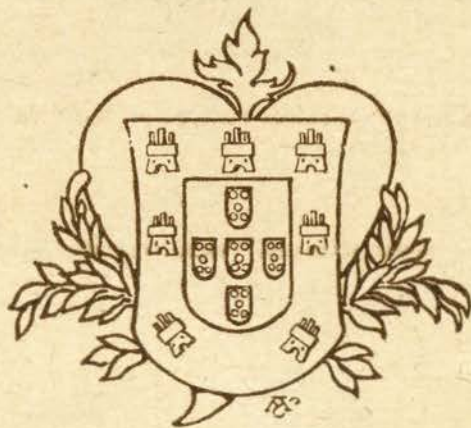


# TERRA PORTUGUESA

REVISTA ILUSTRADA DE ARQUEOLOGIA ARTISTICA  
E ETNOGRAFIA



LISBOA  
Na Oficina do Anuario Commercial Praça dos Restauradores, 24.  
MCMXXIV

## SUMÁRIO

N.º 37 — MARÇO DE 1924

	Pag.
<b>ARTE:</b>	
Os painéis de S. Vicente apreciados por um catedrático espanhol — (extractos de um artigo do <i>Dr. Francisco J. Sanchez Cantón</i> ).....	1
<b>ETNOGRAFIA:</b>	
«Sinaes» quinhentistas .....	8
<b>ARQUEOLOGIA:</b>	
A cerâmica ibérica no centro e sul de Portugal — <i>Vergílio Correia</i> ..	10
<b>CRONICA:</b>	
Explicação aos leitores.....	13
Resposta a uma crítica.....	14
Livros.....	16

Só se publica a colaboração solicitada «por nós».

A Terra Portuguesa só permuta com publicações da sua índole.

---

Todos os pedidos de fascículos, volumes e capas da Revista, devem ser dirigidos á Livraria Ferin, Lisboa.

---

Preço deste numero: 2\$50

MPRA  
-  
ABR. 1957

# TERRA PORTUGUESA

REVISTA ILUSTRADA DE ARQUEOLOGIA ARTISTICA  
E ETNOGRAFIA

(5.º VOLUME)

1924-1927



NA OFICINA DA EMPRESA DO ANUÁRIO  
COMERCIAL — PRAÇA DOS RES-  
TAURADORES, 24 — LISBOA



# INDICE DO 5.º VOLUME

## ARQUEOLOGIA MONUMENTAL

Hodart, escultor — <i>Vergilio Correia</i> .. .. .	22
Tôrre de Belem — <i>Vergilio Correia</i> .. .. .	39
S. Tiago aos Mouros — <i>V. C.</i> .. .. .	85

## ICONOGRAFIA

Os painéis de S. Vicente apreciados por um catedrático espanhol — ( <i>F. J. Sanchez Cantón</i> ) ..	1
Resposta a uma crítica — <i>V. C.</i> .. .. .	14 e 33
Um retrato de el-rei D. Sebastião — <i>A. M. Simões de Castro</i> .. .. .	19
A Iconografia de S. Vicente — <i>Vergilio Correia</i> .. .. .	97
O brasão de Coimbra — <i>A. M. Simões de Castro</i> .. .. .	122

## ARTE DECORATIVA

Tecidos medievais — <i>D. Sebastião Pessanha</i> .. .. .	20
Exposição de porcelanas .. .. .	34 e 64
Carros, liteiras e cadeirinhas — <i>D. Sebastião Pessanha</i> .. .. .	65
As tapeçarias de Pastrana .. .. .	123

## ETNOGRAFIA — ARTE POPULAR

«Sinais» quinhestistas — <i>V. C.</i> .. .. .	8
O abrigo pastoril na Serra (Notas do Gerez) — <i>Tude M. de Sousa</i> .. .. .	78
A Senhora das Candeias — <i>Manoel de Vasconcelos</i> .. .. .	124

## ARQUEOLOGIA PRE E PROTO-HISTÓRICA

A cerâmica ibérica no centro e sul de Portugal — <i>Vergilio Correia</i> .. .. .	10
A carga do «Cheruskia» .. .. .	19 e 127
Um lapso arqueológico .. .. .	84
The Évora Gorget (A xôrca de ouro de Évora) — <i>V. C.</i> .. .. .	86
Um amuleto egípcio da necrópole de Alcácer do Sal — <i>V. C.</i> .. .. .	90

# TERRA PORTUGUESA

DIRECTOR LITERARIO E EDITOR: VERGILIO CORREIA	REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO Rua da Estrela, 39	PROPRIETARIO: D. SEBASTIÃO PESSANHA
MARÇO DE 1924	Comp. e imp. na Typ. do Annuario Commercial Praça dos Restauradores, 24 LISBOA	TOMO V — N.º 37

## OS PAINEIS DE S. VICENTE APRECIADOS POR UM CATEDRATICO ESPANHOL

Em julho de 1921 publicou a revista *Raza Española* um interessante artigo da autoria do jovem catedrático e sub-director do Museu do Prado D. Francisco J. Sanchez Cantón, intitulado: *Una Gloria Peninsular — Las Tablas de San Vicente, obra de Nuno Gonçalves*.

Nesse artigo, de cujo aparecimento demos noticia na *Terra Portuguesa* prometendo transcrevê-lo, versam-se problemas de alto interesse para a nossa pintura primitiva, e colocam-se sob nova luz alguns elementos até agora desaproveitados ou mal utilizados.

