

1020

BOLETIM DO MUSEU
NACIONAL DE ARTE
ANTIGA



VOL. IV

LISBOA

N.º 2

1.960

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
TELEFONES 66 41 51 E 67 27 25

=====
Director: Dr. João Rodrigues da Silva Couto
Conservadores: Dr.^a Maria José de Mendonça
Pintor Abel de Moura
=====

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

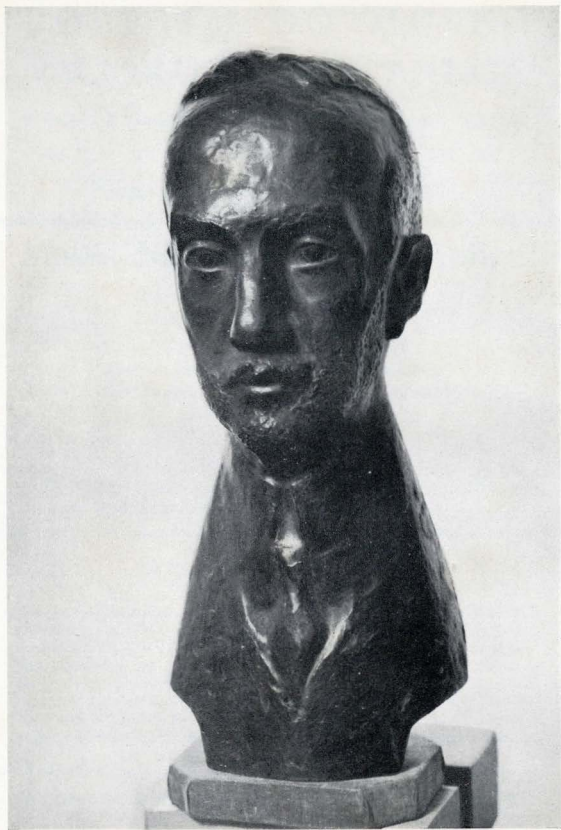
SUMÁRIO

N.º 2

José de Figueiredo, por João Couto, pág. 1; *Bernard Berenson*, por Malkiel-Jirmounsky, pág. 7; *A Oficina de Beneficiamento de Têxteis do Instituto de Restauo de Lisboa*, por Maria José de Mendonça, pág. 17; *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882*, por António Manuel Gonçalves, pág. 23; *A Escultura no Museu Nacional de Arte Antiga*, por Belarmina A. F. Ribeiro, pág. 29; *Os Medalhões Della Robria do Museu das Janelas Verdes*, por J. M. Cordeiro de Sousa, pág. 35; *Exposições*, pág. 37; *Conferências e Palestras*, pág. 39; *Serviços Técnicos e Administrativos*, pág. 40; *Vária*, pág. 46.

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

Composto e impresso na Editora Gráfica Portuguesa, Lda., R. Nova do Loureiro, 18-34 — Lisboa



DEPOSITO
- 0. JUN. 1961

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

JOSÉ DE FIGUEIREDO

POR

JOÃO COUTO



Pensámos que teria interesse publicar neste número do *Boletim do Museu* a tradução do artigo que publicámos no *Bulletin des études portugaises* (ano de 1938, fasc. 1.º) do Instituto Francês, em Lisboa. No dia 18 de Dezembro de 1960 fez vinte e três anos que faleceu o Dr. José de Figueiredo e nesse dia inaugurou-se nas Janelas Verdes, a sua cabeça em bronze, esculpida por mestre Barata Feyo.

DURANTE vinte e seis anos, de 1911 a 1937, José de Figueiredo desempenhou, no movimento artístico português, papel duma importância capital.

Se em Lisboa e na província, os seus contemporâneos, cheios de fé e de entusiasmo, trabalhavam pelo engrandecimento e pelo enobrecimento da arte nacional, é à vontade enérgica e à inteligência clara de José de Figueiredo que devemos a sua existência, bem fundamentada numa tradição longínqua e com características particulares.

Para a construção do edifício que devia possuir tal remate, era necessário que José de Figueiredo fosse o lutador obstinado e infatigável que, na vida, nunca perdeu um instante e que a morte encontrou no seu posto de combate.

A sua mensagem ao país é de inteligência e de civismo. Contra princípios estabelecidos, José de Figueiredo definiu, a partir do começo da sua obra, o lusitanismo da arte portuguesa. O livro intitulado *O pintor Nuno Gonçalves* serviu de base sólida a esta construção tão importante. O Museu das Janelas Verdes, audaciosamente reformado a partir de 1911, segundo normas museológicas que ainda hoje são novidades, é o corpo da sua doutrina. As exposições de Sevilha e de Paris (1) são a expansão da doutrina no mundo inteiro. Foi uma obra com-

(1) Nunca mais se fizeram certames de tanta importância, apresentados com tanto gosto e portadores de tão nobre mensagem.

pleta e admirável que suscitou os mais calorosos aplausos, mas deu lugar também às mais apaixonadas pendências.

José de Figueiredo não era um homem de gabinete. Esgotava-se quando se via enredado na elaboração de um projecto de lei, na preparação dos numerosos relatórios oficiais, a que o obrigava o cumprimento dos cargos que o Governo lhe confiava. Voltava-lhe a alegria quando nas salas do seu Museu, multiplicava os mil recursos da sua actividade, resolvendo problemas nos seus mais pequenos pormenores. Sempre atraído pela sede de perfeição, odiava a facilidade e o imprevisto.

O Museu de Lisboa não bastava a uma vida tão complexa. Acompanhava o progresso dos outros museus do País, mais como conselheiro do que como inspector, tendo por eles a mesma ternura e o mesmo interesse que mantinha pelo estabelecimento que dirigia. Os monumentos e os lugares belos de Portugal tinham em José de Figueiredo um defensor entusiasta e um propagandista cultivado.

As fronteiras não o detinham. No estrangeiro a sua actividade era idêntica, organizando exposições, frequentando assiduamente as conferências e os congressos de história de arte, colaborando nos jornais e nas revistas, cultivando amizades, suscitando em toda a parte por onde passava o interesse por Portugal. Lá fora utilizava, além do seu saber, a atracção da sua cativante personalidade.

A morte de José de Figueiredo foi uma perda considerável para a nação. Para nós, que lhe consagramos a nossa colaboração José de Figueiredo estará sempre presente, vivendo sempre ao nosso lado na condução do Museu, animando-nos e esclarecendo-nos...

O Dr. José de Figueiredo nasceu na cidade do Porto em 1871. Terminada a sua formação na Universidade de Coimbra, o estrangeiro, especialmente a França atraía-o e foi neste país que formou e apurou o seu gosto artístico, fixando o caminho que ia seguir na sua vida laboriosa.

No seu livro *A evolução da Arte em Portugal*, José de Figueiredo esclarece o seu pensamento que consistia em reivindicar para Portugal, em matéria de arte o que era necessariamente *nosso*. A publicação do livro *O Pintor Nuno Gonçalves* que devia ter grandes consequências para a arte em Portugal, ergueu-o em 1911 à direcção do Museu de Arte Antiga, onde logo iniciou a obra de remodelação que iria transformá-lo e impô-lo como modelo. *Templo* dedicado em primeiro lugar aos «Painéis de S. Vicente», o Museu de Lisboa ia abrir as suas salas às pinturas da escola portuguesa beneficiada por Luciano Freire, e que Figueiredo ia agrupar criteriosamente, tendo em conta o lugar e o tempo. Por outro lado, adquiria, durante as suas longas viagens, algumas formosas telas de pintores estrangeiros, assegurando assim para a sua galeria o elogio da crítica mundial.

No n.º 2 da *Atlântida*, de 15 de Dezembro de 1915, José de Figueiredo pôde já escrever o primeiro artigo sobre o *Museu Nacional de Arte Antiga* que é a apresentação da sua obra ao público português. Definindo-a, escreve:

«Assim, nesta orientação, o nosso Museu não terá certamente, com o espectáculo de um grande cenário, essa «mise-en-scène» a que visam alguns dos maiores museus modernos, mas, em compensação, sobejar-lhe-á, em encanto discreto e íntimo, o que porventura lhe faltar em riqueza e fausto. E não será isto talvez um mal, já porque traduz melhor o modo de ser português, todo feito de delicados matizes, já por que, e decerto por isso mesmo, entre algumas das salas quinhen-tistas do Bayarishes e da casa Grunthuse, de Bruges, por exemplo, ou entre a grande sala de armas daquele museu e do museu de Porta do Hall, de Bruxelas, parece-nos que não pode haver hesitações.»

As pinturas dos mestres portugueses, que apareciam no Museu, determinaram a publicação de artigos na imprensa, entre os quais devem destacar-se os que dizem respeito a Cristóvão de Figueiredo, publicados no «Diário de Notícias» em 1914 e também o projecto do tríptico da Igreja das Chagas de Vila Viçosa, da mão do mesmo mestre, publicado na «Revista Portuguesa» (n.º 1 de Janeiro de 1928).

Em 1921, José de Figueiredo publica, no n.º 1 do «Boletim de Arte e Arqueologia». «A Introdução a um ensaio sobre pintura quinhen-tista em Portugal» que traduz nesta época a sua convicção da existência de uma escola nacional que «impregnada de são naturalismo e vasada nos moldes fortes que lhe dava a vida em que sempre assentara, a nossa pintura continuava assim felizmente, e quase sem hesitações, a sua marcha secular, não se deixando enredar demasiadamente nos ouros vazios e retóricos do renascimento bastardo em que, decadente, se debatia já a pintura neerlandeza».

Mais tarde, em 1928, faz aparecer na «História da Literatura Portuguesa Ilustrada» o artigo «Do nacionalismo e universalismo da Arte Portuguesa nos séculos XV e XVI» no qual sintetisa a ideia que era a sua convicção, da projecção da arte portuguesa no mundo e especialmente no Oriente, durante estes dois séculos. Esta ideia, largamente confirmada mais tarde, determinou os planos das exposições de Sevilha e de Paris que pretendiam mostrar as obras realizadas na época dos descobrimentos dos portugueses, e a conduziam a manifestações de influência metropolitana nos reinos africanos, assim como na Índia, na Insulíndia, na China e no Japão.

De 1924 a 1927, José de Figueiredo trabalhou intensamente procurando definir com clareza a sua doutrina e publicando na «Lusitânia» uma série de importantes estudos. Mencionarei «Fr. Carlos» (1.º vol. fasc. 1.º); «Jorge Afonso» (no 1.º vol. fasc. 2.º); «A iconografia de Camões» (no 2.º vol., fascículo consagrado a Camões); «As Natividades» do baixo-relevo de Atougia da Baleia (séculos XIII-XIV) e do tríptico da Colegiada de Guimarães (século XV); «A Virgem e o

Menino», trabalho francês do fim do século XIII ou do começo do século XIV, do Tesouro da Sé de Évora; «A Natividade» no painel de Jorge Afonso (Museu Regional de Viseu) e no de Gaspar Vaz e Vasco Fernandes (Igreja de S. João de Tarouca, todos no 3.º vol., fasc. VIII; «A Santa Família», por Albrecht Dürer, datada de 1509; «A baixela Germain», ambos no 3.º vol., fasc. IX; «Arte portuguesa primitiva, Gregório Lopes e a Infanta Dona Maria», no fasc. X. A esta época pertence o artigo respeitante ao «Tríptico do Espírito Santos» (Miragaia), publicado na «Ilustração Moderna» (Junho de 1927 — 2.º ano, n.º 14) no qual aborda, além do estudo dessa importante obra, o problema da factura do tríptico da Catedral de Évora, hoje distribuído pelos museus desta cidade e pelo de Lisboa.

Em 1928, a Alemanha celebrou, em Nuremberg, o quarto centenário da morte de Dürer, na exposição do qual tomámos parte mandando o célebre «S. Jerónimo». A partir deste acontecimento, José de Figueiredo, perfeito embaixador da arte portuguesa, não perdeu a oportunidade de mostrar nas Galerias estrangeiras as mais belas obras do seu museu (²).

No regresso de Nuremberg, o quadro foi, durante algumas semanas, exposto no Museu do Louvre.

Quando o Governo Português decidiu que o País se faria representar na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, José de Figueiredo sentiu que chegara a ocasião de tirar partido desta grande assembleia para atrair a atenção do mundo sobre a arte portuguesa do período dos descobrimentos marítimos. Com o apoio do Comissário do Governo Português, Brigadeiro Silveira e Castro e com o concurso do Governo espanhol que emprestou as tapeçarias de Pastrana, reuniu nos salões de honra do Pavilhão de Portugal, construído pelos arquitectos Rebelo de Andrade, a admirável exposição que despertou tanta curiosidade e sucesso. O «Catálogo da Exposição Cultural Portuguesa da Época dos Descobrimientos, 3 a 9 de Outubro de 1929» testemunha, ainda que incompleto, a importância do acontecimento.

(²) Graças à iniciativa de Figueiredo, o Museu das Janelas Verdes figurou na Exposição de Arte flamenga, em maio de 1930, em Antuérpia com as pinturas de Gerard David, Mabuse e Memling, na Exposição do Corrégio, em Parma (1935), com dois desenhos; na Exposição de Arte Flamenga, «De Van Eyck a Brughel», em Paris (1935) com as pinturas de Bosch, Memling e Matsys; na Exposição de Arte Italiana, de Cimabue a Tiépolo, em Paris (1935), com uma pintura de Rafael; na Exposição do Bosch, no Museu Boymans, em Rotterdam (1936) com o painel Tentações de Santo Antão; na Exposição de Cranach, em Berlim (1937) com a «Salomé»; na Exposição das obras-primas de Arte francesa, em Paris (1937), com as peças de Germain e de outros ourives franceses do século XVIII, enfim à Exposição do Metropolitan Museum, de Nova Iorque (1938) com peças da baixela Germain.

Dois anos mais tarde, José de Figueiredo realiza a sua maior ambição: levar os painéis da «Veneração a S. Vicente» com outras obras portuguesas e também as tapeçarias de Pastrana, a Paris, cidade que era para ele um segundo campo de actividade espiritual. Publica então o seu livro *L'Art portugais de l'époque des Grandes Découvertes au XX^e Siècle* (Paris 1931) notável pela teoria e pela originalidade da sua apresentação gráfica.

Para dar uma ideia do que foi a exposição do museu do Jeu de Paume nas Tulherias, José de Figueiredo organiza em 1932 no Museu de Lisboa uma pequena exposição para a qual publica o «Catálogo e Guia de algumas obras de arte temporariamente agrupadas no Museu Nacional de Arte Antiga, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do descobrimento do caminho marítimo da Índia».

O governo francês não tardou a pagar generosamente a iniciativa de Figueiredo e manda a Portugal uma preciosa colecção de obras de arte. No decurso do ano de 1934 inaugura-se em Lisboa a exposição de arte francesa organizada pela Direcção dos Museus Nacionais Franceses, sob o patrocínio da Associação Francesa de Expansão e de trocas artísticas, com um catálogo prefaciado por André Dezarrois.

Mas o Director dos Museus Nacionais de Arte Antiga de Lisboa (*) encarando o nosso dito: «amor com amor se paga» responde logo ao amável gesto do Governo de Paris, reunindo no Museu das Janelas Verdes um grupo escolhido de obras de arte francesas existentes em Portugal do qual se publicou um catálogo. Para o primeiro volume Figueiredo escreveu a «Introdução ao catálogo da exposição de arte francesa, organizada no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa». Espero ter ainda a satisfação de publicar em homenagem ao nosso antigo Director o 2.º volume da obra que foi na época devidamente organizado, mas que circunstâncias diversas impediram de imprimir (4).

Em 1931, José de Figueiredo publicou nas «Mélanges Hulin de Loo» o estudo «Matsys e Portugal»; os novos objectivos que tinha em vista resultam da leitura das primeiras linhas deste ensaio: «graças ao estudo, hoje relativamente completo, da nossa pintura dos séculos XV e XVI e graças a um melhor conhecimento dos artistas que, pela sua situação e pela qualidade da sua obra, deviam ser os mais notáveis neste período, pode determinar-se a proporção das influências nacionais ou estrangeiras e em consequência o grau maior ou menor de originalidade que se manifesta».

(*) Neste tempo a direcção dos Museus Nacionais de Arte Antiga tinha sob a sua alçada os Museus das Janelas Verdes e dos Coches.

(4) Este catálogo publicado sob o título «Exposição de Arte Francesa» — Maio, Julho de 1934 — 2.º vol., apareceu no ano de 1939.

Depois de 1932, dedica a maior parte da sua actividade à organização dos Institutos Artísticos do seu País, entre os quais a Academia das Belas Artes, criada pelo Governo Português e da qual foi o primeiro Presidente. Com Guilherme Rebelo de Andrade estuda ainda os vastos planos de engrandecimento e de transformação do Museu das Janelas Verdes, obra a cujo começo ainda teve o prazer de assistir.

Deste último período da sua vida, mencionaremos os prefácios aos catálogos das exposições — do pintor Dom Fernando A. Sotomayor (Fevereiro de 1936) e do pintor de Munique, Theodore Baierl (1881-1932), em Abril de 1937, que Figueiredo tinha realizado para pôr ao alcance dos artistas portugueses ensinamentos que ele julgava indispensáveis à sua formação artística; citemos ainda as comunicações feitas à Academia das Belas Artes que vão ser agora publicadas e a Introdução ao primeiro volume dos documentos compilados por iniciativa desta Instituição.

A amizade do Dr. José de Figueiredo pela França era notória.

Em França tinha frequentado assiduamente Museus e Instituições e tinha vivido com alguns dos grandes nomes da arte contemporânea.

Já, em 1901, no livro «Portugal na Exposição de Paris», Figueiredo escreve frases de admiração pelas artes e pelos artistas franceses.

Ouvi-o falar com devoção de Salomon Reinach e de Rodin. Contava grandes amigos em Paris, orgulhava-se com a estima que lhe dedicavam e, com eles procurava fortalecer as relações artísticas entre a França e Portugal.

Lembremos as conferências realizadas em Lisboa por Louis Reau, Paul Vitry, René Jean, Pierre du Colombier, Jean Alazard e Dom Paul Bélot.

Lembremos ainda o interesse e a simpatia com os quais recebeu o Grupo de História de Arte que, sob a Direcção de Charles Sterling, visitou em Setembro de 1932 o nosso País.

