a colocação de gelosias de lamelas metálicas que regulam a luz lateral N, e onde é defensável aplicar sistemas de iluminação espectaculares, com projectores e outros meios, dado o tipo de exposições.

Concluído este exame descritivo e crítico, se nos é permitido emitir um parecer de ordem geral sobre a iluminação do Museu Nacional de Arte antiga, diremos que a luz natural, com os seus cambiantes caprichosos, proporciona magníficos ambientes, dentro da arrumação digna das obras de arte e da hábil sequência da circulação, não havendo sucedâneo com luz artificial que possa compensar a agradável situação oferecida pelo Museu Nacional de Arte Antiga.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALOI (Roberto). *Illuminazione d'Oggi*, Esempi di Decorazione, Milano, 1956.
- BARROSO (Gustavo), *Introdução à Técnica dos Museus*, Vol. I, 1946.
- COLEMAN (Laurence Vail), *Museum Buildings*, Washington, 1950: Cap.º VII. *Lighting*.
- COUTO (João), *As Exposições de Arte e a Museologia*, Lisboa, 1950.
- COUTO (João), *Justificação do arranjo de um Museu*, Lisboa, 1950.
- EECKHOUT (P.), *Natural and Artificial Lighting at the Museum Voor Schone Kunsten, Ghent / L'Éclairage naturel et artificiel au Museum Voor Schone Kunsten, Gand*, in *Museum*, Vol. V, N.º 1, 1952.
- EYMERS (J. G.), *Fundamental Principles for the illumination of a Picture Gallery*, The Hague (Haia), 1936.
- GENARD (J.), *Lighting of Museum Objects / Éclairage des Objets de Musée*, in *Museum*, Vol. V, N.º 1, 1952.
- HANNEMA (D.) et STEUR (A. Van der), *A new effort for the improvement of the existing systems for illumination of Musea*, Rotterdam, 1932 (c. copiografada na Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga).
- HANNEMA (D.) et STEUR (A. Van der), *La technique de l'éclairage dans les Musées et le Système adopté au Musée Boymans*, in *Museicion*, X.º Année, Vol. 33-34, 1936.
- HARRISON (Laurence S.), *Report on the deteriorating effects of modern light sources*, New-York (Metropolitan Museum of Art).

- ICOM — Commission de l'ICOM pour l'éclairage des Objets de Musée (Comité international de l'ICOM pour les Techniques muséographiques), *Utilisation des Lampes Fluorescentes dans les Musées — Considérations Générales et Conseils pratiques a l'usage des Directeurs et des Conservateurs de Musées*, Paris, 1953.
- ICOM — *Troisième Conférence Générale de l'ICOM — Résumé des travaux. Compte rendu des manifestations*, Paris, 1956.
- JANSEN (Joh.), *Technique de l'Éclairage — Introduction a l'Étude théorique et pratique de l'Éclairagisme*, Bibliothèque Technique Philips, Eindhoven (Países Baixos), 1956.
- KIMBALL (Fiske), *Quelques suggestions pour la Construction et l'Organisation d'un Musée d'Art*, in *Museion*, IV.º Année, 1930.
- KUH (Katherine), *Explaining Art Visually / L'Art expliqué par la Méthode Visuelle*, in *Museum*, Vol. I, N.º 3-4.
- MOYA (L.), *L'Éclairage naturel dans les Galeries de Peinture et son application au climat de Madrid*, in *Museion*, IX.º Année, Vol. 29-30, N.º I-II, 1935.
- Museum, Lighting Techniques / Techniques de l'Éclairage*, in *Museum*, Vol. II, N.º 1, 1949.
- Museum, Statens Historiska Museum, Stockholm, Lighting Methods for showcases / Les Méthodes d'éclairage des vitrines*, in *Museum*, Vol. IV, N.º 3, 1951.
- PERRET (Auguste), *Le Musée Moderne*, in *Museion*, III.º Année, N.º 9, 1929.
- RAMSAY (Arthur G.) et SMITH (George), *Notes sur l'éclairage artificiel et naturel des Musées et des Galeries de Peintures*, in *Museion*, X.º Année, Vol. 33-34, 1936.
- RIVET (Paul), *Organisation d'un Musée d'Ethnologie*, in *Museum*, Vol. I, N.º 1-2, 1948.
- STEIN (Clarence S.) avec la collaboration de ROSENFELD (Isadore), *Éclairage naturel et éclairage artificiel*, in *Muséographie*, Office International des Musées, 1934 (Conf. International de Madrid), Vol. I (Chap. III).
- VIANA (Mário Gonçalves), *Elementos de Museologia*, Lisboa, 1953.

## EXPOSIÇÕES

### EXPOSIÇÃO DE OBRAS DE ARTE QUE ESTIVERAM EM LONDRES

Como se relatou no último número do Boletim, teve lugar em Londres, na Royal Academy, por iniciativa de Sua Ex.<sup>a</sup> o Embaixador Teotónio Pereira, a exposição «Portuguese Art 800-1800».

Para dar aos portugueses uma ideia desse certame o seu organizador, Prof. Dr. Reynaldo dos Santos, fez expor em Lisboa, nas salas de exposições temporárias do Museu Nacional de Arte Antiga, algumas obras dentre as que figuraram na capital inglesa.

Assim se viam as pinturas essenciais da nossa escola, dos séculos XV e XVI, cópias das tapeçarias de Pastrana, esculturas, entre elas o Cristo negro do Museu de Coimbra, e algumas obras de arte decorativa.

O certame esteve patente ao público de 12 de Abril a 7 de Maio.

### EXPOSIÇÃO DE RETRATOS DE VICE-REIS PERTENCENTES AO PALÁCIO DE PANGIM

Depois de terminada a beneficiação das pinturas que representam os governadores do Estado da Índia, foi decidido expô-las antes do seu regresso a Goa.

Apresentaram-se os retratos dos Vice-Reis D. Francisco de Almeida, Afonso de Albuquerque, Diogo Lopes de Siqueira, Vasco da Gama, D. João de Castro e D. Miguel de Noronha.

Como as pinturas tivessem sofrido, no decorrer dos tempos, grandes modificações, foi muito importante o trabalho cuidadoso realizado pelo restaurador Sr. Fernando Mardel.

Fotografias, diapositivos e radiografias documentaram, durante a exposição, as intervenções a que, em várias épocas, foram sujeitas as pinturas.

Figuraram também, neste certame, os painéis restaurados representando os Martírios de Santa Catarina, pertencentes à Sé de Goa.

Sua Ex.<sup>a</sup> o Presidente da República, acompanhado de Sua Ex.<sup>a</sup> o Ministro da Educação Nacional, do Agente Geral do Ultramar e de outras individualidades, visitou a exposição no dia 12 de Novembro.

## DESENHO E PINTURA LIVRE

De certo modo integrada nas actividades do Museu, relativas à extensão escolar para crianças, organizou a Sr.<sup>a</sup> D. Cecília Menano, uma exposição de desenhos e pinturas executadas pelos seus alunos.

Esta exposição teve rara beleza e interesse e o Director do Museu justificou com as palavras que se seguem, insertas no prefácio do catálogo, a sua realização no Museu Nacional de Arte Antiga: — «o Museu abriga com gosto este certame certo de que os aplicados desenhadores de poucos anos serão amanhã visitantes entusiastas das suas salas e atentos observadores das obras que nelas se expõem».

Os Srs. Drs. João dos Santos, Mário Tavares Chicó, Manuel Mendes e a Senhora D. Cecília Menano escreveram, no catálogo, introdução acerca da arte da criança.

A exposição, patente durante o mês de Dezembro, foi muito visitada pelas escolas.

## EXPOSIÇÕES REALIZADAS EM COMPLEMENTO DAS SESSÕES DE CINEMA

À semelhança do que consta do último número deste Boletim, na passagem referente a sessões cinematográficas sobre Arte, também no ano de 1956 tiveram lugar, nos intervalos dessas sessões, exposições, algumas de acentuada importância, às quais passamos a fazer referência.

## ESCULTURAS INGLESAS DE ALABASTRO

Estiveram expostas 14 imagens e painéis de alabastro, pertencentes ao Museu Nacional de Arte Antiga, representativas da importante indústria que se desenvolveu em Londres, Nottingham, York e outros centros, durante os séculos XIV e XV.

Numa tabela colocada na exposição explicava-se a génese e merecimento desta indústria; numa vitrine encontrava-se a bibliografia a ela referente.

O certame foi inaugurado no dia 20 de Fevereiro.

## ARTE NO JAPÃO

De 6 a 18 de Março, expuseram-se no Museu obras de arte japonesas dos séculos XVI e XVII, com motivos ornamentais de influência portuguesa, das colecções deste estabelecimento do Estado, e bem assim foto-

grafias de aspectos de monumentos e da vida no Japão, pertencentes à Legação desse país.

Expôs-se ainda uma colecção de estampas japonesas, entre as quais algumas elucidativas da técnica da gravura, pertencentes ao Dr. Max Braumann.

Em vitrines, figuravam documentos bibliográficos acerca das relações de Portugal com o Japão.

### DESENHOS FRANCESES

No dia 20 de Março, inaugurou-se uma exposição de desenhos franceses pertencentes à colecção do Museu. Simultaneamente expôs-se uma série de fotografias e reproduções a cores da Catedral de Chartres, cedidas pela Embaixada de França.

### DESENHOS DE DOMINGOS ANTÓNIO DE SEQUEIRA

Durante o mês de Maio, e reposta durante os meses de Julho a Outubro, esteve patente ao público uma série de desenhos do pintor Domingos António de Sequeira, seleccionados na magnífica colecção que o Museu possui.

Escolheu-se em especial o tema do retrato, um dos mais importantes motivos da arte desse pintor, particularmente o dos retratos dos deputados às Cortes de 1820.

### AVES DA AMÉRICA

Cedidos por Sua Ex.<sup>a</sup> o Embaixador da América e por sua Esposa, Mas. Bonbright, figurou numa exposição temporária um conjunto de estampas desenhadas pelo naturalista americano John James Audubon, (1785-1851), abertas pelo gravador Robert-Havell Junior, para a obra «The Birds of America», publicada em Inglaterra entre 1827 e 1838.

A exposição, dado o interesse do assunto e a beleza das espécies, despertou o maior interesse do público.

### A VIDA NO JAPÃO

Com estampas pertencentes à Legação do Japão, inaugurou-se, em 9 de Novembro, uma exposição, tendo por tema *Uma viagem no Japão — As Estações de Tokaio e A mulher Japonesa*, reproduções modernas de pinturas dos séculos XVII, XVIII e XIX.

Foi muito importante e generosa, durante o ano de 1956, a colaboração

prestada ao Museu pelos Serviços Culturais da Legação Japonesa, e foi muito apreciada a presença, nessas celebrações, dos Ministros daquele país, bem como de membros da colónia que têm residência em Lisboa.

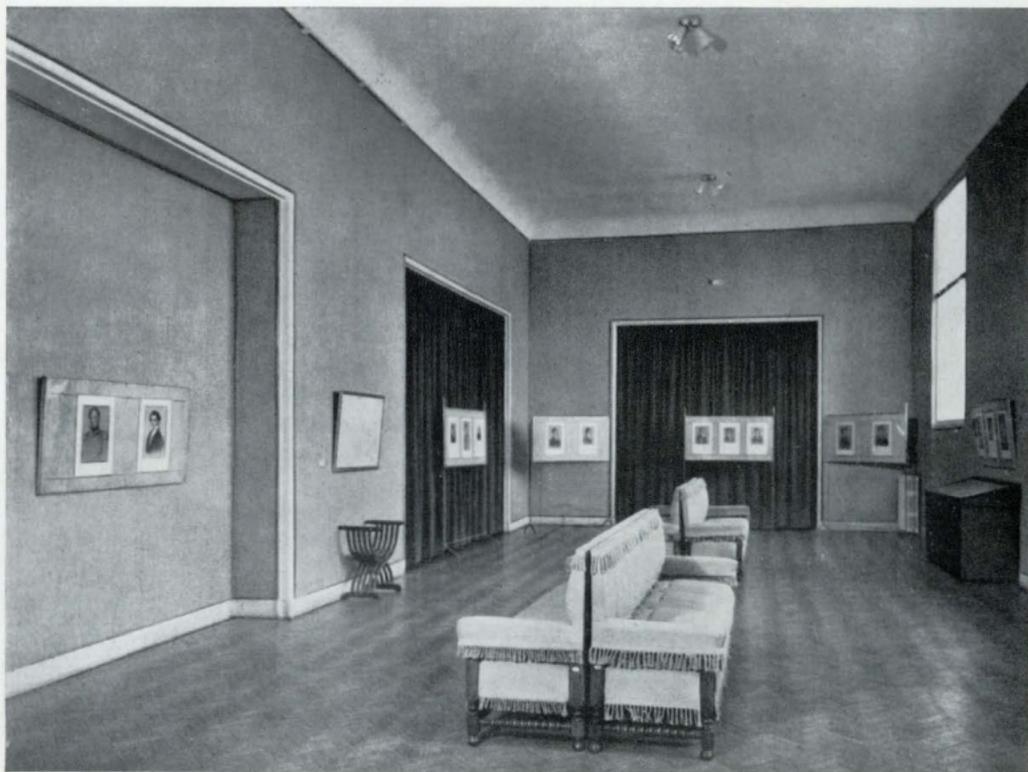
### PRESÉPIO DO CONVENTO DO SACRAMENTO

O problema das esculturas em barro para grupos e figuras de presépio tem merecido a maior atenção do Museu e, em especial, da sua Conservadora Maria José de Mendonça.

Em tempo, como se noticiou no número anterior deste Boletim, foi apresentado o Presépio do Mosteiro da Madre de Deus, agora exposto numa galeria deste estabelecimento.

Para efeito de estudos comparativos foi agora reconstituído e mostrado ao público o Presépio do Convento do Sacramento, apresentando considerável número de espécies.

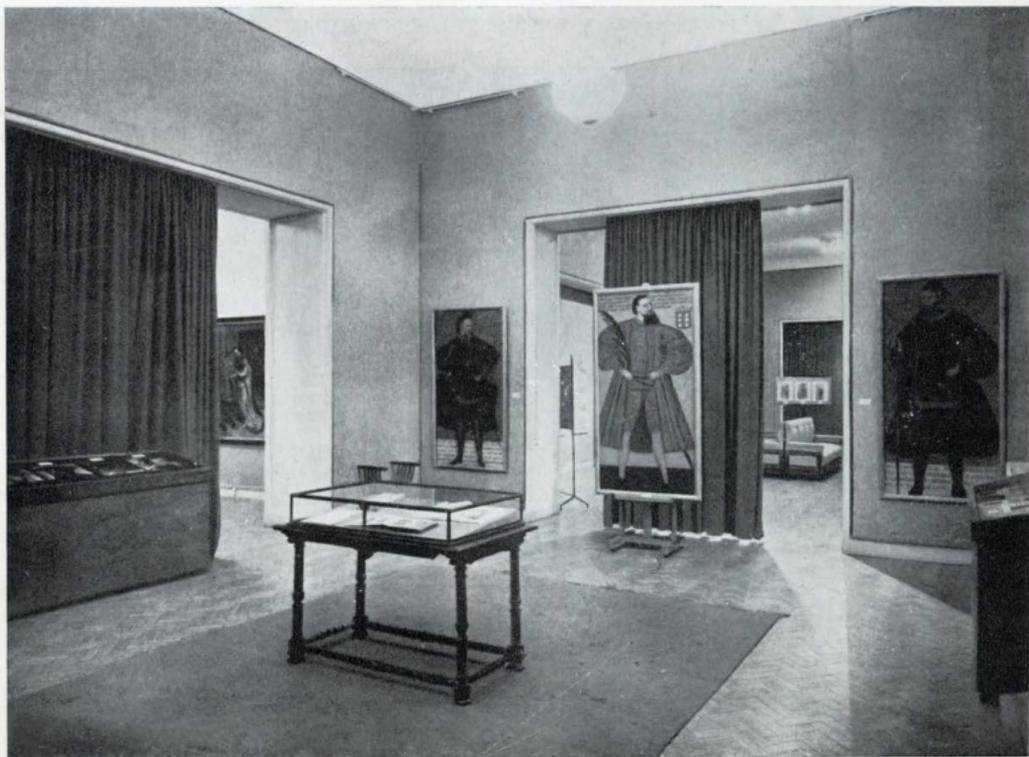
Todos estes trabalhos serão auxílio para o estudo da obra dos barristas portugueses das oficinas de Lisboa, do século XVIII.