A colaboração na Exposição de Sevilha teria talvez sido para Figueiredo a experiência dum grande sonho — a exposição de Arte Portuguesa em Paris. Ficou impressionado e comovido com o sucesso que esta exposição despertou na capital francesa. Quando regressou depois desta perfeita manifestação duma arte seleccionada, mais duma vez José de Figueiredo me disse que tinha realizado um dos principais objectivos da sua vida.

É agradável para mim que vivi numa tão grande intimidade de trabalho com José de Figueiredo afirmar uma vez mais nesta compilação da cultura francesa, o *grande amor* que consagrava à França e a satisfação que lhe dava sentir-se compreendido por ela.

BERNARD BERENSON

POR

MYRON MALKIEL-JIRMOUNSKY

TRACER l'image d'une personnalité aussi complexe que le regretté Bernard Berenson et définir l'importance du rôle qu'il a joué, est une tâche des plus malaisées qu'on puisse s'imposer.

En effet, si la plupart des gens qui s'intéressent à l'histoire de l'art, et en particulier à la peinture italienne, ont entendu parler de Berenson, comme d'un éminent connaisseur d'art, qui a éclairci maint problème qu'on croyait insoluble, ou comme d'un expert qui a fait autorité, comme d'un écrivain subtil sur la peinture de la Renaissance italienne, on ne se rend pas, généralement, entièrement compte de toute l'ampleur qu'avait cette personnalité attachante, de tous les éléments qui ont été à la base de cette autorité reconnue qu'ont prise ses jugements sur l'art de cette époque.

Brillant causeur, rivalisant avec ses amis, Oscar Wilde, Robert de Montesquiou et d'Annunzio, érudit aux connaissances encyclopédiques, collectionneur raffiné de la peinture, au goût délicat, fondateur d'une des plus riches bibliothèques privées sur l'art en Europe, maître accueillant, encourageant et dirigeant les jeunes chercheurs (qui sont devenus eux-mêmes des éminents investigateurs dans le domaine de l'art), guide sûr et compréhensif de tous ceux qui s'adressaient à lui, bienfaiteur de l'Université de Harvard, devenue son héritière, Berenson, dans son hospitalière villa «I Tatti», à Settignano, près de Florence, est devenu lui-même une légende vivante. Ce fut un des derniers représentants de cette pléiade d'esprits universels qui ont rayonné à la fin du XIX^e et aux premières décades du XX^e siècles. Cette génération de grands savants, aux vues si amples, réunissait des connaissances solides et exactes et la largeur d'esprit. Rien d'humain n'était étranger, pour reprendre la célèbre formule de Térence, à cette génération des derniers humanistes de la Renaissance, authentiques héritiers d'Aristote.

Dans son livre le plus connu: *Les Peintres italiens de la Renaissance*, Berenson définissait ainsi les artistes florentins: «Si l'on oublie que les Florentins furent des peintres, ils restent grands sculpteurs; et, si l'on oublie qu'ils furent sculpteurs, ils restent architectes, poètes et, même, hommes de science. Ils n'abandonnaient jamais aucune forme d'expression. Et on ne pourrait dire d'aucune de ces formes: celle-ci exprime pleinement ce qu'ils ont conçu. La peinture, en somme, ne

présente qu'une manifestation partielle, et pas toujours adéquate, de leurs personnalités. Et nous sentons que l'artiste était plus grand que son oeuvre, et que l'homme s'élevait jusqu'aux dimensions gigantesques au-dessus de l'artiste. Chaque homme de génie, à Florence, manifestait dans son propre art un énorme talent; mais n'acceptant pas de se limiter à donner seulement le plaisir esthétique, il cherchait incessamment à donner concrètement à sa propre conception de la vie une forme qui lui correspondait, et se manifestait dans une expression qui lui était la plus adéquate. En faisant cet effort l'artiste était obligé de créer des formes qui lui étaient essentiellement personnelles. Et comme la peinture florentine fut surtout un art produit par des grandes personnalités, elle posa des problèmes du plus grand intérêt, en proposant des solutions qui ne perdront jamais leur importance...»

On peut facilement appliquer, mutatis mutandis, cette définition des artistes florentins au même Berenson, dans son rôle d'écrivain et d'investigateur, dans le domaine de l'art.

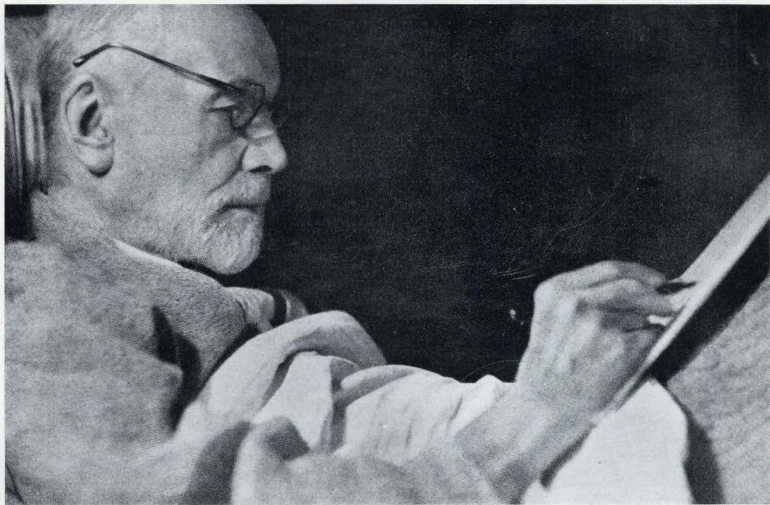
Dans sa jeunesse il ne pensait pas devoir se limiter à l'histoire de art représentatif. Tous les arts, autant que les problèmes littéraires, il les englobait dans le nombre des sujets de ses recherches — tâche certes impossible, dépassant les forces d'un seul homme, tâche à laquelle il a dû renoncer.

Et, cependant, ses intérêts si larges, ses connaissances si vastes (poussées dans toutes les directions) lui ont permis d'étoffer pour-ainsi-dire le domaine auquel il a dû se limiter, la peinture italienne de la Renaissance. C'est la raison, pour laquelle, — que ce soit dans ses écrits spéciaux sur un sujet particulier, telle l'étude de la manière d'un certain artiste, — que ce soit dans la discussion de la méthode permettant de pénétrer plus profondément dans la connaissance du style d'un peintre isolé (bien localisé par l'investigateur dans le temps et dans l'espace), Berenson savait toujours présenter tous ces problèmes largement, avec une telle ampleur de vue que le lecteur se rendait compte, pour nous servir de l'expression de Claude Bernard légèrement modifiée, de ce que changerait dans l'histoire de l'art, ou même dans l'histoire de l'esprit, si l'artiste étudié était différent de ce qu'il était, ou n'existait pas.

Il faut se rappeler aussi que Berenson était arrivé à l'étude de l'art à l'époque où cette discipline n'avait pas encore élaboré sa vraie méthode, car nous savons que parmi les sciences historiques l'histoire de l'art est une science tard-venue. En effet, ce n'est qu'en plein XIX^e siècle qu'elle prit l'aspect et le caractère que nous lui connaissons. Avant cela, au fond, elle ne présentait qu'une série de biographies d'artistes, ou un exposé des sujets littéraires, des thèmes dont ils se servaient; et tous les jugements n'étaient dictés que par une esthétique étroite et préconçue.

La vraie histoire de l'art (dans le sens moderne du mot) fut l'aboutissement de deux genres d'études diverses, de deux tendances. Primo, 1) la tendance philo-





logique, — étude et contrôle des données de documents contemporains des oeuvres d'art; segundo, 2) la tendance analytique, — étude des objets d'art concrets, due avant tout aux «connaisseurs». Mais ces deux genres d'étude ne formèrent une science qu'après avoir trouvé des méthodes adéquates qui permirent de préciser la place de leurs données dans l'histoire générale de la civilisation, comme ses expressions d'un caractère particulier. En France, l'École des Chartes, héritière des Bénédictins (d'où sortit l'école française, plutôt archéologique et iconographique par ses tendances) fut à la tête du mouvement. Peut-être seul Focillon, avec sa rare sensibilité artistique, dépassa ses cadres quelque peu étroits. A côté de cette école, naît l'école viennoise, en Autriche, qui doit être aussi rattachée, par ses origines, à l'école des Chartes, mais qui se développa dans une direction plus empirique de «visualité pure», traitant les oeuvres d'art surtout du point de vue stylistique. Cette école viennoise a eu beaucoup d'affinités mais plus d'ampleur philosophique, de portée générale, que les observations plus extérieures et presque exclusivement techniques de l'école de l'italien Morelli. Pourtant, c'est cette dernière qui permit à l'investigateur de pénétrer dans le laboratoire pour-ainsi-dire qui forma les styles et les manières particulières des artistes, déterminant les «signatures» involontaires que laisse l'artiste donné dans chacune de ses oeuvres. Berenson fut l'élève de Morelli. Il contribua largement à la cristallisation de cette méthode, en l'approfondissant et en lui donnant une portée plus générale dans l'histoire de l'évolution des formes artistiques et de leurs substrats psychologiques.

Mais Berenson représenta aussi une autre branche des études d'oeuvres d'art de la fin du XIX^e siècle, personnifiée par les «connaisseurs» de son époque (inspirée aussi par l'école viennoise). Au fond, les «connaisseurs» ont été plus experts qu'historiens d'art, avec leur connaissance extrêmement approfondie, mais quelque peu terre-à-terre de la technique purement matérielle, manifestée dans l'objet d'art. Avec Wilhelm von Bode, Furtwängler, Max Friedländer et Hofstede de Groot, Berenson représente une des personnalités les plus en vue de cette tendance, tout en la dépassant par l'ampleur des problèmes qu'il posait toujours.

Expert le plus renommé de notre temps de la peinture italienne de la Renaissance, Berenson a toujours regretté de n'avoir jamais pu, par la direction qu'a prise sa vie, se dédier entièrement à l'étude pure du phénomène artistique, comme résultat de l'évolution des formes esthétiques, n'a pu se dédier à cette étude et fonder l'histoire de l'art sans noms d'artistes.

Chose curieuse, celui qui fut toute sa vie le «grand expert» pour l'identification des créateurs de la peinture de la Renaissance italienne, qui a, pour-ainsi-dire, renouvelé cette science d'expert, et fut le suprême arbitre des attributions et identifications précises des oeuvres d'art, conseiller des plus grands marchands d'oeuvres artistiques, déclarait à la fin de sa vie que les limites, qui séparaient

les grands artistes de leurs élèves et collaborateurs dans les cadres de leurs écoles et ateliers, sont infiniment fragiles, que l'histoire de l'art pourrait bien se passer des noms d'artistes, en les remplaçant par la succession des styles, qu'enfin, la vraie personnalité artistique ne coïncidait que rarement, presque jamais, avec l'activité d'un seul artiste, surtout si on voulait l'isoler de son milieu, de ses élèves les plus proches.

Et si Bernard Berenson, élève de Morelli, a réussi à approfondir les analyses techniques, c'est-à-dire à saisir les particularités qui servent à distinguer et à reconnaître l'oeuvre authentique de tel ou de tel artiste, il a su aussi donner à ces traits distinctifs une portée beaucoup plus grande dans l'histoire de l'évolution des formes artistiques et pénétrer dans leur véritable signification.

Il serait difficile et oiseux d'énumérer toutes les publications du Maître. Un volume de 74 pages a été consacré à l'énumération seule de ses écrits. Disons simplement que les plus importantes de ses études peuvent être groupées en cinq sections.

Premièrement, 1) Études consacrées à l'histoire de la peinture italienne de la Renaissance, à la définition des écoles et à leurs caractéristiques, à l'analyse stylistique des oeuvres de maints artistes connus, ou peu connus, dont l'oeuvre essentielle fut déterminée par le critique, dans une forme tellement vivante et attrayante que le lecteur en sent l'actualité, participe presque à l'analyse de l'investigateur, qui sait éveiller les propres expériences de l'amateur, son imagination et son sentiment esthétique.

Deuxièmement, 2) Exposé des problèmes de méthode, appliquée aux études des artistes de la Renaissance italienne, qui témoigne d'une connaissance invraisemblable des oeuvres de la peinture, ou rien n'échappe à l'oeil pénétrant du critique.

Troisièmement, 3) Catalogues des dessins des maîtres florentins de la Renaissance, accompagnés de commentaires permettant de sentir tous les traits particuliers de chaque dessin et ses rapports à leur évolution dans les oeuvres picturales que les développent.

Quatrièmement, 4) Problèmes esthétiques, études des théories d'art, spécialement de la Renaissance italienne, avec des rapprochements et des rappels de celles d'autres époques et d'autres pays, même les plus éloignés et les plus exotiques, et surtout de celles de notre époque.

Enfin, en dernier lieu, 5) Journal personnel, exposé plusieurs fois, mais toujours fondé sur les expériences de sa sensibilité artistique.

Comme on le voit, les cadres énumérés de ses publications énoncent déjà l'ampleur des intérêts du grand investigateur.

Parmi ses études historiques, les volumes consacrés aux «Peintres de la Renaissance italienne», divisés par école, vénitienne, florentine, celle du Nord

de l'Italie, celle du Centre, etc. (publiés dans sa première forme entre 1894 et 1907, et qui ont été réimprimés et complétés plusieurs fois, et traduits dans la plupart des langues du monde civilisé), ces volumes présentent l'oeuvre qui a créé sa première renommée. Peut-être la connaissance, si parfaite pourtant, des artistes italiens de l'époque, influença moins le public et contribua moins au succès de l'ouvrage que la sensibilité exquise du critique, la capacité d'éveiller la sensation de sympathie chez le spectateur, cette *Einführung* (dans le sens que donnait Lipps à ce terme) de l'oeuvre picturale, mise à la portée même des non-spécialistes instruits. L'impression incomparable que produisit cet ouvrage capital et unique dans son genre, à l'époque, est due certainement à son traitement du phénomène artistique, comme d'un phénomène profondément enraciné dans toute notre vie intérieure, et inséparable d'elle.

Quand on reproche à Berenson, comme le font certains critiques modernes, de limiter son goût à la Renaissance italienne (ce qui d'ailleurs n'est pas exact), à cet humanisme et idéal hellénique, acquis et transformé par les Italiens des XIV-XVI^e siècles, d'après leurs goûts spécifiques, on oublie qu'il est difficile au plus objectif des historiens de réagir avec la même sensibilité à tous les phénomènes artistiques les plus contradictoires, et que ceux qui se vantent d'arriver à ce tour de force, au fond sont eux-mêmes incapables de sentir jusqu'au fond, jusqu'à la moelle des os, l'idéal d'une époque donnée, de le sentir comme une part d'eux-mêmes. Devenant parfaitement objectif, impartial, capable d'assimiler n'importe quelle esthétique, passée, présente et future, on devient aussi presque indifférent, on perd de toute façon l'enthousiasme de la foi, on abandonne tout sentiment aigu de valeur. Le fait artistique devient fait historique, où tout se comprend et tout se pardonne...

Et dans la mesure de sa foi ardente dans la haute valeur de la civilisation d'une certaine époque fondée sur l'idéal hellénique, Berenson a montré une tolérance et une compréhension rare d'autres «idéals» qui n'ont pas été les siens. N'oublions pas surtout la confession du Maître: *L'essentiel de ma vie a été de «vivre» l'oeuvre d'art et d'en faire sans cesse l'objet de ma méditation...*

Cet ouvrage d'ensemble que furent ses «Peintres de la Renaissance», a été accompagné et suivi de monographies, grandes et petites, consacrées à d'innombrables artistes, où, presque en passant, Berenson a su reconstituer l'héritage de maint peintre peu ou pas connu. En formules et traits condensés il a su le rendre familier à chaque lecteur. Des rapprochements avec nos réactions actuelles à des oeuvres d'art de civilisations différentes, mais susceptibles de nous toucher, rendent son exposé particulièrement vibrant, intéressent vivement le lecteur.

Lorenzo Lotto, négligé avant Berenson, lui doit sa renommée et l'intérêt qu'il a suscité depuis. Le Siennois Sassetta, dont Berenson a su évoquer toute la poésie franciscaine, si différent pourtant de ces Florentins qui ont été au

centre de ses études, Sassetta et son charme intime, n'ont été sentis par personne autant qu'ils le furent par Berenson, et l'artiste siennois lui doit se gloire.

En traitant un sujet, éloigné de nous par le temps, Berenson a su le rapprocher de nous, a toujours montré à quel point il était accessible à notre psychologie, quand on savait dégager ce qu'il y avait d'éternel en lui. Ses essais sur *Pier della Francesca, ou l'art sans éloquence*, sur *Caravage, ses incohérences et sa gloire*, excellent tout particulièrement dans ce sens. Qu'on partage ses vues ou non, peu importe. Jamais un artiste n'a été senti et présenté d'une façon aussi actuelle, aussi «moderne», n'a participé autant à notre vie.

On parle souvent de nos jours du nouveau chapitre de l'histoire de l'art, qui serait ouvert tout-à-fait récemment, — la psychologie de l'art. Si quelqu'un a le droit de revendiquer la priorité dans cette méthode, c'est sans aucun doute, Berenson. Un des premiers, il a su montrer à quel point un artiste séparé de nous par le temps et l'espace, peut faire vibrer telle ou telle autre corde en nous. Et c'est la base psychologique de notre émotion esthétique et de nos goûts qui intéresse le plus le grand critique.

De cela découle au fond sa théorie des valeurs tactiles, c'est-à-dire la théorie de l'importance des sensations motrices et tactiles, et du rôle que joue le sentiment du «concret plastique», dans le phénomène qu'on appelle: notre plaisir esthétique dans les arts figuratifs.