EXPOSIÇÃO DE DESENHOS DE DOMINGOS ANTÔNIO DE SEQUEIRA



EXPOSIÇÃO «AVES DA AMÉRICA»  
Estampas de John James Audubon (1785-1851)



EXPOSIÇÃO DE RETRATOS DOS VICE-REIS, PERTENCENTES AO PALÁCIO  
DE PANGIM



EXPOSIÇÃO DE ESTAMPAS — A VIDA NO JAPÃO

## CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

Do dia 5 de Janeiro a 9 de Fevereiro, o Sr. Prof. Myron Malkiel Jirmounsky realizou, como é habitual, um ciclo de conferências com projecções, subordinado ao título geral *L'Art et les Idées* que tiveram por temas os assuntos seguintes: *La théorie de la visualité pure. Conrad Fiedler et Adolf Hildebrand*; *Les théories d'Alois Riegl. Les problèmes de style. Les visées artistiques (Kunstwollen)*; *Les écrits de Burckhardt et Dvorak («L'histoire de l'art c'est l'histoire de l'esprit»)*; *Heinrich Wölfflin et ses théories (Les styles plastique, linéaire et pictural)*; *Les voies nouvelles. Les contemporains; Conclusions.*

As lições, obedecendo a temas pouco conhecidos e tratados em Portugal, foram muito apreciadas e tiveram larga audiência.

— No dia 17 de Janeiro o Sr. Arquitecto Fernando Teixeira Viana realizou no Museu uma conferência, com projecções, subordinada ao título *Museus para Crianças*, que foi o tema da sua tese apresentada à Escola de Belas-Artes de Lisboa.

O Museu interessou-se muito pela realização desta palestra, visto tratar-se de uma actividade que hoje tem larga expansão neste estabelecimento do Estado.

É evidente que os museus para crianças são os lugares onde essa iniciação artística encontra campo de trabalho mais adequado.

A conferência foi muito apreciada.

— Nos dias 15, 16 e 17 de Fevereiro o erudito professor americano Sr. Pal Kelemen, autor de obras fundamentais sobre a arte e a civilização americanas, pronunciou as conferências, adiante mencionadas, que foram ilustradas com projecções: *Obras-primas da Arte pré-Colombiana*; *O Barroco e o Rococó na América Latina*; *A Arte na região dos Índios dos Estados Unidos.*

Foi notável o interesse e o merecimento deste trabalho, como ponto de partida para realizações que mais tarde vieram a ter lugar no Museu.

— O Sr. Augusto Cardoso Pinto, Director do Museu Nacional dos Coches, encontrou no Tesouro das Necessidades, uma cruz processional que pertenceu à Capela de D. Catarina de Bragança, rainha de Inglaterra.

O achado e identificação deste precioso objecto foi assunto da erudita conferência realizada no dia 4 de Abril.

Este assunto, deveras sensacional, teve larga repercussão na imprensa inglesa.

— A Comissão Portuguesa encarregada da defesa dos bens culturais em caso de guerra, em colaboração com os Serviços da Defesa Nacional, convidou o Sr. H. G. Plenderleith, Conservador do British Museum, de Londres, a realizar no Museu de Arte Antiga e no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto, conferências subordinadas aos assuntos da sua especialidade.

Nos dias 16 e 17 de Abril tiveram lugar no primeiro dos museus mencionados, as palestras, com projecções, intituladas: *Problemas da Conservação das Obras de Arte*; *Problemas de Defesa do Património Artístico em caso de guerra*.

Dada a elevada categoria e saber especializado do conferente, foram do maior interesse para Portugal as lições por ele pronunciadas.

— No dia 18 de Junho, o grande amigo de Portugal e erudito professor D. Enrique Lafuente Ferrari efectuou no Museu uma conferência subordinada ao título *Las Pinturas Murales de Goya*, na qual versou, especialmente, os frescos do genial artista em Santo António de la Florida.

A conferência de invulgar erudição e brilho obteve o maior sucesso junto do público que a escutou.

— No dia 30 de Novembro, o Architecto José Maya Santos, por iniciativa do Movimento da Renovação da Arte Religiosa, proferiu, para os seus associados, uma palestra, com projecções, sobre *Arquitectura Religiosa Italiana*, na qual se ocupou do problema architectónico na Itália, tendo estudado a evolução de igrejas antigas e o surto actual architectónico no mesmo país.

— No dia 13 de Dezembro, o Sr. J. M. Cordeiro de Sousa pronunciou no Museu uma conferência, ilustrada com projecções, a respeito do retábulo de Palmela.

Sobre os pontos controvertidos, acerca dessa discutida obra de arte, que alguns supõem ter pertencido à igreja conventual de Palmela, o senhor Cordeiro de Sousa apresentou a documentação de dois artistas, Afonso de Sevilha e Afonso de Vilalobos, avaliadores do retábulo do altar-mor do referido convento das freiras de Santiago.

## SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

### AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

#### MINIATURA

*Retrato de homem*, assinada M. P. e datada de 1830. Comprada a um particular.

#### ESCULTURA

*A Circuncisão* — Grupo de barro policromado. Trabalho português, datado de 1757 e um monograma. Comprado no bricabraque.

*Nossa Senhora com o Menino Jesus no regaço* — Grupo de barro policromado. Trabalho português do século XVIII. Comprado a um particular.

#### OURIVESARIA

Salva de prata branca, lavrada e com a marca antiga do Porto, dos fins do século XVIII. Comprada no bricabraque.

#### TECIDOS

Colcha da Índia, do século XVII, de linho branco bordado a seda amarela. Comprada no bricabraque.

#### RENDAS

Véu de noiva, dos meados do século XIX. Trabalho de bilros e de pontos de agulha, aplicado sobre tule. Comprado a um particular.

#### CERÂMICA

Terrina da Fábrica do Rato, em forma de cabeça de javali, assinada F. R.-T. B. Comprada a um particular.

#### MOBILIÁRIO

Contador, de madeira exótica, com embutidos de marfim, do século XVIII. Comprado a um particular.

Oratório, de madeira entalhada e pintada de vermelho, do século XVII, estilo indo-português. Comprado a um particular.

#### DESENHO

11 desenhos, de Cyrilo Volkmar Machado, alguns datados de 1798. Estudos para tectos do Palácio de Mafra. Comprados a um particular.

*Homem ajoelhado*, por Ludovicus Carracci. Comprado a um particular.

*São João Baptista*, por Caetano Rivara. Comprado a um particular.