Cette théorie a été vigoureusement combattue, — et pour cause peut-être —, car elle exagérait l'importance d'un des facteurs de l'émotion esthétique et négligeait, laissait dans l'ombre, beaucoup d'autres. Mais quelle que soit notre attitude vis-à-vis de cette théorie, ce qui reste toujours c'est l'intérêt et l'importance de cette explication psychologique d'une des sources de notre émotion devant une oeuvre d'art. Berenson, imbu d'idéal plastique grec, fut peut-être trop influencé par son goût hellénisant pour sentir la valeur égale d'un autre courant qu'il appelle décoratif et qu'il considère, tout en l'appréciant, comme de second ordre. Mais, grâce à cette partialité, à cette prédilection pour la forme toscane, et spécialement florentine, pour le côté plastique, pour le dessin au détriment de la couleur, grâce à tout cela, il a senti, plus que personne, toute l'importance de cette école florentine. Et, cependant, c'est lui qui a su exprimer, comme peu d'autres historiens, toute la signification de l'école vénitienne, si opposée, pourtant, aux Florentins, et c'est lui qui a contribué si considérablement à reconstituer ses étapes.

Elève du grand psychologue américain, William James, Berenson a suivi son maître en montrant comment dans notre psychologie, dans le *courant vital*, se confondent les idées purement intellectuelles avec les sensations les plus poignantes et approfondies, se combinant avec les poussées de la volonté et formant ce fond qui est la base de notre goût, de nos aspirations esthétiques, de ce qu'on

appelle le style de l'époque. Certes, les idées d'Aloïs Riegl, son ainé qu'il appréciait beaucoup, sur les «visées artistiques» (Kunstwollen) créant justement le style de l'époque, et sur les artistes isolés qui en sont le ferment, ne lui ont pas été inconnues. Différant des recherches du grand historien et théoricien autrichien, Berenson, dans ses études, concentra ses intérêts et ses observations concrètes sur les peintres de la Renaissance italienne, tandis que Riegl, en dehors de son travail général sur le Baroque romain, remontait le plus souvent vers l'antiquité de la basse époque, le «*Spätantik*».

La deuxième série des travaux de Berenson, ses essais sur la méthode dans l'étude des oeuvres picturales, est moins connue. Et, cependant, sa renommée d'expert presque infailible, sa *connaissance* extraordinaire, n'est que le couronnement de sa méthode appliquée à des peintures concrètes. En effet, Berenson fut parmi les premiers, un des ceux qui ont fait connaître les traits caractéristiques des nombreux peintres italiens de la Renaissance. Si lui, et d'autres experts de la même école morellienne, ont pu le faire, c'est que leur effort principal a eu le mérite de préciser les personnalités artistiques méthodiquement étudiées, dans toute leur technique, leur style, dans leurs aspirations esthétiques, et dans leurs rapports les uns avec les autres. Ne se limitant pas de rester au sommet de l'oeuvre des grands artistes, toute cette école a appris à déterminer l'oeuvre du Maître étudié et de la séparer de celle de ses imitateurs. Telles, un exemple parmi plusieurs, furent leurs investigations sur Giovanni Bellini. «Il y a quelques dizaines d'années (comme l'a dit Berenson), on l'admirait principalement... pour quelques peintures d'autels et quelques Madones, peintes entre 1480 et 1506, mais grâce à la nouvelle méthode, on a pu inclure dans son oeuvre un grand nombre de travaux antérieurs à 1480 et postérieurs à 1506, qui ne cèdent en rien à ceux qu'on lui attribuait dans le temps. Et, cependant, ces peintures n'étaient pas inconnues. Telles les «Pietà» de Rimini et de Brera, des premières années de l'activité de Bellini, ou la fascinante «Bacchanale» et... la «Femme à la toilettes». Mais «ces tableaux» n'étaient pas compris suffisamment. Les plus anciennes peintures de Bellini étaient attribuées surtout à Mantegna, et aussi à Pollajuolo, à Aloïse Vivarini, à Dürer. On n'attribuait à Bellini aucun portrait, tandis qu'aujourd'hui il est considéré comme un des plus grands peintres du portrait. Quant à ses dernières oeuvres, on les attribuait à Basaiti, à Bissolo, à Rocco Marconi, même à Cariani. De même pour Botticelli. A part le «Printemps», la «Naissance de Vénus», le «Magnificat», l'«Adoration des Offices», des deux ou trois portraits et Madones, on ne lui attribuait rien... Ses premières oeuvres étaient attribuées à Fra Filippo, à Filippino, à Ghirlandaio, à Pollajuolo, ou étaient négligées simplement; et encore maintenant on ne tombe généralement pas d'accord sur ces oeuvres. La même chose pour Léonard confondu avec Verrocchio, Predis, Boltraffio, Melzi, pour Raphaël confondu avec Giulio Romano, Pierin del Vaga,

Francesco Penni, etc.). Si beaucoup de problèmes restent irrésolus, et peut-être insolubles, c'est tout de même l'école de Berenson, et de ses pairs, et leur méthode, qui ont indiqué les bases solides, pour vérifier jusqu'où peuvent aller nos doutes et nos certitudes. En élargissant les théories et l'application de la méthode de son maître Morelli, Berenson a exposé cette méthode principalement dans deux séries d'essais, *The Study and Criticism of Italian Art* et *Three Essays in Method (Nine picture in search of an attribution)*.

En quoi consiste cette méthode?

Berenson indique trois sortes de pièces de conviction dont nous disposons pour authentifier notre héritage dans le domaine de l'histoire de l'art:

1. Les documents contemporains.
2. La tradition.
3. Les oeuvres mêmes.

Les documents à eux-seuls, dit Berenson, ne présentent jamais de base solide pour l'identification d'un tableau. En effet, l'existence même d'un contrat, ou d'un acte officiel certifiant la commande d'un tableau à un artiste, n'exclut pas la possibilité d'une collaboration et même d'une paternité différente. Les reçus des paiements signés par l'artiste ne suffisent pas à prouver l'authenticité de l'exécution. Les cas de pareilles confusions sont fréquents dans la peinture italienne de l'époque. D'ailleurs, on doit envisager la possibilité d'une copie contemporaine, ou de la collaboration avec d'autres artistes. Aussi bien les signatures (dans le sens propre du mot) que les dates sont souvent résultats des fraudes, et seules, ne prouvent jamais la paternité d'un tableau.

2. La tradition, c'est-à-dire, au fond, le document où l'on trouve la première mention d'une oeuvre d'art, est toujours suspecte, car elle reproduit le plus souvent l'opinion du public, les ouï-dire, etc., et non pas les faits.

3. L'oeuvre d'art en elle-même est la seule source adéquate de notre connaissance de sa paternité. Pour la préciser il faut isoler les *traits caractéristiques*, empruntés à des oeuvres d'authenticité indiscutable de tel, ou tel artiste. Les traits (figures, vêtements, ornements, meubles, divers détails, accessoires et paysages) deviennent *caractéristiques*, 1) quand ils ne sont pas expressifs, quand ils sont involontaires, conséquences de la manière de l'artiste et non pas résultats de l'observation de la nature; 2) quand ils sont dûs à la distraction, au «tic» de l'artiste, ne sont pas imposés par la mode, quand ils échappent à l'imitation étant trop insignifiants, et appartiennent aux artistes de troisième ordre qu'on n'imité pas. Berenson énumère des traits caractéristiques chez les peintres italiens antérieurs au XVII^e siècle: les *oreilles*, les *mains*, les *plis des vêtements*, le *paysage*; moins sûrs sont les *cheveux*, les *yeux*, les *nez*, les *bouches*. Les traits caractéristiques sont plus évidents dans les parties secondaires, moins importantes

de la peinture, qui n'attiraient pas l'attention, etc. La recherche de ce genre de «signatures» devient parfois particulièrement difficile à cause des changements dans la manière de l'artiste.

Cette méthode a donné des résultats inappréciables, — mais même appliquée par un investigateur de connaissances aussi vastes et de sensibilité aussi raffinée que celles de Berenson, a, certes, des limites.

Car Berenson reconnaissait le premier la difficulté de déterminer le trait qui sépare les individualités artistiques et celui qui est la preuve la plus éloquente des attaches qui unissent entre eux les artistes appartenant au même style et à une époque donnée, et aussi la difficulté de préciser le caractère réellement inimitable que présentent même les plus grands et les plus originaux parmi les artistes, car tout personnel que soit un artiste, il est entouré d'un nombre de rivaux qui voudraient exprimer les mêmes vérités et qui se rapprochent de lui. Il s'agit souvent d'un effort poursuivi par des individus apparentés, portés par le même élan créateur, dont un représentant seul atteint le but. Ses rivaux, cependant, ont souvent été si proches de la réussite que leurs oeuvres peuvent se confondre, au moins de temps en temps.

Berenson suggère (comme nous l'avons déjà indiqué) qu'une «individualité artistique» ne correspond pas toujours aux individus, pour-ainsi-dire, physiques. Certains problèmes, styles, goûts et réalisations ont rapproché des artistes divers. A un certain moment de leurs existences, Giorgione et Titien, par exemple, ont pu présenter une unité; Perugino et Raphael jeune aussi, Raphael et Giulio Romano, beaucoup plus tard. Chez Rembrandt, par contre, nous trouvons deux styles, presque deux personnalités artistiques, qui se succèdent, ayant tout de même quelque chose de commun (cf. sa période baroque et sa période classique). Les noms, dit Berenson, en principe, *encombrent* l'histoire de l'art, mais sont parfois utiles, pour la clarté de l'exposé et surtout pour la classification des oeuvres artistiques.

Le troisième groupe des écrits de Berenson forment, par excellence, son *Catalogue des dessins des Peintres Florentins* et une série d'études analytiques, consacrées à la connaissance intime et à l'identification d'innombrables peintures. Telles furent ses études des *Quadri senza casa*, et autres études isolées sur diverses peintures inconnues ou peu connues. Nulle part, peut-être, la sensibilité artistique du Maître ne s'est exprimée avec une telle acuité.

Aux problèmes esthétiques théoriques sont consacrés les essais du quatrième groupe, tel *l'Esthétique et Histoire dans les arts visuels; Voir et Savoir*, (Vedere e Sapere, 1951), qui frappent par leur fraîcheur et par la jeunesse de l'esprit ouvert aux idées les plus avancées, et sensible aux problèmes posés à notre époque.

Enfin son *Sketch for Selfportrait*, espèce d'autoportrait, confirme l'objectivité de son jugement et son autopenetration. Comme il l'a déclaré lui-même, le *Journal* d'André Gide lui servit d'exemple. Cette série peut être complétée par quelques autres publications autobiographiques et relations de ses divers voyages.

Pour conclure, disons que peu d'érudits et de critiques ont laissé un héritage aussi varié et ont montré un humanisme (dans le sens le plus sublime du mot) aussi vaste, riche d'intérêt, ont réuni un tel savoir encyclopédique avec une telle capacité de réagir à tout ce qui touche l'humanité. Cette capacité, Berenson l'a conservé jusqu'à l'âge si avancé, jusqu'à sa mort: fait aussi miraculeux que tout son personnage.

En terminant ce court aperçu on ne peut que répéter encore une fois sans exagération que Berenson était un savant qui dépassait largement son oeuvre publiée, et une personnalité qui était encore plus grande que le savant.

NOTA — Les deux illustrations jointes à cet article ont été empruntées au livre «Berenson — a biography», de Sylvia Sprigge.

A OFICINA DE BENEFICIAMENTO DE TÊXTEIS DO INSTITUTO DE RESTAURO DE LISBOA

POR

MARIA JOSÉ DE MENDONÇA

EM 1957 publiquei neste Boletim um artigo sobre a Oficina de Beneficiamento de Tapeçarias, organizada no Instituto de Restauro anexo ao Museu Nacional de Arte Antiga, que entrou em laboração nos princípios de 1956⁽¹⁾.

Conforme escrevi nesse artigo, a actividade da nova oficina não iria limitar-se ao tratamento de tapeçarias porque os tapetes, os bordados e as rendas requerem idênticos cuidados de conservação e estavam agora lançadas as bases para se organizar um serviço mais amplo e mais completo de recuperação do património artístico do País.

Para tanto tornava-se porém necessário dotar a oficina com novos apetrechos e proporcionar ao pessoal técnico a especialização em trabalhos de conservação de outras espécies de arte têxtil, além dos panos de armar.

Para o tratamento dos tapetes o caso não apresentava dificuldades porque a Oficina dispunha de pessoal apto a ocupar-se desse serviço e do equipamento próprio para a sua execução. O mesmo não acontecia porém em relação aos tecidos bordados e rendas.

Enquanto as tapeçarias e os tapetes são tratados em grandes teares e tabuados e a lavagem das espécies é feita em vastos recintos com pavimentos de cimento, o beneficiamento dos tecidos requer mesas e tinas de lavagem, mesas de secagem e mesas de trabalho, de um tipo especial, e dispositivos para distilação de água, por não se tornar possível empregar, na lavagem de peças delicadas, a água calcárea da região de Lisboa.

Para efectuar trabalhos dessa natureza seria também necessário que a Chefe da Oficina fizesse um estágio num centro da especialidade.

Em Setembro de 1957 assisti à Assembleia Geral do CIETA (Centre International d'Études de Textiles Anciens) que teve lugar em Lyon, e aproveitei

a oportunidade para colher informações sobre os centros mais categorizados de beneficiamento de tecidos.

Entretanto a Sociedade de Geografia dirigiu-se à nossa Oficina para o tratamento de uma peça de grande valor histórico — a Bandeira Nacional da Expedição de Serpa Pinto.

Nós conhecíamos já os processos de conservação das bandeiras antigas empregados em países onde existe grande número dessas espécies, a Suécia e a Holanda (2), e de Lyon tinha trazido um fornecimento de «crêpeline», finíssima gase de seda natural, usada na consolidação de tecidos no *States Historika Museumoch* de Estocolmo e no *Bayerisches Museum* de Munique.

Não convinha porém dar início a qualquer trabalho sem a Chefe da Oficina se familiarizar com a manipulação desse material.

Nessa ordem de ideias, propus à Direcção do Museu de Arte Antiga que fosse solicitada à Fundação Calouste Gulbenkian uma bolsa de estudo para a Sr.^a D. Maria José Taxinha fazer um estágio na Oficina do Museu de Estocolmo e tomar contacto com outros meios da especialidade, como a Oficina do Museu de Munique e a Escola Técnica de Delft.

Entre as oficinas de beneficiamento de tecidos que me tem sido dado visitar, na Europa e na América, a do Museu de Estocolmo, fundada e dirigida pela Dr.^a Agnes Geijer, pareceu-me modelarmente organizada.

Foi portanto muito importante a Sr.^a D. Maria José Taxinha ter tido a oportunidade de fazer um estágio sob a orientação da Dr.^a Geijer, assistindo a demonstrações de trabalhos de lavagem, secagem e consolidação de tecidos, e obtendo as informações precisas para se instalar a nova secção da Oficina de Lisboa.

Essa instalação foi levada a efeito durante o ano de 1959, num recinto próprio, anexo à secção de tapeçarias e tapetes. A Fundação Gulbenkian contribuiu com os meios para se obter o equipamento necessário.

Apesar da sua curta existência e das dotações não permitirem que a sua actividade seja exclusivamente dedicada a trabalhos do Estado, são já numerosas as espécies dos museus e palácios nacionais e, entre elas, algumas das mais preciosas do nosso património, que têm recebido na Oficina os cuidados precisos para a sua conservação.

O agrupamento mais importante de panos de armar das colecções portuguesas é constituído por tapeçarias flamengas do séc. XVI; esses panos encontram-se, na maioria, muito danificados e alguns estavam próximos de ruína eminente.

Têm sido essas as espécies que mais atenção vêm merecendo à Oficina, particularmente a série magnífica de seis panos de Bruxelas que se guarda no Museu de Lamego.

Das tapeçarias de Lamego, o pano da «Música» foi já restaurado, e outros dois, «As Sibilas» e «Cena de Corte» encontram-se na Oficina, em via de tratamento.

A tapeçaria da «Música» foi exposta no Museu de Arte Antiga, depois de terem terminado os trabalhos de conservação⁽²⁾.

Na exposição figurava o processo de restauro que consta dos seguintes elementos: relatório que antecedeu o início dos trabalhos; ficha com a descrição do estado de conservação da peça, antes do tratamento, e dos trabalhos executados; vinte e quatro pormenores fotográficos de toda a composição com a anotação do trabalho de restauro à medida que era levado a efeito; mostruário do material empregado na reconstituição das perdas da trama e da teia.

A exposição foi depois repetida no Museu de Lamego. A propósito dos trabalhos efectuados escrevi, nessa altura, o seguinte⁽⁴⁾:

«O restauro de uma obra de arte deve ser feito para consolidar a peça, reconstituindo-a o menos possível.

Esse foi o critério seguido no beneficiamento da tapeçaria da «Música», o que levou a não levantar restauros antigos, desde que não prejudicassem o aspecto da composição, a preencher com fragmentos de outras tapeçarias da mesma época e fabrico que existiam no Museu de Lamego e no Museu de Lisboa, zonas mais extensas de perdas, a refazer com trama lisa, de cor neutra, as pequenas perdas em que não era possível reconstituir com segurança o motivo ornamental e a não «repicar» os fios da teia que estavam à vista, desde que a consolidação do tecido o permitisse.

O aspecto que a tapeçaria apresentava antes do restauro era precário, devido particularmente à acumulação de poeiras e à acção da humidade, mas as fibras estavam na generalidade resistentes, o que permitiu a lavagem, e as perdas da trama e da teia não se encontravam em pormenores essenciais da composição; desse modo foi possível proceder a um trabalho de consolidação sem desvalorizar a espécie e restitui-la, senão à sua beleza primitiva, pelo menos a um aspecto que pode considerar-se como a ressurreição de uma magnífica obra de arte que se julgava perdida ou próxima de inevitável ruína.»

Na sequência das tapeçarias de Bruxelas do séc. XVI, tratadas na Oficina há ainda a mencionar o «Baptismo de Cristo» que pertenceu ao Mosteiro da Madre de Deus e faz hoje parte das colecções do Museu de Arte Antiga, e um pano da «História de César», do Palácio Nacional de Sintra.

Outro núcleo importante das colecções do Estado é constituído por tapeçarias francesas do séc. XVIII tecidas na Manufatura dos Gobelins. Esse núcleo é diminuto mas possui duas armações — «As Artes» segundo Jean Restout e «Os Costumes Turcos» segundo Amédé van Loo — que são as únicas séries completas de que há notícia⁽²⁾.

A armação das «Artes» compõe-se de dois panos que representam «A Pintura» e «A Escultura». Este último exemplar encontrava-se num estado de conservação de tal modo precário que, antes da nossa Oficina ser instalada, diligencie, junto dos Serviços competentes, para que fosse entregue aos cuidados do «Mobilier National».