*Episódio da vida de D. Inês de Castro e Figura alegórica* (duas faces). Comprado a um particular.

*Alegoria*, por Arcângelo Fuschini. Comprado a um particular.

Desenho preparatório para a gravura das *Parcas*, por Vieira Lusitano. Comprado a um particular.

### OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

#### PINTURA

*Santo André* — Pintura sobre madeira, dos fins do século XV. Oferta da Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Mary Cohen do Espírito Santo Silva.

*São Tiago* — Pintura sobre madeira, dos fins do século XV. Oferta da Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Mary Cohen do Espírito Santo Silva.

#### MOBILIÁRIO

Cadeira de braços, indo-portuguesa, com embutidos de marfim, assento e costas de palhinha. Oferta do Ex.<sup>mo</sup> Senhor Comandante Ernesto de Vilhena.

#### JÓIAS

Par de brincos, do século XVIII, montados em prata e ornamentados com pedras de imitação. Oferta do Grupo dos Amigos do Museu.

#### ESCULTURA

Uma figura de barro cozido, mutilada. Oferta do Ex.<sup>mo</sup> Senhor Fernando Mardel.

### CEDÊNCIA DE OBRAS DE ARTE

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

Legação de Portugal em Roma:

1 pintura sobre tela, representando *Milagre de um Santo da Ordem Dominicana*.

1 pintura sobre tela, representando *Caçada de javali*, por Daniel Boons.

1 pintura sobre tela, representando *Triunfo de Luis XIV*, por Lebrun.

4 pinturas sobre madeira, representando cada uma *Três Apóstolos*.

1 pintura sobre tela, representando *Santo António com o Menino*.

Igreja da Madre de Deus:

1 pintura sobre tela, representando *Morte de São Francisco*.

1 pintura sobre tela, representando a *Cerimónia do lava-pés das freiras clarissas*.

2 pinturas sobre tela, representando *Anjos com emblemas da Paixão*.

1 pintura sobre madeira, representando *A Assunção*.

1 pintura sobre madeira, representando *A Anunciação*.

1 pintura sobre madeira (triangular), representando *A Ascensão*.

1 pintura sobre madeira (triangular), representando *A Adoração dos Magos*.

2 frontais de madeira entalhada e dourada.

1 banco de órgão, de madeira.

1 banco de entrada, de madeira.

1 plinto de madeira.

1 mesa de altar, com banquetas.

## MOVIMENTO DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1956 deram entrada na Biblioteca do Museu 447 espécies bibliográficas, das quais 126 adquiridas pelo Estado e 321 oferecidas pelos senhores e entidades: Câmara Municipal de Lisboa; Nationalmuseum, de Stockholm; Dr. João Couto; Dr. António Manuel Gonçalves; Kunstgutlager Schloss, de Celle; Rijksmuseum, de Amsterdão; Ministério dos Negócios Estrangeiros; Dr. Carlos de Passos; Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal; National Museum of Modern Art, de Tokio; Portela Júnior; Museu de Grão Vasco, Viseu; Centro de Estudos Geográficos; Émile Schaub Koch; Commission for Protection of Cultural Properties, Tokio; Institut Français d'Afrique Noire; Museu de Angola; Academia Portuguesa da História; Augusto Cardoso Pinto; Biblioteca Nazionale Marciana, de Roma; Câmara Municipal do Porto; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, de Roma; Cornege Institution of Washington; Umelecko-prumyslovie Museum, de Praga; Internatio-

nal Institute for the Conservation of Museum Objects, de Londres; D. Maria Teresa de Andrade e Sousa; Conselho Superior de Investigações Científicas, de Madrid; Fundação da Casa de Bragança; University Art Gallery, de Yale; UNESCO; Realizações Artis; Instituto de Arte Americano e Investigações Estéticas, de Buenos Aires; Biblioteca Nacional de Lisboa; Dr. José António Ferreira de Almeida; Universidade da Baía; Ministero della Pubblica Istruzione, de Roma; Courtauld Institute of Art, de London; Museu Nacional, do Rio de Janeiro; Kunstinstitut, de Oslo; Centro de Estudos da Guiné Portuguesa; Centro de Documentação Científica, Lisboa; Yale University Art Gallery, New York; Diputation Provincial, de Barcelona; Instituto Britânico de Portugal; Kunsthauel P. de Boer, de Amsterdam; Museum of Fine Arts, de Boston; Instituto de Alta Cultura; Léon Brinberg; Leiria & Nascimento; Kunsthistorische Musea, de Antuérpia; Embaixada Americana; Legação Real da Dinamarca; Narodni Museum, de Praga; Biblioteca Almeida Cunha, do Recife; National Museum of Modern Art, de Tokio; Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo; Musée Cantonal des Beaux-Arts, de Lausanne; Museu Nacional de Belas Artes, de Buenos Aires; National Gallery, de London; Musée des Beaux-Arts, de Gand; Musée Royaux des Beaux-Arts, de Belgique; Academia Provincial de Cultura, de Santa Fé; Parc Middelheim, de Anvers; Dr. Miguel Leite de Faria; Universidade de São Paulo; Campanha Nacional de Educação de Adultos; Academia Nacional de Belas Artes; A. Faria de Moraes; Museu Provincial de Belas Artes «Rosa Galisteo de Rodriguez»; José Júlio; Museu Nacional de Soares dos Reis, do Porto; J. M. Cordeiro de Sousa.

## INSTITUTO DE RESTAURO

Durante o ano de 1956 a actividade nas oficinas do Instituto de Restauro, anexo ao Museu de Arte Antiga, foi a seguinte:

### OFICINA DE RESTAURO DE PINTURA

#### MISERICÓRDIA DA LOURINHÃ

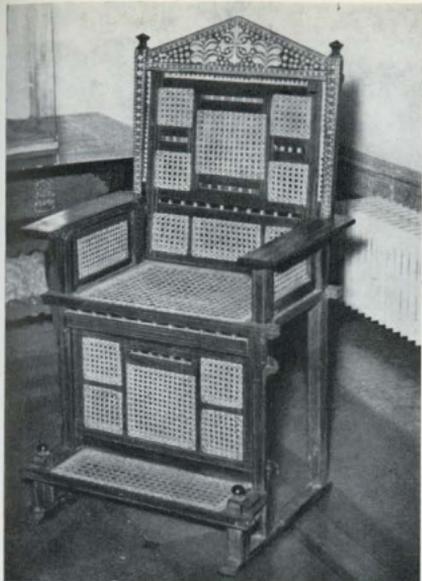
— *São João Baptista*.

#### SÉ DE GOA

— *Morte de Santa Catarina*.

— *Santa Catarina converte a Imperatriz*.

— *Martírio de Santa Catarina*.