A tapeçaria foi enviada para Paris e na Manufatura dos Gobelins tiveram início os trabalhos de beneficiamento que não foram além da lavagem da peça, operação muito delicada devido ao péssimo estado de conservação que apresentavam as zonas tecidas a seda.

Entretanto fundava-se a Oficina do Instituto de Restauo de Lisboa, com pessoal formado na Manufatura francesa e, a pedido da Direcção do «Mobilier» asseverada com serviço para os organismos oficiais do seu país, a «Escultura» foi remetida para a nossa Oficina, onde se procedeu à consolidação da peça e se terminou o beneficiamento.

Desta tapeçaria e do competente processo de restauro, organizado nos mesmos moldes do processo da «Música», foi feita uma exposição no Museu de Arte Antiga, na Primavera de 1960, antes da peça ser restituída ao Palácio das Necessidades.

Uma das maiores riquezas das colecções de arte têxtil do património nacional são as alcatifas persas que em grande número existem ainda no País e, devido ao interesse que revelam para a arte ornamental portuguesa, os tapetes de Arraiolos. Por esse motivo, a par das tapeçarias, a Oficina tem-se ocupado, a partir do ano de 1958, da conservação de tapetes dos museus do Estado.

Procedeu-se à lavagem da vasta colecção de tapetes orientais do Museu de Arte Antiga e à consolidação de algumas das espécies, sendo de mencionar os trabalhos efectuados nos dois exemplares mais valiosos da colecção — o precioso tapete da Pérsia oriental dos meados do séc. XVI, que pertenceu ao Mosteiro da Madre de Deus, e a magnífica alcatifa do mesmo centro de fabrico, mas dos fins da centúria, que veio da Basílica da Estrela.

O tapete da Madre de Deus encontrava-se rígido e quebradiço devido à acção da humidade e das poeiras nele acumuladas. Além desse inconveniente que acaba por causar danos irreparáveis nas fibras dos têxteis, o tapete tinha sido submetido a um processo de consolidação, ignoro se antes ou depois de incorporado no Museu, que aumentava a rigidez das zonas mais deterioradas devido a ter sido empregada cola na fixação de remendos de veludo, no avesso da peça, para preencher os buracos e cortes e fortalecer as partes mais enfraquecidas.

Conforme já se leu neste artigo, o critério em que assenta os trabalhos de Oficina consiste, essencialmente, em consolidar as peças reconstituindo o menos possível os elementos que faltam na decoração.

Um tapete ou uma tapeçaria com «perdas» de fios, que constituem a sua textura, diga-se numa palavra simples, com buracos, está sujeito nessas zonas



Fig. 1 — A Oficina de beneficiamento de têxteis do Instituto de Restauro de Lisboa

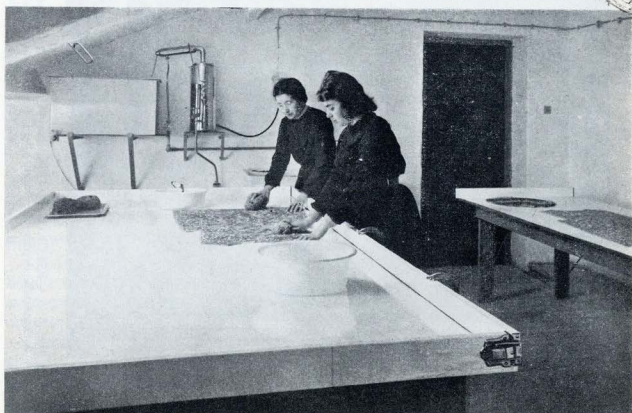


Fig. 2 — Instalação para lavagem de tecidos no Instituto de Restauro de Lisboa



Fig. 3 — A ESCULTURA — Tapeçaria da «Armação das Artes», segundo Jean Restout. Manufactura dos Gobelins 1758
Apresentada depois do restauro, no Museu Nacional de Arte Antiga, antes de ser entregue ao Ministério dos Negócios Estrangeiros

a maiores deteriorações e, a melhor forma de consolidar as peças, consiste em reconstituir os fios que faltam.

A tapeçaria é constituída pelo fio da trama enrolado no fio da teia; este último está esticado no tear e nele se vai tecendo com a trama o debuxo da ornamentação a qual fica fazendo parte integrante do próprio têxtil.

Nos tapetes há uma base têxtil destinada a receber a parte da decoração.

Nos tapetes de felpa os nós que constituem o debuxo ornamental são atados nos fios da teia, esticados no tear, e as filas de nós são apertadas com os lanços de trama; nos tapetes bordados a decoração é feita à agulha, sobre um fundo de tecido já existente.

Daqui resulta que se pode consolidar um tapete sem interferir na parte da ornamentação, o que não se torna possível fazer quando se trata de uma tapeçaria.

Nos tapetes do Estado, beneficiados na Oficina, a consolidação das peças tem sido feita sem se reconstituir elementos da parte ornamental.

Na consolidação do tapete da Madre de Deus nem foi mesmo empregado o processo de reconstituir a base têxtil das perdas, por a tessitura do tapete ser de tal maneira fina que não se tornava possível executar esse trabalho e dificilmente se obteria o fio próprio para o fazer; pudemos ainda acrescentar que a qualidade excepcional dessa obra de arte nos levaria de qualquer modo a tocar-lhe o menos possível.

Nessas condições o tapete, depois de levantadas as colagens, foi lavado com saponária o que restituiu às fibras a flexibilidade necessária para a sua conservação. A consolidação da peça fez-se com «chapas» de veludo cosidas no avesso, nas zonas das perdas e outras mais enfraquecidas, aplicando-se depois um forro inteiro de linho, munido do dispositivo próprio para a suspensão.

O tapete persa da Basílica da Estrela encontra-se em via de tratamento, tendo sido já preenchidas algumas das zonas perdidas com a reconstituição dos fios da teia e da trama.

Grande parte dos Arraiolos da colecção do Museu de Arte Antiga e alguns pertencentes a outros museus do Estado têm sido beneficiados na Oficina. Depois da lavagem, a consolidação dessas espécies consiste na reconstituição do tecido do fundo e na fixação dos pontos do bordado que se encontrem soltos ou enfraquecidos.

A secção de tecidos vai começar as suas actividades para os organismos do Estado no decorrer do ano de 1961, encontrando-se já na Oficina a peça de indumentária medieval, conhecida pela designação de Pelote D. João I, pertencente ao Museu de Guimarães.

Além dos estabelecimentos do Estado, a Oficina vem prestando os seus serviços a outros organismos detentores de magníficas colecções de arte têxtil, ocupando-se presentemente do tratamento dos paramentos do Museu de São Roque e dos tapetes e tapeçarias do futuro museu da Fundação Calouste Gulbenkian.

O balanço das actividades da Oficina, desde 1956 a 1960, permite supor que a obra está a corresponder aos fins para que foi criada. Isso se deve, na maior parte, ao apoio do Senhor Director do Museu de Arte Antiga, Dr. João Couto, que nela superintende, e à colaboração da Sr.^a D. Maria José Taxinha que tem a seu cargo os trabalhos técnicos e a formação do pessoal que os executa.

(¹) *A Oficina de Beneficiamento de Tapeçarias do Instituto de Restauro de Lisboa*, in «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», vol. III, n.º 2, 1956.

(²) R. Sieders, J. W. H. Wytenbogaart, J. E. Leene, *The Restoration and Preservation of Old Fabrics*, in «Conservation», vol. II, n.º 4, 1956. O artigo descreve um novo processo, experimentado na Escola Técnica de Delft, de consolidação de tecidos sobre um suporte rígido transparente, de vidro ou de resina sintética, por meio de uma solução aquosa de alcool de polivinil. O artigo é ilustrado com a reprodução de bandeiras antigas, holandesas, tratadas por esse processo.

Agnes Geijer, *The Conservation of Flags in Sweden*, in «Conservation», vol. III, n.º 1, 1957. O artigo descreve o processo usado na Secção de Têxteis do Museu de Antiguidades de Estocolmo, para a conservação de bandeiras e outros tecidos antigos, das colecções da Suécia. O processo consiste em fixar as espécies, depois de lavadas, entre duas camadas de crêpeline, por meio de pontos feitos à agulha. O artigo é ilustrado com a reprodução de bandeiras antigas antes e depois do tratamento e com desenhos dos modelos das mesas de lavagem e de secagem usados na oficina desse Museu.

Na última conferência do CIETA que teve lugar em Lyon em 1959, a Dr.^a Leen apresentou o processo preconizado pela Escola Técnica de Delft, para a consolidação de têxteis. Vários especialistas presentes discordaram desse método e a Dr.^a Agnes Geijer publicou em Julho de 1960, no Boletim dos Museus da Suécia, um artigo intitulado *Dangerous methods for Conservation of Textiles* em que critica severamente o processo de Delft e, de uma maneira geral, o emprego até agora feito, de adesivos na consolidação de têxteis. A exposição de Agnes Geijer está muito bem fundamentada e mostra-nos quanta prudência deve haver da parte dos Conservadores de museus na preservação das obras de arte que lhes estão entregues. Nem tudo que vem publicado na bibliografia da especialidade pode ser de aceitar.

Está neste caso um processo de arrecadação de tapeçarias, referido no último fascículo deste «Boletim», usado num museu estrangeiro. Esse processo consiste em pendurar as tapeçarias em biombos, como se usa nas arrecadações de pintura. É sabido que uma das causas da deterioração das fibras das tapeçarias é o peso do próprio pano, quando está pendurado. Por esse motivo as tapeçarias devem ser arrecadadas enroladas, em rolos de madeira, ou dobradas, quando o primeiro processo não for viável, devido às rugas feitas pelo forro das peças.

(³) *Exposição da Tapeçaria da Música depois do Restauro* in «Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga», vol. IV, n.º 1, 1958, pág. 43, Fig. 5.

(⁴) *Exposição do Restauro da Tapeçaria da Música*. Museu Regional de Lamego, Setembro, 1959.

(⁵) Maria José de Mendonça. *Relação dos Panos de Raz existentes nas Colecções do Estado* in «Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», vol. VII, 1940.

A EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL PORTUGUESA E ESPANHOLA DE 1882

POR

ANTÓNIO MANUEL GONÇALVES

*Grande manifestação de arte foi esta
que não teve ainda igual no nosso país.*

João Couto

Quem percorre as salas do Museu Nacional de Arte Antiga (de Lisboa) raro atenta na origem da instituição que visita.

Porque atravessamos o ciclo das suas bodas de diamante, importa evocar que a instalação no Palácio das Janelas Verdes da galeria que hoje perdura, teve como causa próxima a retumbância dum opulento certame artístico peninsular: a Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, de 1882.

No começo do ano anterior tinha-se constituído em Londres uma grande comissão de amadores das belas artes, presidida pelo Príncipe Leopoldo e onde avultavam importantes personalidades britânicas, francesas, espanholas e portuguesas, que empreendeu a realização no South Kensington Museum de um certame de artes decorativas, especialmente consagrado à Península Ibérica. Elaborado o programa, foram os governos de Portugal e Espanha solicitados não só a apoiar a iniciativa como a fazerem-se representar com importantes núcleos das respectivas colecções nacionais.

Quando em Março de 1881 os jornais dos dois países encareciam o alcance artístico e histórico da exposição peninsular, já as entidades comissionadas de Madrid e Lisboa recolhiam e reuniam as numerosas espécies que vieram a figurar.

Aberta em fins de Maio, na galeria londrina, a Exposição de Arte Ornamental Luso-Espanhola obteve um sucesso extraordinário⁽¹⁾. O catálogo que então se

(1) V. Cosmo Monkhouse, *The spanish and portuguese exhibition*, in «The Academy», n.º 476, London, 1881, p. 459; P. V., *L'Exposition d'arts décoratifs espagnol et portugais à South Kensington*, in «Révue des Arts Décoratifs», n.º 16, Paris, 1881, este com gravuras de objectos espanhóis já publicados na obra do Barão Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879.

publicou — *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* (*) — além da «Introdução» do académico hispanista e conservador do South Kensington, J. C. Robinson (**), repetia o «Ensaio sobre a Arte Espanhola» que D. Juan F. Riaño escrevera, em 1872, para o *Catalogue of Spanish Works of Art* do mesmo Museu (†).

A Espanha correspondeu brilhantemente ao convite britânico, formando um valioso conjunto de quase três centenas de objectos, cujo fundo provinha, sobretudo, do Museu Arqueológico Nacional e dos Reais Palácio e Armaria de Madrid (‡).

O governo português ao nomear uma comissão para organizar a representação nacional, congregou um autêntico escol de investigadores e artistas, a que presidia Delfim Guedes, Inspector da Academia de Belas Artes de Lisboa. Além de objectos da Galeria Nacional e das colecções Reais e do Patriarcado, existentes em Lisboa, diligenciou-se obter uma condigna selecção de peças do resto do País, guardadas nos antigos mosteiros e igrejas (§).

O êxito do certame londrino impressionou tão profundamente os responsáveis que, desde logo, se planeou a realização em Lisboa duma grande exposição de arte ornamental portuguesa e espanhola. O decreto real de 22 de Junho de 1881 ao decidir que o Palácio das Janelas Verdes (alugado havia dois anos para museu nacional) abrigaria o «escrínio artístico peninsular «desde os mais remotos tempos até ao fim do século XVIII», considerava que o fundo principal dessa exposição se achava já constituído, «não só com os objectos enviados á exposição de Londres, senão também com muitos outros já reunidos pela respectiva comissão», e atendia a que o governo espanhol, acedendo generosamente ao pedido do país irmão, permitia que «as preciosas colleções enviadas pela Hespanha á exposição de Londres venham abrilhantar a exposição portuguesa».

Nomeada uma grande comissão central organizadora, de quarenta membros, elegeu esta a comissão executiva que agrupava os mesmos responsáveis pela ida ao South Kensington: Delfim Guedes, a presidir, que por este labor alcançou

(*) «Science and Art Department of the Committee of Council on Education — *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, South Kensington Museum, 1881». — Edited by J. C. Robinson, Chapman & Hall, Ltd., London.

(†) *Id.*, *Introduction*, pp. 7-13.

(‡) «*Essay on Spanish Art* by Señor F. Riaño, of the Educational Board of the Ministry of Fomento, Spain. — Reprinted from the *Catalogue of Spanish Works of Art in the South Kensington Museum in 1872*», *id.*, pp. 14-44.

Um estudo bem ilustrado, do mesmo autor, é *The Industrial arts in Spain*, London, 1879.

(§) *V. Catalogue cit.*, pp. 45-54.

(¶) *Id.*, pp. 55-68. — O catálogo referente aos objectos provenientes de França, abrange pp. 69-84; o das colecções particulares inglesas, pp. 85-112; e o das colecções do South Kensington Museum, pp. 113-208.

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL, EM LISBOA



Dr. Augusto Felgueiras
Augusto Carlos Teixeira de Aragão

Conde de Almeida
Antonio Thomaz da Fonseca
José Luis Monteiro

Francisco Marques de Sousa Vitorino
Ignacio de Villaverde Barboza

A COMISSÃO EXECUTIVA

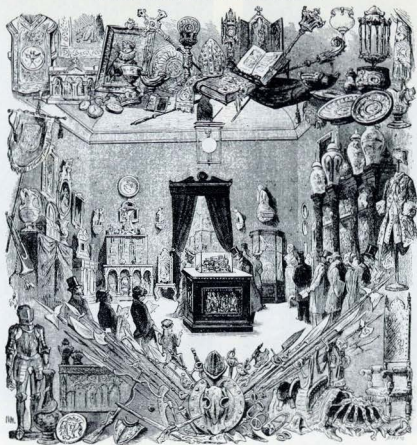


VISITA DOS REIS DE HESPAÑA A PORTUGAL



INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE ARTE ORNAMENTAL NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, REALISADA EM 12 DO CORRENTE

EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL, EM LISBOA



A EXPOSIÇÃO REALIZADA A LUZ ELÉCTRICA — Sala — D. FERNANDO (Imagem do Museu do Brasil)



VISTA EXTERIOR DO MUSEU NACIONAL DE BELLAS ARTES — PALACIO DA EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DE ARTE ORNAMENTAL EM LISBOA



Sala E



Sala K



Sala Q

o título de Conde de Almedina; o Prof. António Tomás da Fonseca; Vilhena Barbosa; Teixeira de Aragão; Sousa Viterbo; Architecto José Luís Monteiro; e o Dr. Augusto Filipe Simões, a secretariar.

Este, dada a premência dos trabalhos, alojou-se num quarto do Palácio das Janelas Verdes, depois de ter percorrido o centro do País, a recolher objectos (?). Estas inquirições de recolha foram, aliás, extensivas a toda a comissão executiva. «Auxiliados por comissões especiaes em todos os districtos do reino — lembra um jornal da época (8) — todos elles cheios da mais acrisolada dedicação e desinteresse, percorrem o paiz estudando, investigando, procurando, persuadindo, n'uma verdadeira missão civilisadora enfim, conseguindo formar collecções artisticas de tal importância que bem se pode afirmar, nunca mais será possível reunir eguaes em Portugal».

Entretanto o Palácio dos Condes de Alvor foi submetido a importantes obras que o adaptaram a magnifico recinto da exposição, embora fosse tal o volume das collecções aglomeradas que logo se verificou ser insufficiente para as acolher a todas.

D. Fernando — o Rei-Artista — que presidia à comissão de honra, foi um dos mais entusiastas patrocinadores do certame, tendo ele próprio reservado uma sala para expor collecções que distraiu da Galeria do Palácio das Necessidades. Outro tanto não aconteceu com seu filho, el-Rei D. Luis I, que não pôde dispor de uma sala especial, onde agrupasse espécies do Paço da Ajuda que vieram afinal a encher duas vitrinas, na sala G.

Para o arranjo e apresentação do núcleo artístico espanhol — que correspondeu sivelmente ao que fora a South Kensington — irmanou-se ao executivo português uma eficiente comissão presidida por D. Juan Valera, tendo como vogais: D. Vicente Esquivel, D. Luiz Gargollo, D. Dario Ulloa, D. Enrique Casanova, D. José Perdiguez e D. José Ramón Mérida.

Veio a retardar-se a abertura da exposição em relação à data prevista, — porquanto «muito antes do tempo em que se poderia dar por completamente organizada» (9) — para honrar a visita a Lisboa de Suas Majestades Católicas o Rei D. Afonso XII e a Rainha D. Maria Cristina.

(7) Cf. António Francisco Barata e Gabriel Pereira, *Estemna de perpetuas na campa do Dr. Augusto Filipe Simões*, Lisboa, 1884, p. 32.

(8) Augusto Ribeiro, *Exposições Modernas — Reivindicações Históricas — Exposição Retrospectiva de arte ornamental em Lisboa — II*, in «Commercio de Portugal», de 3 de Março de 1882.

(9) «Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola, celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II», Vol. «Texto», Lisboa, 1882, *Advertencia*, p. VII.

Em 12 de Janeiro de 1882, após luzido cortejo das carruagens régias, de Belém às Janelas Verdes, realizou-se no grande salão nobre do Palácio — situado no topo da escadaria principal — a solene abertura da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Os reis ocuparam as cadeiras que estavam colocadas sobre o estrado, formando-se um semi-círculo entre o cortejo de altas personalidades convidado para a cerimónia. Leu El-Rei D. Fernando o discurso inaugural, como presidente da comissão organizadora, seguindo-se El-Rei D. Luís I que, ao congratular-se pela inauguração do certame sublinhou que «os bellos monumentos que possuímos, as notaveis producções de arte que nos restam, são ainda hoje bem viva demonstração do que foram e do que valearam os emprehendimentos de outras éras (...). E tanto mais grato é para mim, quanto n'esta solemne affirmação da vitalidade de out'ora, vendo a meu lado sua magestade catholica, el-rei D. Affonso, meu primo, encontro, a par de Portugal, representada a Hespanha, cooperando assim, no interesse da arte, os dois povos da peninsula, que no mutuo respeito pela sua independencia, pela sua liberdade e pelas tradições que a cada um são peculiares, adquiriram o mais seguro penhor de amizade que os prende»⁽¹⁰⁾.

Integra-se esta Exposição na corrente geral europeia, como tipo de manifestação cultural coeva, de materialismo e cientismo eufóricos e simultaneamente de análise e progresso. O arranjo reflecte uma preocupação que se ajusta à concepção museológica da época e que pode documentar-se com alguns aspectos fotográficos das salas que nos restam: excessiva acumulação de objectos — quadros, tapeçarias ou medalhões alinhados a revestir as paredes, vitrinas sobrecarregadas de peças, peanhas de vasos de cerâmica ou torêutica acasteladas aos cantos das salas; uma preocupação de simetria na disposição dos armários, dos plintos, das vitrinas, do mobiliário e das pinturas; salas forradas a papel lavrado, de tonalidade escura, como a dos pesados reposteiros. E — sobre o mais — o deslumbramento da iluminação eléctrica a lâmpadas de carvão, com focos de luz em arco voltaico, que faziam rebrilhar aqueles milhares de tesouros artísticos, espalhados por dezoito salas, nas noites em que o certame era patenteado ao público⁽¹¹⁾.

Enquanto a exposição de South Kensington dispôs as espécies por grupos consoante as procedências, a distribuição das colecções nas Janelas Verdes moldou-se, em geral, analogicamente, por secções artísticas: Ourivesaria, Cerâmica, Armaria, Tecidos, etc., constituindo excepções a Sala de D. Fernando II⁽¹²⁾

(10) Cf. «Diário de Notícias», 18.º anno, 14 de Janeiro de 1882.

(11) V. Virgílio Machado, *A luz eléctrica na Exposição de Arte Ornamental — Systema Brush*, Lisboa, 1882.

(12) V. *Catálogo cit.*, Sala F, pp. 241-255.

e a *Sala Espanhola*, esta avultando magnificente e bem representativa.

Podemos folhear hoje o Catálogo e avaliar, pelas descrições elaboradas por Esquivel e Ramón Mérida e pelos desenhos de Casanova, da opulência e densidade da Sala B — a *Secção Espanhola* (13). Mas, importa arrancar ao olvido uma página quase ignorada do nosso prosador Fialho de Almeida (14):

«A sala de Hespanha é um encanto pela diversidade das peças expostas, e vigor artístico dos agrupamentos. Imaginem os senhores que ha um pulpito ogival, finamente esculpido de rendas e rozaceas, octagonal, em carvalho antigo. Adeante uma balança romana do seculo XVII; em cima a couraça damasquinada de Phillippe III, coroada do capacete em telha, e descanzando os dedos articulados no rebordo do pulpito; atraz, machados de silex, facas de ferro e bronze, puas e aneis das primeiras gentes americanas.

Ante este santuario funambulesco, sahe do tecto a lampada de bronze da Alhambra, e vê-se por baixo d'ella um grande vaso granadino, com esmaltes azues e azas chatas nascendo-lhe do bojo, e vindo a morrer no buccal. Deante d'isto uma cruz funerea do seculo XVI, abre os seus braços de ferro lavrado (...) a um grande contador italiano, theatralmente encostado á parede, entre as janellas, e muito garrido na sua columnata de pedra, metal, e retabulositos de mosaico, com que o decoraram. Em *vitruines* circumvisinhas, ha de tudo, lapides sepulchraes do tempo arabe, pratos hispano-arabes, estribos de Carlos V, ferrolhos do Escorial, reliquias dos reis visigothicos, bronzes da China, vasos do Peru, encadernações antigas, cofres esmaltados, escopetas e arcabuzes cobertas de cinzeladuras.»

Virada esta página, deve assinalar-se que, no meio ano em que esteve aberta, registou a exposição a frequência apreciável de cem mil visitantes (15), tendo sido publicado não só um *Catálogo* descritivo (com um volume de texto e outro de estampas), como um magnífico *Album de Fototypias*, editado por Carlos Relvas (16).

(13) Id., *Sala B*, pp. 105-125.

(14) *A Exposição de Arte Ornamental*, in «Chronica Illustrada», 1.º anno, n.º 1, 1882, pp. 14-16.

(15) Cf. «Diário de Notícias» de 3 de Junho de 1882.

(16) *Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa, 1882* — Clichés de Carlos Relvas e phototypias de J. Leipold; Imp.º na Oficina de J. Leipold, Lisboa, 1883.

Este opulento certame que «não teve ainda igual no nosso país»⁽¹⁷⁾ e que mobilizou o melhor que em matéria de arte decorativa existia no continente e nas ilhas adjacentes, foi o factor decisivo que propiciou a abertura do Museu Nacional de Belas Artes. Ficou este arrumado, em Dezembro de 1883 — faz agora setenta e cinco anos — e foi inaugurado oficialmente no ano seguinte, a onze de Maio.

Uma manifestação do génio artístico peninsular precipitou nas Janelas Verdes a formação do nosso Museu Nacional.

(Comunicação ao XXIV Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências — Madrid, Novembro de 1958 — em representação do Centro de Estudos de Arte e Museologia)

(17) João Couto, *As Exposições de Arte e a Museologia*, Lisboa, 1950, p. 9.

Além da série de artigos de Augusto Ribeiro, no «Commercio de Portugal», I (20 de Janeiro) a XVII (4 de Maio), 1882, pode avaliar-se da importância da exposição, lendo:

Augusto Filippe Simões, *A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola em Lisboa — Cartas ao redactor do «Correio da Noite»*, Lisboa, 1882;

Francisco Marques de Sousa Viterbo, *A Exposição de Arte Ornamental; Notas ao Catalogo*, Lisboa, 1883.

Da repercussão tida na imprensa estrangeira, basta referir: Charles Yriarte, *Une visite a l'Exposition Rétrospective de Lisbonne*, in «Revue des Deux Mondes», LIIe. Année, T. LI, Paris, ler. Juin 1882, pp. 651-674.

A ESCULTURA NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA ⁽¹⁾

POR

BELARMINA A. F. RIBEIRO

O Museu Nacional de Arte Antiga, posto que não seja um museu de escultura, tem, no entanto, um grupo de peças que nos dão uma visão do que foi essa arte através dos tempos.

As peças mais antigas são as que pertencem à doação feita por Calouste Gulbenkian: um torso grego de mármore de Paros (Século V AC. fig. 20); um bodhisatva de bronze japonês (período Azuka — século VII); um leão de basalto cinzento encontrado em Capri, no Palácio de Tibério (período ptolomaico, greco-egípcio); um busto de Apolo, de mármore branco (fins da república romana).

Foi o actual director deste museu, Ex.^{mo} Senhor Dr. João Rodrigues da Silva Couto que, desde que começou a exercer este cargo, em 1937, teve a preocupação de formar uma pequena galeria de escultura (coisa que o museu não possuía, pois o objectivo do Dr. José de Figueiredo, anterior director, fora a pintura), com peças representativas das várias épocas e pelas quais se pudesse ter a visão do trabalho dos nossos escultores.

Deste modo foi conseguindo adquirir peças belíssimas, executadas nos mais variados materiais: mármore, pedra, alabastro, madeira, barro, faiança, bronze e marfim, e, hoje, podemos, percorrendo o museu, ter uma visão mais ou menos completa do que foi a escultura, e dos diferentes ideais estéticos dos homens e dos tempos.

Na Idade Média, vemos a escultura ao serviço da ideologia cristã. As ordens religiosas possuem a autoridade espiritual e o poder monetário; a arte está ao serviço da propagação da fé e da edificação das gentes. O povo não era culto e, por isso, deviam dar e proclamar a verdade do dogma sem, no entanto, fugir à narração histórica.

Ora neste período em que todo o trabalho artístico tem um carácter oficial, a escultura, dentro do espírito de confraria, com os seus mestres, os seus

(1) Esquema de duas visitas guiadas.

companheiros e os seus aprendizes, procurando materializar os mistérios da fé, tinha ao seu serviço as mãos daqueles que, pela sua própria cultura, não eram mais do que principiantes ou oficiais capazes.

Os imaginários procurariam certamente edificar as gentes piedosamente falando uma linguagem simples que eles pudessem compreender.

Há uma ingenuidade que não só nos mostra as hesitações naturais da própria inexperiência, como também manifesta uma direcção natural do espírito. Deste modo, a escultura na Idade Média tem, forçosamente, de reflectir uma maneira de ser colectiva.

Ela está, por assim dizer, integrada na arquitectura.

Daqui o termos de lembrar-nos dos capitéis, das colunas, dos portais das igrejas, dos túmulos, para podermos avaliar o que foi a escultura no período românico. Ela tomou formas decorativas (representações bíblicas, temas geométricos, etc.) integradas no conjunto arquitectónico, ornamentando os pórticos, os capitéis e as cornijas. Podemos dizer que foi nas igrejas (sobretudo no norte do país), que o sentido artístico dos homens do românico se revelou. Lembremo-nos de Travanca, Rio Mau, Sanfins de Friestas, São José de Longos Vales, etc.

Evidentemente que podemos agrupar em três tipos, o trabalho escultórico desta época:

- 1) escultura tumular;
- 2) a decoração figurativa dos portais das igrejas;
- 3) a estatuária propriamente dita.

A nossa documentação medieval dá-nos alguns nomes de imaginários e de lavrantes da pedra, mas, se não esquecermos que o trabalho artístico, nesta época, tinha um carácter oficial, compreenderemos melhor a razão por que esses nomes são poucos.

A estatutária, neste período românico, apresenta-se com um corpo baixo, uma cabeça volumosa e uma expressão grave na simbologia do conjunto.

No século XIII (fig. n.º 1) o imaginário continua dentro destas formas puras, despidas de cultura adquirida.

No século XIV já as figuras se começam a desembaraçar da dureza românica — é o período ligado ao reinado de D. Dinis em que muito se constrói.

O século XV continua profundamente cristão, mas vamos assistir à descoberta da beleza da forma. A Idade Média, na sua preocupação espiritual, não tivera mãos capazes de mostrar a beleza do corpo. Estavam demasiado preocupados com a beleza do dogma e da fé, para poderem abarcar a beleza e a graça da forma corporal. As pregas das roupagens aparecem-nos com quebrasuras face-tadas que nos mostram o movimento.

É nos fins do século que nós encontramos o equilíbrio entre a beleza do corpo e do espírito: o mundo físico é um reflexo do mundo divino.

Nas fig. n.ºs 2, 3, 4, 5 e 6 nós já vemos essa preocupação da beleza física e essa doçura de expressão que vai levar depois o homem a sentir e a admirar, mais profundamente, o mundo greco-latino.

O mundo tem um carácter mais plástico: já escolhe temas, já distribui os motivos a tratar.

As formas são levantadas e aéreas, tendentes a cortar o céu.

As figurações monstruosas, que apareciam anteriormente, desaparecem. Há uma ansiedade de descobrir formas.

A catedral, elevando as suas linhas, torna-se um símbolo da ansiedade do homem pelo mundo invisível.

É uma arquitectura ascensional que foge à matéria e que traz consigo uma escultura serena e estática.

Agora, já os lavrantes da pedra nos deixam o seu nome nos altares, nos túmulos, na estatuária, através duma preocupação do belo.

Se no período anterior, podemos apenas falar em meia dúzia de nomes (Mestre Pero, Telo Garcia, etc.), agora a nossa documentação é mais rica. Basta lembrar a construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha), para sentirmos que ele deve ter sido um centro de irradiação e de exercício.

Assim, quando do conflito de Alfarrobeira, nós sabemos, por documentação encontrada, que os servidores das obras do dito Mosteiro estiveram ao lado do Infante D. Pedro e que eram muitos.

Encontramos, por exemplo, cartas de perdão dado em 1451 por D. Afonso V (º) a homens «das obras do Mosteiro da Batalha», que tinham sido a favor do Infante D. Pedro, entre eles: Álvaro Eanes, Pedro Eanes, João de Maceira, Álvaro Esteves, Pero Vicente, Martim Álvares, Pedro Afonso, Jorge do Casal, Pedro Álvares, Fernão Afonso e ainda um perdão a Rodrigo, filho de Conrate, aprendiz de imaginário.

Muitos outros ficaram, em 1449, sem os seus bens, exactamente por terem sido pelo Infante D. Pedro. Podemos falar aqui de Pero Vicente, Fernão Peres, Pedro Afonso Gaio, Gonçalo Eanes, Pedro Álvaro, Mestre Pedro, Jorge, todos trabalhadores da pedra que eram servidores do Infante D. Pedro (º).

A documentação do século XV é muito rica e, por ela sabemos de muitos artistas portugueses não só lavrantes da pedra, como também ourives, pintores e até cantores.

Assistimos agora ao lento desabrochar duma humanização das figurações. A Virgem Maria perde o seu papel divino — ela é agora a ama de Jesus (fig. 7); é uma simples mulher, cheia de graça, que embala o seu filho, o diverte e lhe sorri. Virgens risonhas e cheias de pureza e de graça.

(º) Arquivo N. da Torre do Tombo, leitura nova, Estrem., L.º 8, Fls. 296.

(º) Místicos — L.º 3, fls. 128. A. N. T. T.

Da grandeza e majestade passa-se à graça e ternura. Os anjos começam a ter papéis a desempenhar — eles são músicos, são adoradores. Os santos estão presentes e fazem parte da ternura dos homens. Simultaneamente há, por assim dizer, uma serenidade cheia de grandeza que dá ao corpo, uma auréola de juventude eterna.

O começo do século XVI é um continuar dentro de tudo que acordara no século XV; mas agora há uma riqueza maior de motivos, pois os nossos homens em contacto com terras exóticas, colheram elementos que lhes vão ser preciosos. Assim surge uma decoração particular cheia da linguagem marítima: são os apetrechos náuticos, é a fauna e a flora marítima, nós, cordames, conchas, corais, algas e estranhas representações vegetalistas. É apenas o reflexo do que o conhecimento de novas terras e novas gentes, trouxe a Portugal. É a nossa epopeia marítima.

A Virgem aparece-nos também dentro duma visão orientalista (fig. 8) que, por vezes, apenas se nota num leve amendoado dos olhos.

Com o chamado renascimento dá-se uma laicização da arte. A Itália ficara enebriada com o encanto e a beleza pura que lhes mostrara a estatuária do mundo greco-latino. A beleza do corpo é agora o fim a atingir. Há maior preocupação com a representação da forma, deixa-se um pouco em paz o espírito.

É um mundo novo que surge, mas ele não pode libertar-se do cristianismo e, assim, encontramos a beleza formal desse mundo greco-latino, aliada a uma ideologia que não pertencera a esse mundo antigo. A beleza física consegue encarnar e transmitir beleza espiritual (fig. 9).

Se na Idade Média os artistas tinham trabalhado para a igreja, no chamado Renascimento como que pertencem ao serviço dos grandes senhores. O artifice torna-se artista e, ao mesmo tempo, homem do paço, isto é, servidor do rei ou dos grandes senhores.

Beleza da forma e profundidade da ideia — um cântico ao corpo ainda cheio dessa poesia cristã que tanto se espalhou nos séculos anteriores.

Não podemos deixar de nos referir ao baixo-relevo que nos dá uma ideia da visão do artista pela configuração do conjunto, pela perfeição da perspectiva e pelo tratamento do tema procurando dar às figuras principais um maior realce.

No século XVII, aparecem-nos com profusão os barros de Alcobaça e a madeira policromada.

As formas mais esguias, os pregueados mais caprichosos (fig. 10) uma beleza mais representativa e teatral. A arte perde um pouco do individualismo renascentista e tem mais um carácter colectivo.

É o período das madeiras trabalhadas e douradas (talha).

Começa agora a aparecer-nos o Menino Jesus muito gorduchinho que mais tarde havemos de encontrar em grande profusão (fig. 11).