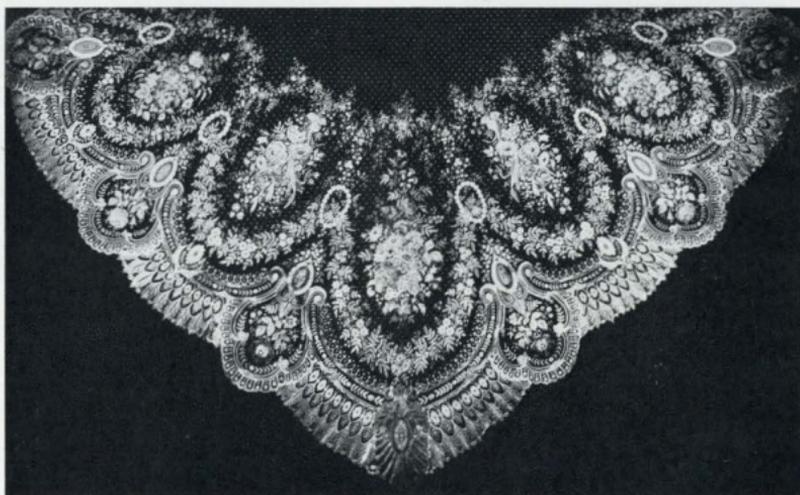
CADEIRA DE BRAÇOS INDO-PORTUGUESA

Oferta do Ex.<sup>mo</sup> Senhor Comandante  
Ernesto de Vilhena



ORATÓRIO DO SÉCULO XVII

Escola indo-portuguesa  
Adquirido pelo Museu



VÉU DE NOIVA

Trabalho dos meados do século XIX  
Adquirido pelo Museu



SANTO ANDRÉ



SÃO TIAGO

Pinturas portuguesas dos fins do século XV  
Oferta da Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Mary Cohen do Espírito Santo Silva

## IGREJA DO BOM JESUS, GOA

— *São Matias.*

## PALÁCIO DO GOVERNADOR, GOA

- *Retrato de D. Francisco de Almeida.*
- *Retrato de Vasco da Gama.*
- *Retrato de D. Miguel de Noronha.*
- *Retrato de D. Diogo Lopes de Siqueira.*

## IGREJA DA MADRE DE DEUS

— *Adoração dos Pastores.*

## MUSEU REGIONAL DE ÉVORA

— *Retrato de homem.*

## MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

— *Partida de São Francisco Xavier.*

## MUSEU DE MACHADO DE CASTRO

— *Deposição no túmulo.*

## MUSEU DA MARINHA

— *Batalha Naval do Cabo de São Vicente.*

OFICINA DE RESTAURO  
DE TÊXTEIS

## MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

*Alegoria*, tapeçaria de Bruxelas, da oficina de J. F. van den Hicke, fins do século XVII — lavagem, consolidação e lavagem.

*Gena campestre*, tapeçaria de Aubusson da oficina de M. Jeaucour e F. Picon, meados do século XVIII — desinfeção, limpeza a seco, pequenos trabalhos de consolidação e forro.

*Baptismo de Cristo*, tapeçaria de Bruxelas, dos princípios do século XVI — desinfeção, limpeza a seco, pequenos trabalhos de consolidação e forro.

## MUSEU REGIONAL DE LAMEGO

Tapeçaria da *Música*, ou das *Virtudes e dos Vícios*, fabrico de Bruxelas, do 1.º terço do século XVI — procedeu-se à lavagem da peça, dando-se início aos trabalhos de consolidação e restauro, em curso durante o ano de 1956.

## COMPANHIA PORTUGUESA DE CAMINHOS DE FERRO

Estófos de seda da antiga carruagem real — limpeza a seco e consolidação.

## COLEÇÕES PARTICULARES

Tapete de Aubusson, fabrico francês da 2.ª metade do século XIX — lavagem, consolidação e restauro.

*Verdura*, tapeçaria de Aubusson, do século XVIII — limpeza a seco, restauro e consolidação.

*Verdura*, tapeçaria de Aubusson dos séculos XVII-XVIII — limpeza a seco e pequenos trabalhos de restauro.

*Cenas campestres*, duas tapeçarias francesas do século XIX — limpeza a seco e pequenos trabalhos de restauro.

Tapete persa do século XVIII — limpeza e pequenos restauros.

## INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Durante o ano de 1956, no Laboratório do Museu, foram feitas 37 radiografias e 412 diapositivos.

O laboratório foi enriquecido com os seguintes aparelhos e acessórios:

- Uma objectiva «Leitz» Summaron 1:3,5.
- Um visor «Leitz» Universal.
- Uma tela objectiva «Leitz» Hektor 1:4,5/13,5 cm.
- Uma objectiva «Linhof» Angulon 1:6,8.
- Um tripé «Linhof» modelo VII.
- Um «écran» portátil «Rolli» 1 × 1,25 m.
- Uma tela-objectiva cinematográfica F: 75 mm.
- Um dermo-higrógrafo «Fuess».

## INVENTÁRIO FOTOGRAFICO

Os trabalhos do Inventário Fotográfico continuaram com excelente ritmo durante o ano de 1956, nas secções de Tecidos, Ourivesaria, Vidros e Toreutica.

Além das secções que já estavam ultimadas contam-se mais as de Pintura e Miniatura.

## MOVIMENTO DO PESSOAL

*Agostinho José Pereira Pedro*, pediu rescisão do contrato de guarda de 2.ª classe em 7 de Setembro de 1956, por ter ido ocupar idêntico lugar no Museu Nacional dos Coches.

*António de Jesus Sousa*, guarda de 2.ª classe, contratado em 25 de Setembro, tomou posse em 13 de Outubro de 1956.

## VISITANTES

1956

Durante o ano registaram-se 40.146 entradas no Museu, conforme consta dos mapas seguintes:

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Colectivas	Total
Janeiro .....	452	1.782	132	2.366
Fevereiro .....	448	1.751	70	2.269
Março .....	800	1.893	118	2.811
Abril .....	1.264	3.777	382	5.423
Maio .....	1.136	2.409	295	3.840
Junho .....	980	1.644	110	2.734
Julho .....	1.220	1.654	—	2.874
Agosto .....	1.900	2.370	24	4.294
Setembro .....	1.400	2.474	—	3.874
Outubro .....	1.000	1.785	22	2.807
Novembro .....	600	2.470	267	3.337
Dezembro .....	468	2.785	264	3.517
	11.668 (1)	26.794	1.684	40.146

(1) Entradas pagas no ano de 1956 — 11.668 a 2\$50 — 29.170\$00.

## Visitas colectivas (desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidades
Janeiro .....	Externato O Lar da Criança .....	49
	Escola Infantil O Beiral .....	10
	Jardim Escola João de Deus .....	18
Fevereiro .....	Escola de Artes Decorativas António Arroio .....	20
	Instituto de Educação Infantil .....	35
	Externato O Lar da Criança .....	36
Março .....	Jardim Escola João de Deus .....	14
	Escola Comercial Ferreira Borges .....	20
	Escola Infantil O Beiral .....	40
Abril .....	Externato O Lar da Criança .....	18
	Faculdade de Letras de Lisboa .....	20
	Congresso Internacional de Anatomia .....	40
	Jardim Escola João de Deus .....	36
	Centro de Alegria no Trabalho da Firma Baptista & Almeida, Lda, (de Carnide) .....	15
	Escola de Artes Decorativas António Arroio .....	67
	Liceu de Pedro Nunes .....	20
	Faculdade de Letras, Curso de História Medieval .....	33
	Instituto Feminino de Odivelas .....	64
	Curso de Formação Social da Freg. de Carnide .....	50
	Instituto de Educação Infantil .....	28
	Externato O Lar da Criança .....	22
Curso de Pediatria do Centro In. da Infância ...	47	
	<i>A transportar .....</i>	702

Mês	Designação	Quantidades
	<i>Transporte</i> .....	702
Maio .....	Escola Infantil O Beiral .....	12
	Faculdade de Letras de Lisboa .....	50
	Escola de Artes Decorativas António Arroio .....	50
	Pessoal da Mobil Oil Portuguesa orientados pela Campanha de Educação de Adultos .....	100
	Externato O Lar da Criança .....	16
	Liceu Francês .....	26
	Escola Infantil da R. Borges Carneiro .....	10
	Colégio de St.ª Dorotea .....	12
	Patronato de Benfica .....	9
	Campanha de Educação de Adultos da Compa- nhia Previdente .....	10
Junho .....	Curso de Educação de Adultos da Fábrica Hellér e Elba .....	30
	Escola Industrial Josefa de Óbidos .....	12
	Colégio Militar .....	68
Agosto .....	Filiados da M. P. Masculina da Fábrica Militar de Braço de Prata .....	24
Outubro .....	Instituto de Educação Infantil .....	22
Novembro .....	Instituto de Educação Infantil .....	89
	Curso de História da Faculdade de Letras de Lisboa .....	55
	Liceu Passos Manuel .....	27
	Jardim Escola João de Deus .....	19
	O Lar da Criança .....	30
	Alance Française .....	17
	Escola de Educadoras da Infância .....	30
	Colégio Infante Santo .....	60
	Externato do Sagrado Coração de Jesus .....	8
	Colégio Infantil O Beiral .....	19
	Centro de Cultura da Família Paroquial de S. João de Deus .....	60
	Instituto de Educação Infantil .....	44
	Conservatório Nacional de Lisboa .....	9
	Colégio de S. João de Brito .....	24
	Sindicato Nacional dos Guias Intérpretes .....	24
	Jardim da Infância .....	16
	<i>Total</i> .....	1.684

## VÁRIA

### OFERTAS AO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Após a sua visita à Exposição dos Retratos dos Vice-Reis pertencentes ao Palácio de Pangim, Sua Ex.<sup>a</sup> o Presidente da República, General Craveiro Lopes, ofereceu ao Museu uma cópia, de ouro, da célebre taça micénica de Vaphio, existente no Museu de Atenas. A peça encontra-se exposta na secção de ourivesaria.

Sua Ex.<sup>a</sup> o Ministro dos Negócios Estrangeiros, Professor Paulo Cunha, ofereceu ao Museu um exemplar, de bronze, da medalha comemorativa do IV Centenário da Fundação da cidade de São Paulo.

### HOMENAGEM A CALOUSTE GULBENKIAN

Em comemoração do 1.º aniversário da morte de Calouste Gulbenkian a Fundação que tem o seu nome, realizou no Museu de Arte Antiga uma sessão de homenagem.

Os estatutos da Fundação Gulbenkian bem como os decretos-leis que a instituíram constam de um opúsculo então publicado; nele estão também insertos os discursos proferidos, na sessão, pelo Dr. João Couto, Director do Museu Nacional de Arte Antiga, Tenente-Coronel Álvaro da Salvação Barreto, Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Dr. José de Azevedo Perdigão, «Trustee» da Fundação e do Prof. Engenheiro Francisco de Paula Leite Pinto, Ministro da Educação Nacional, que presidiu e encerrou os trabalhos.

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

Foram aprovadas para frequentar o estágio, restabelecido pelo decreto 39.116, de 27 de Fevereiro de 1953, a licenciada Maria Alice Mourisca Beaumont e Maria Clementina de Carvalho Quaresma,

De 30 de Julho a 7 de Agosto afectou-se o exame final e foi aprovada a licenciada Belarmina Augusto Ferreira Ribeiro, que apresentou a tese «Para a História da Luminária em Portugal», com três volumes apensos: «Colectânea de Documentação escrita para o Estudo das Artes Industriais e Ornamentais em Portugal»; «Catálogo de alguns objectos para o estudo da luminária em Portugal», 2 volumes um de texto e outro de estampas. E como tema da exposição «Projecto de uma exposição de alguns objectos de luminária da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga».

### REUNIÕES INTERNACIONAIS DE MUSEOLOGIA

Em Julho de 1956 teve lugar na Suíça a 4.ª Conferência Geral do ICOM. As sessões realizaram-se em Basileia, Zurich e Genebra.

Portugal esteve representado pelo Prof. Dr. Ricardo Jorge, vogal da Comissão Portuguesa e pela Dr.<sup>a</sup> Maria José de Mendonça, que representava o Museu Nacional de Arte Antiga.

Do andamento e conclusões desta importante reunião dá conta o ICOM NEWS, em seu volume IX, n.º 5-6, de Outubro-Dezembro, de 1956.

### CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE E MUSEOLOGIA DO INSTITUTO DE ALTA CULTURA

No ano de 1956 continuou a actividade do Centro, sendo bolseiros a pintora Madalena Cabral, professor António Luz Correia, pintora Maria Teresa de Sousa e o Lic.<sup>o</sup> Pedro de Oliveira do Rio de Carvalho.

Todos se ocuparam dos assuntos da sua especialidade. Publicou-se o «Inventário dos bens do Conde de Vila Nova, D. Luís de Lencastre, datado de 1704», estudo pela antiga bolsreira Lic.<sup>a</sup> Maria Teresa de Andrade e Sousa.

Ultimou-se a publicação dos estudos sobre «Antas do Concelho de Reguengos de Monsaraz. Materiais para o estudo da cultura

megalítica em Portugal», com a colaboração da Fundação da Casa de Bragança, dos arqueólogos Leisner e entrou em publicação o estudo «A Batalha» (un problème d'influences), pelo Dr. Paul Dony.

O Centro continuou a interessar-se pelos cursos, lições e sessões cinematográficas que se realizam no Museu e patrocinou os serviços que, actualmente, muito interessam a este estabelecimento — o cinema educativo e as visitas explicadas para as escolas bem como a organização e desenvolvimento do Arquivo de Museologia.

Com o patrocínio do Centro foi mandada à 3.ª Exposição Mundial de Arte Infantil, em Tóquio, Japão, uma colecção de desenhos organizada pelo bolseiro Luz Correia. Os trabalhos das crianças portuguesas despertaram o maior sucesso e foram galardoados com vários prémios.

## CINEMA EDUCATIVO E VISITAS GUIADAS PARA CRIANÇAS

### PRINCIPAIS ACTIVIDADES

a) Visitas infantis; b) Cinema infantil; c) Visitas de educadores; d) Cinema para educadores.

a) Nome das escolas infantis que frequentaram o Museu, e número de visitas realizadas:

O Beiral, 8 visitas; Lar da Criança, 10 visitas; Jardim Escola João de Deus, 6 visitas; Externato da Lapa, 1 visita; Patronato de Benfica, 1 visita; Colégio de S. João de Brito, 1 visita; Jardim de Infância, 1 visita.

As visitas são feitas dividindo as crianças em pequenos grupos (cerca de 15 crianças) de idades aproximadas. Procura-se criar sempre um ambiente de boa disposição e fazer despertar, ou aproveitar, a natural curiosidade das crianças. Geralmente é escolhido para cada visita um centro de interesse, para o qual as crianças são discretamente orientadas de forma a que façam sempre uma descoberta pessoal do tema proposto.

b) Escolas que tomaram parte nas sessões de cinema infantil:

Beiral, Lar da Criança, Jardim Escola e Jardim de Infância.

Programas realizados:

8 de Março: «Gazouillis» e «A Arte Cerâmica no Japão».

12 de Abril: «Aventuras com Lápis e Pin-

cel», «Orquestras» e «O Sapateiro e O Chapeleiro».

17 de Maio: «Ritmo e Percussão», «Aves da Beira-Mar», «A Prata Através dos Séculos» e «O Menino e sua Vacas».

7 de Junho: «O Fabrico do Vidro», «Fantasia», «Jardim Zoológico Infantil» e «A Epopeia dos Transportes».

15 de Novembro: «Animules», «Como se constrói um Iglóo», «Woodwinds and Brass» e «The Backyard Artist».

13 de Dezembro: «Como se Desenha um Cartão», «Pássaros do Canadá», «Ti-Jean goes lumbering» e «Casa Modelo».

O último programa indicado foi repetido em 15 de Dezembro para a Escola Primária Oficial n.º 18.

Estas sessões são feitas deixando às crianças o livre comentário de cada filme.

c) Nomes das escolas que frequentaram essas visitas:

Instituto de Educação Infantil, 7 visitas; Escola de Educadoras da Infância, 2 visitas.

d) Foram convidados a assistir às sessões de cinema para educadores:

Escola de Educadoras da Infância, Instituto de Educação Infantil, Escola de Jardineiras Infantis, Centro Educativo da Cuf, Escolas particulares da cidade de Lisboa com secção infantil, e grupos de casais, e outros particulares interessados na iniciação artística infantil.