1



2



3



4





6



7



8



9



11



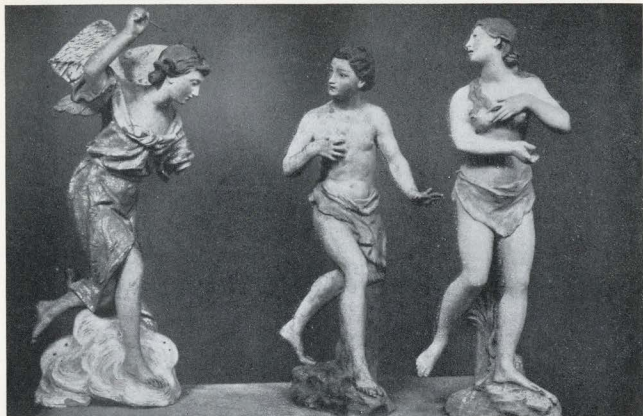
10



12







14

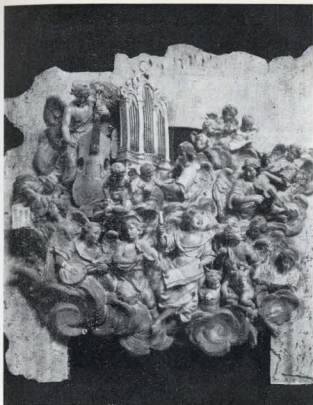


15



16





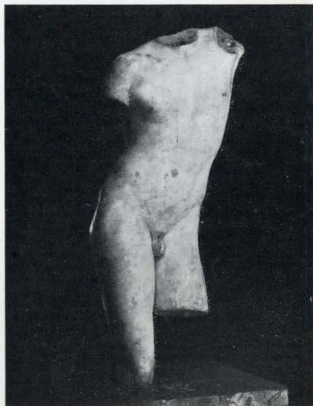
17



18



19



20





21



22



23



24

No século XVIII, temos a chamada escola de Mafra, onde os artistas estrangeiros puderam contribuir para o desenvolvimento e formação dos escultores portugueses. O primeiro destes é, sem dúvida, Machado de Castro de que podemos admirar a belíssima escultura Santa Ana e a Virgem, em madeira (fig. 12). A sua escola está bem representada no Museu Nacional de Arte Antiga, onde tem uma sala especial (figs. 13 e 14).

E vêm à lembrança os principais presepeistas portugueses: Machado de Castro, António Ferreira, Barros Laborão e Faustino Rodrigues.

Destes, os primeiros são, sem dúvida, Machado de Castro e António Ferreira.

Temos conhecimento de que muitos presépios foram feitos nesta época, como o da Sé, o da Estrela, o de Belas, o de São Vicente, o da Madre de Deus, o do Desagravo, o de Sacramento, etc.

O museu possui uma colecção de figurinhas de alguns destes presépios.

Estas figuras de barro policromado, além da sua plasticidade e beleza, dão-nos verdadeiros tipos pertencentes ao povo português.

É o elemento rústico, a simplicidade de expressão e de conduta que nós encontramos nessas pequenas figurinhas. É, por assim dizer, a representação duma romaria. O povo que se desloca para ir render culto ao santo da sua devoção (aqui o Menino Deus). Eles levam o seu farnel, tocam a sua sanfona, a sua pandeireta, descansam junto à sombra da árvore e ao pé do ribeiro para comer e bailar. Levam cestos com ovos, com queijos, com cebolas, com presentes para homenagear o Menino Deus. Levam coelhos, perús, numa palavra, tudo aquilo a que a sua vida rústica os liga para poderem manifestar a gratidão ao criador.

Depois as cavalgadas dos reis Magos a que António Ferreira deu tanto movimento e, por fim, a cabana colunada, onde a Virgem e São José mostram o Divino Menino que será o «Salvador».

Os anjos cantam e tocam e, numa revoada de asas abertas e movimento corpóreo, parecem convidar todos os filhos dos homens a acompanhá-los no seu preto e menagem.

As gentes aproximam-se e, descendo as encostas, esperam a vez de depor aos pés do Salvador o presente tão simples que é a exacta expressão da sua vida.

Os tamborileiros, os gaiteiros, as bailadeiras de pandeireta, os cegos da sanfona, os garotos remendados e rotos correm para chegar primeiro e caminhar à frente da música, tal como ainda hoje fazem nas nossas aldeias no tempos de romaria (figs. 15 a 19).

*

Tem o Museu Nacional de Arte Antiga, também, representações de algumas escolas estrangeiras, desde os alabastros de Nothingahm (Séc. XIV-XV — figs. 21

a 22), às faianças policromadas do século XVI, São Leonardo (fig. 23) e a Virgem com o Menino e, ainda, alguns medalhões dos Della Robia (fig. 24).

Possui também uma curiosa escultura japonesa de madeira, um Buda.

Na doação Calouste Gulbenkian, além das peças a que já fiz referência, temos um sátiro de bronze da Escola de Riccio (Céc. XV-XVI); Sansão e o Leão, bronze italiano (Séc. XVI); uma cópia em bronze da Venus de Médicis, de A. J. Dalou (Séc. XIX); e, por fim, a escultura Danaïde de Auguste Rodin (Séc. XIX-XX) o homem que soube equilibrar as aspirações mais opostas com tanta perfeição, profundidade e grandeza (fig. 25).

Não podemos dizer que o Museu Nacional de Arte Antiga seja um museu pobre em escultura, pois acabamos de ver, que ele não só nos dá uma visão do que foi a escultura em Portugal através dos tempos, como nos oferece, também, algumas representações das principais escolas estrangeiras.

Se, por fim, dermos uma volta pelo jardim do Museu, encontraremos algumas esculturas curiosas, entre elas uma réplica de um dos Profetas de Congonhas do Campo, Brasil, escultura do célebre Aleijadinho.

OS MEDALHÕES DELLA ROBRIA DO MUSEU DAS JANELAS VERDES

POR

J. M. CORDEIRO DE SOUSA

QUEM entra no amplo vestibulo do Museu Nacional de Arte Antiga, depara nas paredes laterais por baixo da esbelta galeria, com quatro formosos medalhões de faiança policromada do século XVI que o «Roteiro» desse Museu informa serem «das oficinas dos Della Robbia», em Florença, e nos mostram:

— Um pelicano rasgando o peito para alimentar com o sangue os filhos que se erguem famintos do ninho feito com abundante folhagem e algumas flores e frutos, tendo por baixo, numa fita, a legenda IVSTVS .VT. PALMA .FLOREBIT .ET, empresa del Rei D. João II.

— A Virgem Maria com o Menino e São João Baptista, também menino, em atitude de se lhes dirigir.

— O escudo das Armas do Reino amparados por duas figuras aladas.

— Um busto de perfil com rica indumentária guerreira, e que ora tem sido classificado de Condottieri, «segundo desenho de Leonardo de Vinci», ora identificado com Dário, «segundo desenho de Verrochio».

Deixemos a solução do caso aos entendidos.

O segundo destes medalhões que, na opinião autorizada de Sousa Viterbo, «pela expressão, pela delicadeza do desenho», é superior aos outros; pertenceu ao convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja «ao qual foi legado, segundo é tradição, pela Infanta D. Beatriz, mãe de El-Rei D. Manuel».

Os restantes três estiveram, pelo menos até 1866, ao que parece, na parede exterior da igreja conventual da Madre de Deus, como nos mostra um painel de azulejos existente no claustro da igreja da Ordem Terceira de São Francisco na cidade brasileira do Salvador da Baía de Todos os Santos, recentemente divulgado pelo distinto historiador de Arte engenheiro Santos Simões, e nos é confirmado pelo Abade Castro e Sousa num artigo publicado no *Archivo Pittoresco* no ano acima referido (*).

(*) Indicação de Santos Simões.

Estes belos medalhões figuraram na Exposição Rectrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola realizada em Lisboa no ano de 1882, o primeiro na sala F e os outros três na sala I, segundo indica o respectivo catálogo.

Nessa exposição figuraram também, na sala F reservada às colecções de El-Rei Dom Fernando, quatro medalhões de menor diâmetro, mas do mesmo estilo, com as figuras dos Evangelistas acompanhados dos seus símbolos sobre fundos azuis:

São Marcos com o Leão, São Lucas com o Novilho, São João com a Águia, São Mateus com o Homem ou o animal de face humana, aqui representado por um Anjo.

«Desde o II século viam os cristãos nos quatro seres animados da visão de Ezequiel, o símbolo dos quatro Evangelistas» (7).

Todas as molduras são, como as dos anteriores, compostas por diversa folhagem verde com alguns frutos e flores.

Santos Simões tem estes medalhões como de proveniência espanhola. Pertenceram também ao mosteiro lisbonense da Madre de Deus, e estiveram primitivamente nos muros do claustro grande, onde se mantiveram até muito tarde, talvez até 1859, ano em que ainda ali os viu o architecto-arqueólogo Joaquim Possidónio Narciso da Silva.

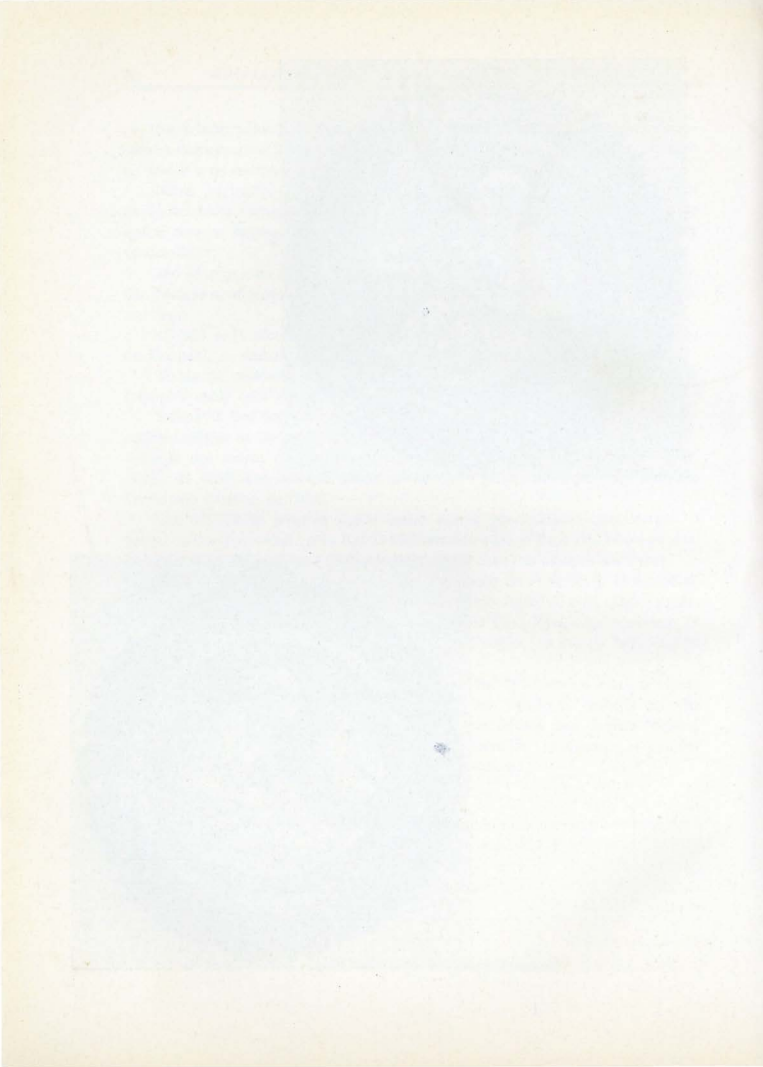
Um dia foram levados, como tantas outras preciosidades que corriam o perigo de desaparecerem, pelo Rei Dom Fernando para o Paço das Necessidades, e ali colocados nas paredes da Biblioteca Real, por cima das estantes dos livros.

Em 1895 efectuou-se em Lisboa uma Exposição de Arte Sacra Ornamental, integrada nas comemorações do Centenário de Santo António, e os quatro medalhões lá estiveram na sala reservada às colecções da Casa Real, com o número 79 do catálogo especial organizado por Ramalho Ortigão, ao tempo bibliotecário do Real Paço da Ajuda.

Com a instauração do sistema republicano em 1910, foram estas e outras obras de Arte consideradas como pertencentes ao Estado e, embora em vão reclamadas pela Família Real, deram entrada no Museu das Janelas Verdes, onde estes quatro medalhões podem hoje ser admirados, pendentes nas paredes de uma das salas da riquíssima Secção de Ourivesaria.

(7) D. Crisóstomo de Aguiar, *Anotações ao Missal Romano*.





EXPOSIÇÕES

A ARTE DE GANDHARA NO PAQUISTÃO

Esta exposição, feita de colaboração com a Embaixada do Paquistão à qual preside o espírito esclarecido do Dr. Ashman Malik, foi uma excelente manifestação da forma como, em determinado momento, evoluiu a arte naquele país.

As obras expostas e ao processo histórico que as explica já se referiu em artigos publicados no n.º 1, vol. IV, deste Boletim, o professor Myron Malkiel Jirmounsky.

A exposição, organizada na sala dos Tapetes Persas do edifício novo do Museu, abriu em 17 de Abril de 1959. Teve catálogo.

FRESCOS DESLOCADOS

Este certame permitiu chamar a atenção do público para o importantíssimo núcleo de obras de arte, mal conhecidas, por, anteriormente, estarem integradas nas paredes das Igrejas para que foram pintadas.

A exposição, organizada pelo Conservador Abel de Moura, que últimamente se vem especializando neste assunto, permitiu também apresentar os processos de restauro utilizados pelos técnicos. Figuraram frescos do Outeiro Seco, de Travanca, Freixo de Baixo, Bravães, Fonte Arcada, Póvoa de Lanhoso, Algozinho e Cerzedelo.

Fez-se um catálogo para o qual o mesmo conservador escreveu um pequeno estudo intitulado «Da deslocação dos frescos».

EXPOSIÇÃO DE PEÇAS OFERECIDAS PELA EX.^{ma} SENHORA D. ARNILDA DA CRUZ ROQUE PENIM KAMENEZKY QUE FAZIAM PARTE DA COLEÇÃO DE SEU MARIDO O ANTIQUÁRIO ELIEZER KAMENEZKY

As obras de arte que a Sr.^a D. Arnilda Kamenezky ofereceu ao Museu, satisfazendo um desejo de seu marido, constituem um conjunto de valiosas espécies da mais variada qualidade. Assim figuram miniaturas, peças de cerâmica, vidros, mobiliário, escultura e pintura. Deve pôr-se em relevo o alcance duma iniciativa que não é vulgar no nosso país. Julho 1959.

EXPOSIÇÃO DE QUADROS FLAMENGOS E PORTUGUESES PROVENIENTES DO MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL, DEPOIS DE RESTAURADOS

Dispendendo um esforço de louvar, a oficina de restauro de pinturas tem tratado muitos quadros pertencentes à ilha da Madeira e hoje expostos no Museu de Arte Sacra do Funchal.

Entre eles são de notar as pinturas provenientes do Convento de Sta. Clara, que se encontravam em lastimoso estado. Logo que se encerrou a exposição, que esteve patente ao público muito poucos dias, os quadros regressaram à ilha.

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO ITINERANTE EM OEIRAS

Conforme se explica no indículo esclarecedor deste certame, este tipo de exposições era há muito tempo desejado pelo Museu. Só agora se lhe pôde dar início.

A primeira, organizada por iniciativa da Câmara Municipal de Oeiras, teve lugar no edifício da Câmara Municipal e nela coadjuvaram além do Presidente da municipalidade, Sr. Engenheiro Álvaro Roquete, o conservador do Museu de Arte Antiga Abel de Moura, o Vereador da Câmara Municipal de Oeiras, Arquitecto Costa Macedo e a conservadora estagiária Dr.^a Glória Guerreiro,

OBRAS DE GEORGES BASTARD

Com a colaboração de Madame E. Bastard, a conservadora do Museu de Arte Antiga, Dr.^a Maria José de Mendonça, organizou esta sugestiva exposição de obras realizadas pelo eminente artista George Bastard, falecido quando regressava ao seu país, depois de ter vindo dispor em Lisboa a exposição das porcelanas de Sévres.

O certame abrangia obras de pintura, de escultura em materiais raros, de leques e de outros variados artefactos que gentilmente foram cedidos pela viúva do artista, pelo Museu de Arte Moderna de Paris e pelo Petit Palais. Publicou-se um catálogo.

CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

Nos dias 21 e 28 de Fevereiro, o Professor Mário Tavares Chicó, proferiu no Museu duas conferências acerca de:

- Monumentos de Minas Gerais;
- Brasília.

Dado o conhecimento que o Dr. Mário Chicó tem destes assuntos, as suas lições tiveram a melhor aceitação do público que as escudou.

— Na noite de 14 de Maio, o Embaixador Aslan Malik deu uma lição que obedeceu ao tema «Pakistan to day — The land and the people».

O público frequentador das conferências do Museu recebeu com a maior satisfação as informações que o Embaixador Malik lhe comunicou, aliás ilustradas com formosas e elucidativas projecções.

Esta conferência sucedeu no tempo em que mostrávamos no Museu a exposição de Arte do Paquistão à qual noutro lugar nos referimos.

— Ainda obedecendo ao mesmo tema, o professor Myron Malkiel Jirmounsky proferiu uma erudita conferência intitulada — L'Art de Gandhâra du Pakistan. Foram mostradas e comentadas muitas projecções dos objectos expostos no certame e doutros com eles relacionados.

— Na noite de 22 de Maio proferiu no Museu de Arte Antiga uma conferência o ilustre professor do Colégio de França, Sr. René Huyghe, com o tema — «A luz e a vida espiritual na arte». A lição, ilustrada com projecções, dita com o saber e o poder de sedução que sempre caracterizam os trabalhos do insigne Mestre encantou o auditório que a escudou.

— Em 6 de Outubro a Sr.^a Dr.^a Gertrud Richert, professora de história de arte, da Universidade Livre de Berlim, aproveitou uma das suas frequentes visitas a Portugal para dar, no Museu, uma lição acerca de «Humboldt e as Artes plásticas». Sobre o aliciante tema a Dr.^a Richert estudou a vida e a acção do grande sábio alemão pondo principalmente em relevo o auxilio que prestou aos artistas da sua época tais como Rugendas, Kellermann e Hildebrandt.

SERVIÇOS TÉCNICOS E ADMINISTRATIVOS

AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE

OURIVESARIA

Cruz processional, de prata branca, marcada. Comprada no bricabraque.

Cofre, de prata branca, de origem sul-americana. Comprado no bricabraque.

CERÂMICA

Travessa, de faiança de Marselha. Comprada no bricabraque.

TECIDOS

Chaile preto, de renda de lã, do século XIX. Comprado a um particular.