Tema geral das sessões para educadores:

«A educação artística da criança pelo filme»

Programas:

15 de Maio: «Ritmo e Percussão», «Woodwinds and Brass», «Instrumentos de cordas», «Aventuras com Lápis e Pincel» e «Cores no Barro».

30 de Maio: «A Prata Através dos Séculos», «Exposição de Ourivesaria Portuguesa em Paris» e «Centro Musical de Tanglemwood».

16 de Novembro: «Como Desenhar em Cartão», «The Backyard Artist», «Pintura com os Dedos», «Animules» e «A Junior Symphonv».

## ARQUIVO MUSEOLÓGICO

Iniciou-se no Museu de Arte Antiga um arquivo destinado a registar tudo quanto diz respeito à vida dos museus, suas actividades,

problemas de ventilação e aquecimento, sistemas de apresentação das espécies e sua defesa, etc.

O arquivo contém fotografias dos museus existentes no país e dos museus estrangeiros.

Bastou o «Icom New» (vol. X—N.º 3, pág. 9) desse a notícia da fundação deste arquivo no Museu Nacional de Arte Antiga, para que ele se enriquecesse com documentos, informações e outro material mandados de todo o mundo e todos recorressem ao novo serviço de informação, que está a cargo da Licenciada Belarmina Ribeiro.

### REMODELAÇÃO DE SALAS NAS GALERIAS DO MUSEU

No presente ano, em virtude de se terem verificado certas modificações na atribuição dos quadros das escolas italiana e espanhola, houve necessidade de introduzir alterações na distribuição das pinturas que figuram nas salas respectivas.

Assim passaram para a sala espanhola do século XVII os quadros atribuídos a Orrente, até ai dados à oficina dos Bassano, e expôs-se na sala italiana parte da obra de Domenico Pellegrini.

Numa sala do piso nobre do edificio novo expuseram-se, com o retrato do pintor, os grandes cartões desenhados por Domingos António de Sequeira, trabalhos preparatórios para as pinturas da Colecção Palmela.

Na galeria do piso inferior deste mesmo edificio, que até agora tinha estado encerrada, expuseram-se definitivamente os grupos e figuras de barro do Presépio da Madre de Deus e obras de outros barristas portugueses dos séculos XVII e XVIII.

Na mesma galeria figura a grande vista de Lisboa, pintada em azulejo, que foi do palácio dos Marqueses de Ferreira e Condes de Tentugal, na rua de S. Tiago (aos Loios), e tapearias de fabrico francês e flamengo do século XVIII.

### VISITAS EXPLICADAS

Como sempre, quando há oportunidade para as realizar, os conservadores acompanham pessoas e colectividades interessadas no esclarecimento das obras que se expõem no Museu. Entre outras citam-se, no decorrer deste ano, as visitas explicadas, pela conservadora Maria José de Mendonça, ao Curso de Pediatria social do Centro Internacional da Infância, ao Centro de Cultura

da Igreja Paroquial de São João de Deus, e pelo Conservador Abel de Moura às turmas de desenho do Colégio Militar.

### SINDICATO NACIONAL DE GUIAS E INTÉRPRETES

A semelhança do que sucedeu no ano anterior, o Director do Museu realizou para os componentes deste sindicato catorze lições explicativas do Museu que tiveram lugar nas galerias deste estabelecimento do Estado.

### REUNIÕES MUSICAIS

No dia 25 de Abril teve lugar, para os Amigos de «Polyphonia», uma audição de obras de Victoria e Palestrina, efectuada por este agrupamento dirigido pelo seu cantor-mor, Mário de Sampayo Ribeiro.

### SESSÕES CINEMATOGRAFICAS SOBRE ARTE

No seguimento desta actividade, iniciada no ano anterior, realizaram-se as seguintes sessões, com filmes de arte, organizadas pelo Sr. J. F. Aranda.

«Arte na Inglaterra», em 20 de Fevereiro; comentário pelo Sr. Martin Blake, Delegado do British Council em Portugal.

«Arte no Japão», em 6 de Março, apresentação pelo Director do Museu, Dr. João Couto.

«Arte em França», em 20 de Março, A Prof. Sr.ª Dr.ª Maria de Lourdes Belchior comentou o filme «Apresentação de La Beauce».

«Folclore e Etnografia em Portugal», em 15 de Maio; comentário pelo Sr. Dr. Francisco Esequiel Evaristo, realizador dos filmes que constituiriam essa sessão.

«Arte na América», em 29 de Maio; comentário pelo Sr. Dr. Dulany Terrett, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos.

«Do Ritmo Cinematográfico», em 14 de Junho, comentário pelo Sr. J. F. Aranda.

«Arte no Japão», em 9 de Novembro, apresentação pelo Director do Museu, Dr. João Couto.

«A Vida das Formas», em 11 de Dezembro, comentário pelo Director do Museu, Dr. João Couto.

Os programas destas sessões foram organizados com filmes cedidos pelas seguintes entidades: Instituto Britânico, Legação do

Japão, Embaixada de França, Sr. Dr. Francisco Ezequiel Evaristo, Embaixada dos Estados Unidos da América, Turismo Francês e Embaixada do Canadá.

Nos intervalos das sessões foram inaugurados, na galeria de exposições temporárias do Museu, os certames a que neutro local deste Boletim se faz referência.

## EXPOSIÇÕES E CONFERÊNCIAS

Durante o ano de 1956 o Museu colaborou nas seguintes exposições: «Exposição Histórico-Militar (séculos XII a XIX)», realizada pelo Gabinete de História da Cidade, da Câmara Municipal do Porto, no Quartel de Santo Ovídio, dessa cidade; «Exposição do Bicenténario do Terramoto de 1755», efectuada pelos Serviços Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, no Palácio Galveias; «Exposição Comemorativa do Nascimento de Rembrandt», realizada pela Sociedade Nacional de Belas Artes, na Galeria da sua sede em Lisboa; «Exposição Iconográfica da Restauração», levada a efeito pelo Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa, no Palácio da Independência; «30 Anos de Cultura Portuguesa», exposição realizada nas salas e nas galerias do Secretariado Nacional da Informação.

Na altura desta última exposição o edificio do Restauro esteve, durante alguns dias, patente ao público, mostrando-se os resultados da sua actividade no que diz respeito a serviços laboratoriais, restauro de pintura, restauro de tapeçaria, e ainda a exposição permanente acerca dos danos que atacam a pintura sobre tábua e sobre tela, e a pintura a fresco.

Integrada nas comemorações «30 Anos de Cultura Portuguesa», o Director do Museu, Dr. João Couto, realizou no Palácio Foz uma conferência subordinada ao tema «Actividades do Museu Nacional de Arte Antiga».

A Conservadora do Museu, Maria José Mendonça, proferiu no dia de estudo promovido pelo Serviço de Cultura Litúrgica, da Direcção Nacional da L. C. F., na sede desse organismo em Lisboa, uma palestra acerca da «Conservação e Restauro de Paramentos».

## DEFESA DO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO

No ano de 1956 a Comissão encarregada de estudar as providências a adoptar em caso de guerra para protecção dos bens culturais da Nação, continuou os seus trabalhos,

sendo digno de registo a organização do ficheiro dos objectos (3 escalões) dos museus e palácios nacionais.

Em 23 de Novembro de 1956 a Comissão apresentou a Sua Ex.<sup>a</sup> o Ministro da Educação Nacional um pormenorizado relatório das suas actividades.