DESENHO

Desenho a lápis, representando o «Retrato do Marquês de Marialva», por Domingos António Sequeira. Comprado a um particular.

Desenho, representando o «Auto-retrato de Gregório Francisco Queiroz». Comprado a um particular.

Desenho, representando a «Sagrada Família». Estilo de Domingos António de Sequeira. Comprado a um particular.

Desenho, representando uma «Alegoria». Estilo de Domingos António de Sequeira. Comprado a um particular.

MOBILIÁRIO

Cadeira de espaldar, no estilo indo-português. Comprada no bricabraque.

PINTURA

«Nossa Senhora em oração». Pintura sobre vidro de inspiração chinesa. Comprada no bricabraque.

VIDROS

Copo de cristal lapidado e com uma pintura representando uma vista do Aqeduto das Águas Livres. Comprado a um particular.

COFRES

Cofre de madeira, com ornatos de marfim sobre tartaruga. Trabalho de Ceilão, do fim do século XVIII. Comprado no bricabraque.

GRAVURA

Duas colecções de gravuras, da série «Reis de Portugal». Compradas a um particular.

Três gravuras, da «Sopa de Arroios», por Domingos António de Sequeira. Compradas a um particular.

OFERTAS DE OBRAS DE ARTE

CERÂMICA

Pote, de porcelana da China, do século XVI. Comprado pela verba do Legado Valmor e pelos Amigos do Museu.

ESCULTURA

Escultura, representando o «Calvário». Figuras de marfim, com resplendores de prata; cruz e peanha de madeira, dos séculos XVII-XVIII. Oferta do Grupo dos Amigos do Museu.

OURIVESARIA

Medalha comemorativa do 1.º Centenário da Morte de Honório Barreto. Oferta.

TECIDOS

2 Corpetes de vestido, de seda verde, bordados e duas amostras de seda verde, bordadas. Tudo dos séculos XVIII-XIX. Oferta da Ex.^{ma} Senhora D. Maria das Dores Jorge Paisinho.

LEGADOS DE OBRAS
DE ARTE

Do Ex.^{mo} Senhor Dr. Emídio Guilherme Garcia Mendes, uma mesa indo-portuguesa, com embutidos e pregaria.

Da Ex.^{ma} Senhora D. Alda Ludovina Graff Gomes, o seguinte:

2 candelabros de porcelana de Saxe, de 4 lumes.

2 téés-à-tétes, compostos de prato, bule, leiteira, assucareiro e 2 chácaras, com respectivos pires, de porcelana.

2 pratos, de porcelana de Saxe.

2 pratos, de porcelana de Saxe.

1 chávena e pires de porcelana.

CEDÊNCIA DE OBRAS
DE ARTE

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

Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães:

Uma pintura sobre tela, representando «Baptismo de Santo Hermenegildo».

Uma pintura sobre tela, representando «Duas Freiras, três frades e um Bispo». «Leitura dos Estatutos».

Uma pintura sobre tela, representando a «Degolação de São João Baptista».

Uma pintura sobre tela, representando a «Adoração dos Pastores».

Uma pintura sobre tela, representando «Retrato de um Frade».

Uma pintura sobre tela, representando o «Retrato do Confessor da Rainha D. Maria I».

Uma pintura sobre tela, representando a «Virgem com o Menino».

Uma pintura sobre tela, representando «Santa Teresa, em adoração, deante de um altar».

Uma pintura sobre tela, representando «Santa Teresa em êxtase».

Uma pintura sobre tela, representando «A Virgem em Oração».

Uma pintura sobre tela, representando «Retrato de Frades».

Uma pintura sobre tela, representando «Retrato do Bispo de João de Palafox».

Uma pintura sobre tela, representando «A Sagrada Família».

Uma pintura sobre tela, representando «Cena de interior».

Uma pintura sobre tela, representando «São Jerónimo».

Uma pintura sobre tela, representando «Um Filósofo».

Uma pintura sobre tela, representando «São Francisco».

Uma pintura sobre tela, representando «São José com o Menino ao colo».

Uma pintura sobre tela, representando a «Apresentação do Menino no Templo».

Uma pintura sobre tela, representando «Passo da vida de um Santo».

Uma pintura sobre tela, representando «Passo da vida de um Santo».

Uma pintura sobre tela, representando «São Jerónimo».

Uma pintura sobre tela, representando «Apresentação do Menino no Templo».

Uma pintura sobre tela, representando «Uma Santa Franciscana deante do Crucifixo».

Uma pintura sobre tela, representando «Santa Franciscana, com uma haste de lírios na mão».

Museu Regional de Leiria:

Uma escultura de madeira, representando «São Gregório, Papa».

Uma escultura de madeira, representando «Santa Maria Madalena».

Dois canudos de faiança.

Uma talha de faiança.

Uma tijela de faiança.

Uma garrafa de faiança.

Um moringue de vidro.

Uma garrafa de vidro.

Uma jarra de vidro.

Um gomil de vidro.

Um gomil de vidro, com tampa de estanho.

Uma caneca, com bico e tampa, de vidro.

MOVIMENTO
DA BIBLIOTECA

Durante o ano de 1959 deram entrada na Biblioteca do Museu 513 espécies bibliográficas, das quais 114 adquiridas pelo Estado e 399 oferecidas por beneméritas entidades oficiais e particulares, do país e do estrangeiro.

INSTITUTO DE RESTAURO

Durante o ano de 1959 a actividade nas oficinas do Instituto de restauro, anexo ao Museu de Arte Antiga, foi a seguinte:

OFICINA DE RESTAURO DA PINTURA

Museu Nacional de Arte Antiga

Rainha D. Catarina e Santa Protectora — Escola Jortuguesa da 1.ª metade do sc. XVI.
Nascimento de São João Baptista — Escola portuguesa do século XVI.

A Visitação — Escola portuguesa do século XVI.

Adoração dos Magos — Escola Hespanhola do século XVII.

Natividade — Escola portuguesa do século XVI.

Museu de Machado de Castro

Adoração dos Magos — Escola portuguesa do século XVIII.

Adoração dos Pastores — Escola portuguesa do século XVIII.

N. S. entregando a casula a Santo Agostinho — Escola portuguesa do século XVIII.
Santa Isabel — Escola portuguesa do século XVI.

N. S. com o Menino — Escola Hespanhola do século XVI. Luiz de Morales.

Museu de Évora

Paisagem de Inverno — Escola Holandesa do século XVII. H. Avercamp.

Nascimento de São João Baptista — Escola Flamenga do século XVI.

A Visitação — Escola Flamenga do século XVI.

O Menino entre os Doutores — Escola Flamenga do século XVI.

O Calvário — Escola portuguesa do século XVI.

Museu de Vizeu

Paisagem por Pillement.

Dois figuras alegóricas.

10 painéis representando vários Santos — Escola portuguesa do século XVII.

São Pedro — Escola portuguesa do século XVI. Grão Vasco.

São Paulo — Escola portuguesa do século XVI. Grão Vasco.

OFICINA DE RESTAURO DE TÊXTEIS

Museu Nacional de Arte Antiga

Tapeçaria do «Baptismo de Cristo». Bruxelas, século XVI.

Tapeçaria da «História de Ester». Bruxelas, século XVI. Em restauro.

Tapete persa, do século XVII.

Tapete persa, do século XVII.

Tapete persa, do século XVII.

Tapete persa, do século XVII.

Tapete persa, do século XVII.

Lavagem e consolidação de nove tapetes

de Arraiolos.

Palácio Nacional das Necessidades

Tapeçaria da «Escultura». Manufactura dos Gobelins, século XVIII. Trabalho concluído.

Palácio Nacional de Sintra

Tapeçaria da «História de César». Bruxelas, século XVI, em restauro.

Museu Regional de Lamego

Tapeçaria «Episódio passado deante de um Rei e Rainha». Bruxelas, século XVI, em restauro.

Colecções particulares

2 estofos de cadeira, de tapeçaria, fabrico francês, do século XVIII.

3 tapetes orientais, do século XVIII.

1 tapete de Aubusson, do século XIX.

3 tapetes de Arraiolos, do século XVIII.

1 peça de indumentária, do século XVIII.

MOVIMENTO DO PESSOAL

Lic.ª Maria Ipsé de Mendonça, conservadora, passou à situação de licença ilimitada, a partir de 11 de Setembro de 1959, inclusivé.

Lic.ª António Manuel Gonçalves, chefe da secretaria, rescindindo o respectivo contracto, por ter sido provido no cargo de director do Museu de Aveiro, do qual tomou posse em 30 de Abril de 1959, seguida de exercício a partir de 1 de Maio.

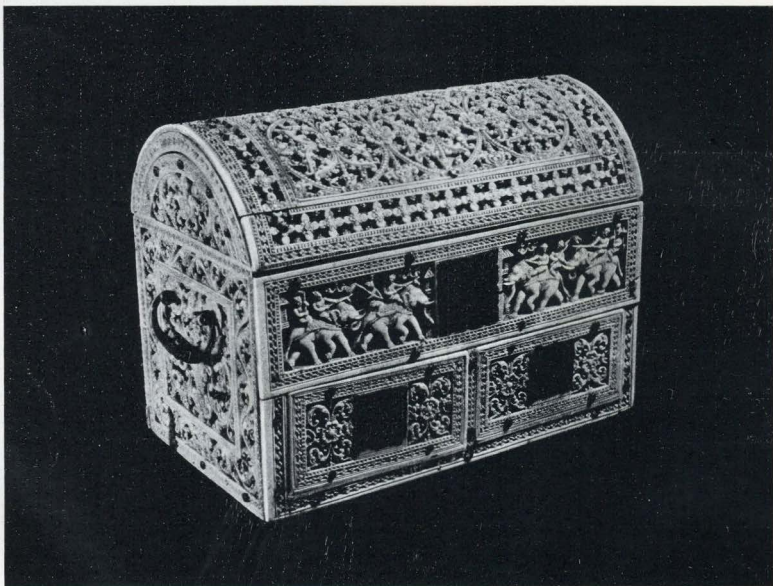


Pote de porcelana da China séc. XVI
Oferta dos amigos do Museu



Copo de Cristal — Vista Alegre

U.S. National Museum
Smithsonian Institution
Washington, D.C.



Cofre de madeira e marfim — Trabalho de Ceilão

VISITANTES

Durante o ano de 1959 registaram-se 48.288 entradas no Museu, conforme consta dos mapas seguintes:

Mês	Entradas pagas	Entradas grátis	Colectivas	Total
Janeiro	910	2.692	1.470	5.072
Fevereiro	600	1.838	673	3.111
Março	1.030	1.827	1.581	4.438
Abril	1.300	2.107	697	4.104
Maió	1.600	2.886	1.551	6.037
Junho	1.140	2.086	357	3.583
Julho	1.500	1.700	368	3.568
Agosto	1.720	2.356	87	4.163
Setembro	1.740	2.045	416	4.201
Outubro	1.000	2.090	—	3.090
Novembro	850	2.008	904	3.864
Dezembro	620	1.636	801	3.057
	14.010 (1)	39.281	8.905	48.288

(1) Entradas pagas no ano de 1959 — 14010 a 2850 — 35.025800

Visitas colectivas (desdobramento do mapa anterior)

Mês	Designação	Quantidades
Janeiro	Colégio Infantil «O Beiral»	61
	Colégio Infantil «O Nosso Jardim»	21
	Visitas explicadas	220
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	37
	Colégio «O Ninho» (Parede)	60
	Colégio «O Lar da Criança»	17
	Curso de História de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa	30
	Instituto de Formação Social e Corporativa	30
	Faculdade de Letras de Lisboa	149
	3 Sessões de Cinema para crianças	810
Fevereiro	Fundação Ricardo Espírito Santo	35
	Escola Artes Decorativas António Arroio	16
	Colégio «O Ninho» (Parede)	54
	Colégio «O Lar da Criança»	46
	Colégio «O Beiral»	38
	Escolas das Educadoras da Infância	7
	Amigos de Lisboa	115
	Colégio «O Nosso Jardim»	23
	Visitas explicadas (grátis)	150
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	11
Março	Faculdade de Letras de Lisboa	49
	2 Conferências do Dr. Mário Tavares Chicó	164
	Instituto de Formação Social e Corporativa	60
	Casa Pia Secção Feminina	25
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	29
	<i>A Transportar</i>	2.257

Mês	Designação	Quantidades
	<i>Transporte</i>	2.257
	Colégio «O Ninho» (Parede)	20
	Jardim Escola João de Deus	27
	Colégio «O Lar da Criança»	11
	Escola Industrial Josefa d'Óbidos	54
	Polyphonia	1.030
	Conferência, Debates de Arte e Museologia	24
	Escola de Enfermagem do H. S. M.	28
	Visitas explicadas (grátis)	42
	Escola de Educadoras da M. P. F.	9
	Colégio Militar	94
	Liceu de Almada	84
Abril	Instituto Vaz Serra, de Cernache do Bom Jardim	44
	Congresso de Linguística Romana	78
	Colégio «O Lar da Criança»	73
	Visitas explicadas (grátis)	97
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	15
	Colégio «O Ninho» (Parede)	70
	Colégio «O Beiral»	40
	Liceu Camões	83
	2.ª Sessão de Debates de Arte e Museologia	41
	Liceu Carolina Michaélis (Porto)	55
	Colégio «O Nosso Jardim»	20
	Liceu Normal de Pedro Nunes	20
	Escola Industrial de Josefa d'Óbidos	15
	Instituto Feminino de Odivelas	37
	Escola de Artes Decorativas António Arroio	20
	Externato Frei Luís de Sousa	33
Maio	Liceu de Camões	58
	Visitas explicadas	217
	Jardim Escola João de Deus	17
	3.ª Sessão de Debates de Arte e Museologia	48
	Colégio «O Ninho» (Parede)	33
	Escola Santa Catarina de Riba-Mar	35
	Colégio «O Beiral»	62
	Inauguração da Exposição do Paquistão	325
	Colégio «O Lar da Criança»	12
	Conferência de S. Ex.ª o Senhor Aslan Malik	165
	Escola Josefa d'Óbidos	53
	Conferência do Prof. Jirmounski	48
	Escola Comercial Veiga Beirão	54
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	34
	Instituto de Formação Social e Corporativa	50
	Conferência do Senhor Prof. René Huyghe	196
	Faculdade de Letras	32
	Lar Educativo João de Deus	82
	Escola António Arroio	30
Junho	Conferência Internacional dos Arquivos e Biblio- otecas	58
	Colégio «O Ninho» (Parede)	36
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	49
	Colégio de Santa Catarina de Riba-Mar	28
	Colégio «O Beiral»	18
	Instituto Feminino de Odivelas	30
	<i>A Transportar</i>	6.191

Mês	Designação	Quantidades
	<i>Transporte</i>	6.191
Julho	Prof. e Estudantes da Universidade de Sevilha	8
	Instituto de Formação Social e Corporativa	46
	Visitas explicadas	84
	Conferência do Dr. Cayolla Zagalo	198
	Visita explicada	26
	Instituto de Formação Social e Corporativa	45
	Visita de Operários de diversos Sindicatos de Amaran- tante (Porto)	45
	Curso de Férias da Faculdade de Letras de Lisboa	44
Agosto	Estudantes de Bruxelas	10
	Instituto de Formação Social e Corporativa	44
	Mocidade Portuguesa do Cruzeiro Gago Coutinho ao Ultramar	43
Setembro	Estudantes Espanhois convidados do Centro Es- colar n.º 27 da M. P.	16
	Congresso de Religiosas da F. N. R. F.	400
Outubro		
Novembro	Colégio Infantil «O Ninho»	29
	Escola de Educadoras da Infância	80
	Instituto de Formação Social e Corporativa	94
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	19
	Visitas explicadas	437
	Colégio «O Nosso Jardim»	30
	Colégio «O Lar da Criança»	41
	Colégio «O Beiral»	68
	Faculdades de Letras de Lisboa à inauguração da Exposição Georges Bastard	106
Dezembro	Colégio «O Beiral»	31
	Colégio Sagrado Coração de Jesus	16
	Colégio «O Nosso Jardim»	19
	Visitas explicadas	221
	Instituto de Formação Social e Corporativa	50
	Escola Comercial Voz de Operário	30
	Curso de Educadoras da M. P. F.	4
	Amigos de Lisboa	122
	Colégio de São José	11
	Liceu de Oeiras	65
	Sessão Cinematográfica	215
	M. P. F.—Ala de Beja	17
	<i>Total</i>	8.905

VÁRIA

DIOGO DE MACEDO

No dia 19 de Fevereiro, faleceu o escultor Diogo de Macedo, Director do Museu de Arte Contemporânea.

Além de apreciado artista que desempenhou no movimento da arte portuguesa um papel de excepcional destaque, Diogo de Macedo imprimiu ao estabelecimento que dirigia uma actividade de grande relevo, orientada no sentido de apresentar ao público, em exposições organizadas nas salas daquele organismo, obras representativas da arte contemporânea, muitas delas ignoradas do público.

Diogo de Macedo levou também à África e ao Brasil muitas das obras confiadas à sua guarda tendo feito para os certames elucidativos indúlcios.

Foi um assíduo e dedicado colaborador dos trabalhos do estágio para preparação dos conservadores dos Museus, Palácios e Monumentos Nacionais, mas foi acima de tudo um grande amigo do Museu Nacional de Arte Antiga (*).

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

Neste ano fizeram exame de admissão ao estágio os licenciados Glória Guerreiro e Farinha dos Santos. Os exames tiveram lugar nos dias 28 e 30 de Outubro, tendo sido os candidatos admitidos.

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

No ano de 1959 continuou a actividade do Centro, sendo bolsieras a pintura Madalena Cabral, a Snr.^a D. Marilena Mendes Pinto, os licenciados Belarmina Ribeiro

Ferreira, Manuel Pedro de Oliveira Rio de Carvalho e Armando Vieira Santos.

As duas primeiras bolsieras trabalharam no Serviço de Extensão Escolar que hoje abranje uma intensa e profícua actividade entre os estudantes das escolas pré-primárias e primárias. O Museu é já hoje frequentado por cerca de 400 crianças que ali vão iniciar um trabalho de familiarização com as obras de arte.

A licenciada Belarmina Ribeiro continua a desenvolver o arquivo museológico do Museu que é já hoje um importante elemento de estudo, pois abrange documentação museológica dos mais importantes países do Globo.

O bolseiro Rio de Carvalho continua as suas investigações acerca da «Arte Nova», matéria da qual possui denso e variado material e o Dr. Armando Vieira Santos além de continuar a publicar estudos muito sérios acerca de variados problemas artísticos deu à estampa o seu excelente livro intitulado «Os Painéis de S. Vicente de Fora», clara e séria síntese desta questão que há muitos anos vem interessando e agitando o meio artístico português.

CONSERVADORES ESTRANGEIROS

No corrente ano o Museu de Arte Antiga foi frequentado por Madame Daisy Lion Goldschmidt, encarregada de missão no Museu Guimet que, como bolsiera da Fundação Gulbenkian veio ao nosso País estudar as colecções de cerâmica chinesa pertencentes àquele organismo bem como as do Museu de Arte Antiga de Lisboa.

A colaboração de Madame Lion no sentido de esclarecer os problemas referentes àquela especialidade teve o maior interesse e facilitará o caminho na organização de futuros inventários.

REMODELAÇÃO DE SALAS NAS GALERIAS DO MUSEU

Durante este ano foi mais na organização de vários serviços anexos que se desenvolveu a actividade do Museu.

(* João Couto — «Diogo de Macedo» em «Ocidente», Vol. LVI — Lisboa, 1959.

Assim, terminámos a instalação dos Gabinete dedicados à arrumação e estudo dos desenhos e das gravuras.

Adquiriram-se magníficos móveis de aço para a guarda destas espécies e remodelaram-se certos arranjos das instalações anteriores.

Melhorou-se a arrumação e catalogação das espécies, trabalho confiado à conservadora adjunta Maria Alice Beaumont.

É permanente o interesse que estas espécies suscitam entre os estudiosos e poder facilitar-lhes a sua consulta é obra que ao Museu dá muita satisfação.

Também se reorganizaram as instalações dos serviços da Secretaria cujo arquivo se colocou numa sala interior do piso do andar nobre do Museu.

Ainda no dia 2 de Junho abrimos ao serviço do público uma cantina cuja falta se fazia sentir entre os frequentadores do Museu e pessoal que nele trabalha.

VISITAS GUIADAS NO MUSEU

O Museu é constantemente solicitado para trabalhos desta natureza e se muitas vezes não corresponde àquilo que dele se espera é porque não tem pessoal para satisfazer essas solicitações.

Entretanto apesar do muito serviço que pesa sobre o escasso pessoal técnico ainda se acompanham muitas escolas, organismos oficiais e particulares.

Manteve-se também o serviço de visitas explicadas, tendo sido feitas as seguintes: — Ourivesaria (Dr. João Couto); Pintura do Séc. XVI (Dr. Adriano de Gusmão); Oficina de restauro da pintura (pintor Abel de Moura); Tapeçaria (Dr.ª Maria José de Mendonça); Pintura holandesa (Engenheiro Santos Simões); Capela das Albertas (Dr. António Manuel Gonçalves); Exposição dos Museus de Lisboa (Dr. João Couto); Obras de arte indo-portuguesa (Dr. João Couto); Pintura espanhola (pintor Abel de Moura); Pintura portuguesa dos Sécs. XVII e XVIII (Dr. Montenegro Flórido); Pintura flamenga (Dr. Vieira Santos); Retábulos do Séc. XVI (Dr. João Couto); Jerónimo Bosh (Dr. Vieira Santos); Pintura italiana (Dr. Carlos de Azevedo); Pintura luso-flamenga (Dr. Adriano Gusmão). Além destas visitas o Director do Museu ainda dirigiu para o Grupo dos Amigos de Lisboa 4 visitas sobre ourivesaria e 5 sobre a exposição dos Museus de Lisboa.

Foi ainda organizada uma palestra, feita pelo Director do Museu às Munitoras dos Lares das Ordens Religiosas, dirigidas pela Madre Chantal.

EXCURSÃO A TOMAR

Teve lugar no dia 15 de Março uma excursão ao Convento de Cristo, em Tomar. Tomaram parte as pessoas que frequentam os trabalhos que se realizam no Museu. A visita foi dirigida pelo Sr. Eng.º Santos Simões.

LIÇÕES DE MUSEOLOGIA

No dia 12 de Novembro iniciou-se o Curso de museologia cuja frequência é obrigatória para os estagiários do Curso de preparação para Conservadores de Museus, Palácios e Monumentos Nacionais.

Terminada a exposição dos «Museus de Lisboa» e, numa reunião que teve lugar com os conservadores dos organismos que figuram no certame, verificou-se a vantagem destes funcionários assistirem em regime livre, a estas lições. Pedida a necessária autorização foi ela concedida por despacho ministerial de 7 de Abril de 1959.

O curso foi realizado em 27 lições nas quais se versaram os assuntos da especialidade. Foram sempre documentados com projecções luminosas, do arquivo museológico do Museu. As últimas lições foram dedicadas à visita dos Museus dirigidos por conservadores que tomaram parte no curso e assim estudaram *in loco* — as salas, serviços e arrecadações do Museu de Arte Antiga, o Aquário de Alêgés, o Museu Agrícola do Ultramar, o Museu da Cidade de Lisboa, o Museu de Arte Popular, o Museu dos C. T. T., (Secções da Rua Castilho e das Picoas).

Estas visitas deram lugar às mais vivas conversações de carácter museológico entre todos os assistentes.

VISITAS GUIADAS PARA CRIANÇAS

O serviço prosseguiu animadamente durante o ano de 1959, sendo de notar cada vez maior interesse por parte das escolas que pretendem nele colaborar. O Museu tem tentado antecipar-se e corresponder a este interesse dentro dos limites das suas possibilidades e da escassês de pessoal de que dispõe. Durante os meses de Janeiro e Fevereiro, e por motivo de uma viagem de estudo ao estrangeiro feita pela pintora Madalena Cabral, esteve o serviço infantil entregue aos cuidados da Senhora D. Maria Helena Sennefelt.

A orientação dada ao serviço de visitas continua a manter-se dentro de um regime de extrema simplicidade no convívio com

as crianças, procurando facilitar o seu contacto amigo com as obras de arte. Quase insensivelmente as crianças são postas deante de obras de qualidade que as vão impressionando, quer pelo tema familiar que representam, quer também por alguma nota especial de beleza, à qual não deixam de ser sensíveis, ou ainda pelas maravilhas da técnica que estão sempre curiosos de aprender.

O ritmo das visitas foi este ano ampliado para uma média de 19 visitas mensais, o que se tornou possível devido à entrada da Senhora D. Marilena Mendes Pinto, como auxiliar do serviço infantil.

SESSÕES DE CINEMA PARA CRIANÇAS

Realizaram-se, como nos anos anteriores, e despertaram o costumado interesse entre a criançada que as espera sempre com entusiasmo. Por falta de filmes de 16 mm. adaptáveis a estas sessões, não é possível, no entanto, torná-las tão frequentes como desejávamos, e vimo-nos forçados a interrompê-las a partir do mês de Março.

Temos feito esforços no sentido de remediar esta falha, e é provável que nos próximos anos a situação se apresente mais favorável.

CURSOS DE HISTÓRIA DE ARTE

Neste ano de 1959, como é habitual, foram realizados neste Museu cursos de história de arte universal (desde a Pre-história até ao Século XIX) e portuguesa (pintura, escultura, arquitectura e artes decorativas), para as alunas do «Curso de Formação», da «Obra das Mães para a Educação Nacional». As lições, divididas por dois anos, foram acompanhadas por projecções de diapositivos e de filmes fixos, e completadas por visitas de estudo. A regência do Curso está a cargo do Prof. Doutor Ferreira de Almeida, da Faculdade de Letras de Lisboa.

SESSÕES DE ESTUDO DOS CONSERVADORES

Todas as terças-feiras, sob a direcção do Sr. Dr. João Couto, têm lugar reuniões de estudo dos conservadores dos Museus — efectivos, adjuntos e estagiários, bem como dos técnicos que servem nos edifícios. Na ordem do dia destas reuniões são apresentados problemas versando assuntos de interesse para o Museu de Arte Antiga, de-

pois postos à discussão. O Director do Museu faz no começo de cada reunião de trabalho um comentário acerca das obras que, em cada semana, dão entrada na Biblioteca do Museu.

INVENTÁRIO FOTOGRÁFICO DO MUSEU

Com a verba especialmente destinada a este serviço não se descurou o inventário fotográfico das espécies pertencentes ao Museu. Continuou regularmente o da cerâmica, mas foram também fotografadas muitas espécies pertencentes a outros departamentos.

NOMEAÇÕES

No decorrer deste ano o pintor Eduardo Malta foi nomeado Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (D.º do Governo, N.º 104 — II série, de 2 de Maio de 1959).

No dia 30 de Maio tomou posse do cargo de Director do Museu Regional de Aveiro o Dr. António Manuel Gonçalves (D.º do Governo, N.º 90 — II série, de 16 de Abril de 1959).

POLIFONIA NO MUSEU

No dia 22 de Março com a presença de Sua Ex.ª o Ministro da Educação Nacional teve lugar no Museu um concerto de Polifonia, dirigido pelo seu cantor-mor Sr. Mário de Sampaio Ribeiro.

AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, DE LISBOA

RELATÓRIO DO CONSELHO DIRECTOR

ANO DE 1959

Ex.ªs Consócios:

Temos a honra de apresentar à apreciação de VV. Ex.ªs o relatório e contas da Gerência do «Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga», relativamente ao ano de 1959.

O movimento de sócios é mais ou menos semelhante ao dos anos anteriores; no entanto, verificou-se no decorrer de 1959 maior número de inscrições e menos desistências.

Foram 32 os novos sócios inscritos e 21 os que desistiram, registando-se o falecimento de 10 sócios entre os quais o ilustre

escultor Diogo de Macedo, que exercia ainda as funções de director do Museu de Arte Contemporânea. Foi amigo dedicado do Museu Nacional de Arte Antiga, onde prestou a sua melhor colaboração como arguente nos exames de estágio para formação de conservadores.

O número total de sócios que era de 693 no fim de 1958 passou para 650 no fim de 1959.

A receita e a despesa constam dos mapas juntos.

Em conclusão, temos a honra de propor a VV. Ex.ªs:

1.º Que seja aprovado um voto de sentimento pelos sócios falecidos durante o ano de 1959;

2.º Que sejam aprovados o balanço e contas relativas ao referido ano;

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

Lisboa, 31 de Dezembro de 1959.

O Conselho Director
Duque de Palmela

MOVIMENTO DE SÓCIOS DURANTE O ANO DE 1959

Existiam em 1 de Janeiro de 1959:

Sócios de Honra	8	
Sócios Doadores	13	
Sócios Titulares	672	693

Entraram durante o ano:

Sócios Titulares	32	725
------------------------	----	-----

Sócios eliminados durante o ano:

Por falecimento	10	
Por desistência	21	31
Não mencionados nos anos anteriores	44	75

Transitaram para 1960 650



RESUMO DO CAIXA — 1959

<i>Saldo do ano anterior</i>	3.987\$90		
a CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS		de DESPESAS GERAIS	
Nossos levantamentos	25.000\$00	Despesas Diversas	594\$50
		Ordenado do escriturário	5.250\$00
		Comissão do cobrador	3.156\$70
			9.001\$20
a PUBLICAÇÕES DIVERSAS		de PUBLICAÇÕES DIVERSAS	
Venda de:		Compra e importação de 3.000 pos- tais coloridos — «Tentações de Santo Antão» de J. Bosch	5.272\$30
78 ex. Obras Escolh. do Museu	1.872\$00		
11 » A Baixela Germain	176\$00	de DONATIVOS	
4 » Carvões de Sequeira	56\$00	Ao Museu, para compra de um « Calvário » indo-português dos Sécs. XVII - XVIII	20.000\$00
34 » O Políptico da Madre de Deus	272\$00	Idem, para pagamento do seguro do pessoal que não pertence ao quadro	2.139\$10
18 Fotografias, a 12\$00	216\$00	Idem, para pagamento de diversas despesas que não puderam ser pagas pelas verbas orçamentais do Museu	11.600\$00
5 . » » 8\$00	40\$00		33.739\$10
2 . » » 6\$00	12\$00	de VALOR SOCIAL	
260 Postais coloridos	624\$00	Saldo em caixa para 1960	20.353\$30
1.200 » heliogravura	1.440\$00		68.365\$90
140 » ocogravura	112\$00		
35 » fotográficos	56\$00		
	4.876\$00		
a ANUIDADES			
Cobrança de 1959	34.502\$00		
	68.365\$90		

Lisboa, 31 de Dezembro de 1959

O Tesoureiro
António Gonçalves

BALANÇO DE 1959

ACTIVO		PASSIVO
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA		VALOR SOCIAL
Nosso empréstimo para fundo de maneo ...	4.000\$50	Referente ao ano de 1958
MÓVEIS E UTENSÍLIOS		Diferença para menos
Seu valor	286\$50	
ANUIDADES		
Quotas em carteira	2.310\$00	
CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS		
Saldo nesta data	19.425\$90	
PUBLICAÇÕES DIVERSAS		
Existência em armazém	33.786\$60	
CAIXA		
Dinheiro em caixa	20.353\$30	
	80.162\$30	
		85.233\$35
		5.071\$05
		80.162\$30

Lisboa, 31 de Dezembro de 1959

O Escriurário
Artur Hipácio Reis e Santos

O Presidente do Conselho Director
Duque de Palmela

EXISTÊNCIA DE PUBLICAÇÕES EM 31 DE DEZEMBRO DE 1959

79 ex.	Obras Escolhidas do Museu	1.145\$50
70 »	A Baixela Germain	503\$30
94 »	In-Memoriám Luis Fernandes	1.034\$00
50 »	Painéis Quinhentistas da Graciosa	308\$50
15 »	Homenagem ao Dr. José de Figueiredo	171\$00
52 »	Dr. José de Figueiredo (Discurso do Dr. Alfredo da Cunha	124\$80
271 »	Catálogo Guia de algumas Obras de Arte Oriental	758\$80
191 »	O Políptico da Madre de Deus	422\$12
12 »	Domingos António Sequeira	44\$10
338 »	Da Reintegração dos Primitivos	567\$84
169 »	Alonso Sanches Coelho	361\$66
32 »	Carvões de Sequeira	400\$00
608	Fotografias diversas	4.864\$00
475	Postias fotográficas	497\$33
18.567	» oco gravura	2.827\$75
23.117	» heliogravura	11.558\$50
2.740	» coloridos	4.817\$30
	Livro de Horas de D. Manuel I (em preparação)	3.380\$10

33.786\$60

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

PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

<i>Catálogo e Guia de algumas obras de arte temporariamente agrupadas neste Museu, representativas de diversos aspectos artísticos derivados do Descobrimento do caminho marítimo da Índia (Palácio das Janelas Verdes, 1932)</i>	Esc. 5\$00
<i>A Baixela Germain da Antiga Côte Portuguesa, pelo MARQUÊS DA FOZ</i>	» 20\$00
<i>Da Reintegração dos Primitivos Portugueses, por AFONSO LOPES VIEIRA</i>	» 10\$00
<i>Alonso Sanchez Coelho (Ilustraciones a su biografia), por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN</i>	» 10\$00
<i>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</i>	» 10\$00
<i>O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys, por REYNALDO DOS SANTOS</i>	» 10\$00
<i>Painéis quinhentistas de Santa Cruz da Graciosa, por HIPÓLITO RAPOSO</i>	» 15\$00

QUOTA ANUAL A PARTIR DE 50 ESCUDOS

POSTAIS E FOTOGRAFIAS À VENDA

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

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

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

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

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

PUBLICAÇÕES À VENDA NO

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

<i>Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga</i> , 1961 (5.ª edição) ...	Esc.	10500
<i>Roteiro das Pinturas</i> , 1951, 1956 (2.ª edição)	»	15500
<i>Roteiro da Ourivesaria</i> , 1959	»	15500
<i>Obras de Arte—I—O Apostolado de Zurbarán</i> , (2.ª edição) ...	»	10500
<i>Obras de Arte—II—Pintura Portuguesa do Século XV</i> , (2.ª edição)	»	10500
<i>Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga</i> , 1939-1943— Fasc. 1 a 10 (à venda 8 a 10), cada fasc.	»	20500
<i>Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga—I vol.</i> 1944-1947— Fasc. 1 a 4, cada fasc.	»	20500
<i>Idem—II vol.</i> 1948-1952—Fasc. 1 a 4, cada fasc.	»	25500
<i>Idem—III vol.</i> —Fasc. 1 a 4, cada fasc.	»	25500
<i>Idem—IV vol.</i> —Fasc. 1 e 2, cada fasc.	»	25500
<i>Aspectos do Natal na Arte Portuguesa</i> , 1947-1948	»	7550
<i>Desenhos do Album Cifka</i> , 1948	»	7550
<i>Exposição das Pinturas de Josefa de Óbidos</i> , 1949	»	5500
<i>Exposição Temporária das Obras de Arte dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira</i> , 1949	»	7550
<i>Obras de Arte Oferecidas pelo Ex.º Sr. Senhor Calouste Gulbenkian</i> , 1961 (2.ª edição)	»	7550
<i>Cópias de Painéis Antigos</i> , 1953	»	2550
<i>Obras de Arte do Museu de Sigmaringen</i> , 1953	»	5500
<i>A Virgem na Arte Portuguesa</i> , 1954	»	15500
<i>Portugal na Índia, na China e no Japão—Relações Artísticas</i> , 1954	»	10500
<i>Pinturas dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (Depois do seu restauro)</i> , 1955	»	5500
<i>Obras de Nicolas Delerive</i> , 1955	»	10500
<i>Arte Religiosa Popular do Novo México</i>	»	5500
<i>Desenhos Italianos</i>	»	5500
<i>Museus de Lisboa</i>	»	5500
<i>Pinturas e Miniaturas de Eulabee Dix</i>	»	5500
<i>A Arte de Gandhâra no Paquistão</i>	»	7550
<i>Frescos deslocados</i>	»	5500
<i>Obras de Georges Bastard</i>	»	5500
<i>Obras de Arte no Museu Nacional de Arte Antiga—1.ª vol.— Pintura Portuguesa</i>	»	50500