## NECROLOGIA

No decorrer deste ano morreu ao serviço do País, na Índia Portuguesa o Engenheiro-Agrónomo Maciel Chaves, que colaborou com o Museu durante a 5.<sup>a</sup> Conferência do Restauro da Pintura Antiga, realizada em Lisboa no ano de 1952, publicando um artigo que está inserto nas páginas do Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga (vol. II, n.<sup>o</sup> 3, 1952).

Em Maio faleceu o ourives Ferreira Tomé, publicista, que colaborou com o Director deste Museu, Dr. João Couto, no restauro da Custódia dos Jerónimos e que também, durante alguns anos, foi tesoureiro do Grupo dos Amigos do Museu.

## AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, DE LISBOA

### RELATÓRIO DO CONSELHO DIRECTOR (extracto)

ANO DE 1956

Ex.<sup>mas</sup> Consócios:

Temos a honra de apresentar à apreciação de V. Ex.<sup>as</sup> o relatório e contas da gerência do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, relativamente ao ano de 1956.

Podemos anunciar com satisfação que durante este ano se verificou importante aumento no número dos nossos associados, o que traduz crescente interesse do público pela nossa colectividade. Foram admitidos 72 novos sócios e eliminados 18, e assim o número total de sócios que era de 632 no ano de 1955 passou este ano para 686.

Há que lamentar o desaparecimento de alguns consócios, entre eles o Sr. José Ferreira Tomé que durante muitos anos foi nosso dedicado tesoureiro e o Sr. José Rodrigues Simões, cuja colaboração foi também das mais valiosas.

Devemos também assinalar com o maior pesar o falecimento do nosso sócio de Honra e grande benemérito do Museu, Sr. Calouste

Gulbenkian, instituidor em Portugal da Fundação que tem o seu nome.

A receita total realizada durante o ano foi de escudos 50.439\$40 e a despesa de escudos 39.333\$60, conforme se poderá verificar pelas contas apresentadas.

Em conclusão, temos a honra de propor a V. Ex.ª:

1.º — Que seja aprovado um voto de profundo sentimento pelos consócios falecidos durante o ano de 1956.

2.º — Que sejam aprovados o balanço e contas relativos ao referido ano.

3.º — Que seja aprovado um voto de agradecimento ao Sr. Director do Museu por todas as atenções e facilidades dispensadas ao Grupo.

Lisboa, 30 de Março de 1957.

O Conselho Director

### MOVIMENTO DE SÓCIOS DURANTE O ANO DE 1956

#### Existiam em 1 de Janeiro de 1956:

Sócios de Honra .....	8	
Sócios doadores .....	13	
Sócios titulares .....	611	632

#### Entraram durante o ano:

Sócios titulares .....	72	704
------------------------	----	-----

#### Sócios eliminados durante o ano:

Por falecimento:

Sócios titulares .....	9	
Por desistência .....	3	
Por falta de pagamento.....	6	18

Transitaram para 1957 .....		686
-----------------------------	--	-----

RESUMO DO CAIXA — 1956

	Saldo do ano anterior .....	409\$00	
a ANUIDADES			
	Cobrança de 1956 .....	32.122\$00	
a PUBLICAÇÕES DIVERSAS			
	Venda de:		
	565 ex. Obras escolhidas do Museu Nacional de Arte Antiga .....	13.560\$00	
	700 Postais ocogravura .....	560\$00	
	2.348 Postais heleogravura .....	2.817\$60	
	118 Postais fotográficos .....	188\$80	
	46 Fotografias diversas .....	460\$00	
	34 ex. Catálogo da Exposição de Sevilha .....	436\$00	
	2 » Catálogo Guia .....	8\$00	
	5 » Baixela Germain .....	80\$00	
	2 » Domingos António de Sequeira .....	16\$00	
	1 » Domingos António de Sequeira .....	12\$00	
	5 » Carvões de Sequeira .....	70\$00	117.908\$40
			50.439\$40

de DESPESAS GERAIS			
	Despesas diversas .....	936\$50	
	Ordenado do escriturário .....	12.000\$00	
	Comissão de cobrança .....	3.212\$20	16.148\$70
de PUBLICAÇÕES DIVERSAS			
	Neogravura, Lda., fornecimento de 20.000 postais de 20 assuntos diversos impressos a heleogravura sobre cartolina .....		10.000\$00
de DONATIVOS AO MUSEU			
	Para pagamento de livros, a «Plaisir de France», em Paris .....	884\$90	
	Para pagamento de serviços prestados ao Museu, por Fernanda Gouveia Domingos ....	800\$00	
	Para pagamento de serviços extraordinários prestados durante o ano pelo pessoal menor do Museu que não puderam ser pagos pelas verbas orçamentais .....	2.500\$00	4.184\$90
de EMPRÉSTIMO AO MUSEU			
	Para fundo de maneió .....		4.000\$00
de OBRAS DE ARTE			
	Compra de um par de brincos do século XVIII, montados em prata e ornamentados com pedras de imitação .....		5.000\$00
de CAIXA ECONÓMICA PORTUGUESA			
	Nosso depósito N.º 2.668 .....		111.000\$00
de CAIXA			
	Dinheiro em caixa .....	105\$80	50.439\$40

# BALANÇO DE 1956

ACTIVO		PASSIVO
<b>ANUIDADES</b>		<b>VALOR SOCIAL</b>
Quotas em carteira .....	720\$00	Referente ao ano de 1956 .....
<b>CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS</b>		Diferença para mais .....
Saldo desta conta .....	41.130\$60	81.330\$00
<b>MÓVEIS E UTENSÍLIOS</b>		15.040\$00
Seu valor .....	286\$50	
<b>MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA</b>		
Nosso empréstimo para fundo de maneo .....	4.000\$00	
<b>PUBLICAÇÕES DIVERSAS</b>		
Existência de publicações e postais .....	50.127\$94	
<b>CAIXA</b>		
Existência em dinheiro .....	105\$80	
	96.370\$84	96.370\$84

Lisboa, 31 de Dezembro de 1956.

O Escriurário  
*Herculano da Fonseca*

O Presidente do Conselho Director  
*Duque de Palmela*





# SUMÁRIO

N.º 3

*A pintura representada no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na Galeria*, por João Couto, pág. 3; *The S. Quintino Master*, por Martin S. Soria, pág. 22; *De quelques objets appartenant au Musée d'Art Ancien*, por Y. A. Godard, pág. 28; *Iluminação dos Museus. Iluminação no Museu de Arte Antiga*, por António Manuel Gonçalves, pág. 32; *Exposições*, pág. 45; *Conferências e Palestras*, pág. 49; *Serviços Técnicos e Administrativos*, pág. 51; *Vária*, pág. 56.

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

## GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

SEDE: RUA DAS JANELAS VERDES—LISBOA

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

### ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

«O Poliptico 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 50 ESCUDOS

PUBLICAÇÕES A VENDA NO

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga</i> , 1950 (3. <sup>a</sup> edição) .....	Esc. 10\$00
<i>Roteiro das Pinturas</i> , 1951, 1956 (2. <sup>a</sup> edição) .....	» 15\$00
<i>Obras de Arte — I — O Apostolado da Zurbarán</i> . (2. <sup>a</sup> edição) .....	» 10\$00
<i>Obras de Arte — II — Pintura Portuguesa do Século XV</i> , (2. <sup>a</sup> 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. ....	» 20\$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>Idem — III vol. — Fasc. 1 e 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.<sup>mo</sup> 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</i> (Depois do seu restauro), 1955 .....	» 5\$00
<i>Obras de Nicolas Delerive</i> , 1955 .....	» 10\$00
<i>Obras de Arte no Museu Nacional de Arte Antiga — 1.<sup>o</sup> vol. — Pintura Portuguesa</i> .....	» 50\$00

POSTAIS E FOTOGRAFIAS A 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.