Algumas afirmações ou identificações da conhecida obra do sr. dr. José de Figueiredo *O pintor Nuno Gonçalves*, são aí contrariadas. Era caso para esse autor, que à sombra do seu trabalho alcançou fama e consideração — tanta, afiançava Joaquim Madureira em *Os Burros*, em Dezembro de 1915, como se ele proprio houvera pintado o altar de S. Vicente —, vir agora responder na sua revista às deferentes e amigaveis observações de um estrangeiro competente.

Joaquim de Vasconcelos, o ilustre critico e historiador de arte, escreveu acêrca da obra, na *bibliografia* que acompanha a edição que dirigiu, da *Pintura Antigua* de Francisco de Holanda:

«21-910. Dr. José de Figueiredo, *O pintor Nuno Gonçalves* (Arte portuguesa primitiva). Lisboa, 1910 (apareceu em Maio). O que os amigos do autor disseram desta obra em jornais diarios foram tais e tantas fantasias que não ha senão uma resposta a dar-lhes, com a sentença do celebre poeta inglês:

*But of all plagues, good Heaven thy wrath can send...  
Save, save, oh save me from the candid friend!*

«Nunca uma publicação notavel, uma acção portugueza generosamente executada, digna de seria, condigna discussão, como esta, foi tratada mais levianamente, isto é, com elogios mais estupidos, por se-

## OS PAINES DE S. VICENTE

rem banaes e inconscientes. A critica dela ainda não foi empreendida hoje, oito anos depois de publicada.»

Pela mesma epoca em que o illustre professor fazia esta afirmação, publicava-se em Lisboa um livro do sr. Alfredo Leal, intitulado *Os Paineis do Infante (Ligeiros comentários sobre a memoria do sr. José de Figueiredo acérca do pintor Nuno Gonçalves)*, trabalho que apesar de não isento de defeitos teve o merito de agitar o mundo das artes, fazendo olhar com maior reflexão para um problema até aí examinado sómente atravez a fumarada do incenso queimado em honra do autor do livro criticado.

Já anteriormente o engenheiro Antonio Arroio havia tambem iniciado uma critica elevada á obra referida.

Trabalho de um especialista, o estudo realizado pelo dr. Sanchez Cantón em 1921 é mais uma valiosa contribuição para o conhecimento das notabilissimas taboas, pois que neste estudo são versados diversos problemas referentes á disposição dos paineis, á identificação de figuras, e á epoca em que as tábuas foram pintadas.

A pessoa autorizadissima ouviu o director desta revista que se lembrava de ter visto na colecção de desenhos do Museu das Janelas Verdes um apontamento breve do altar de S. Vicente da Sé de Lisboa. Esclarecerá esse desenho o problema da disposição das tábuas ?

Segue, com a devida venia, traduzida do artigo do catedratico Sanchez Cantón, a parte mais importante :

.....  
*As Pinturas* : — Restos do altar de S. Vicente da Patriarcal de Lisboa são seis grandes paineis de carvalho, distribuidos hoje em dois tripticos.

A sua ordenação primitiva não é segura. Falam, o texto de Holanda e o memorial dos conegos a Filipe IV de Espanha, em 1631, de *altar*.

Esta denominação exclue a possibilidade de dois tripticos soltos. Por outro lado, se se tratasse de um retabulo de dois corpos — com «espinha» e banco — o conjunto não poderia caber na capela de S. Vicente da Sé. De resto, seria exceccional que apparecesse a representação do Santo repetida em ambos os paineis da rua central do altar.

Uma hipotese, que parecerá atrevida, poderia enunciar-se. Os paineis primitivamente seriam dois e formariam as portas de um altar, em cujo centro estaria a urna do corpo do Santo, que se perdeu, fosse de talha ou de pincel. Ha exemplos assim em Espanha : de escultura, por exemplo em Tordesillas ; de prata, na catedral de Valencia. Fechado o altar, representaria, pintada sobre as tábuas pequenas reunidas, a «adoração da reliquia», que era precisamente o unico resto que faltava na Sé, do santo corpo.

Vejam-se na figura 1.<sup>a</sup> as tábuas estreitas ordenadas segundo esta hipotese, notando-se como assim se equilibra a composição e como as filas de personagens do fundo se continuam por este modo logicamente, por exemplo a dos cantores ou sacerdotes de brancas sobrepelizes ; note-se tambem que, talvez como recordação de uma velha ideia, os quatro paineis estreitos formavam dois, antes da restauração, ainda que dispostos por maneira diversa daquela que agora se alvitra.

Aberto o altar ficariam de um lado e do outro da urna os reversos das por-

## APRECIADOS POR UM CATEDRÁTICO ESPANHOL

tas, com a adoração de S. Vicente pela família do rei e pelos altos dignitários. Observe-se a correspondência nas atitudes e a mesma disposição da figura do Santo, como exigindo no meio um eixo visual. Aí fica, com toda a simplicidade, exposta a suposição.

No meio das duas tábuas principais preside S. Vicente, vestido de diacono e nimado, acompanhando-o, uns de pé, outros de joelhos, quarenta e um homens e duas mulheres, em retratos de corpo inteiro e tamanho natural. São pessoas de todas as condições sociais: reis, infantes, nobres, clérigos, monges bernardos, mareantes, um arcebispo, um judeu, um cronista, um mendigo: Portugal, em suma.



ADORAÇÃO DA RELÍQUIA

Disposição em que, numa hipótese do Professor Sanchez Cantón, ficariam os painéis mais estreitos, colocados no anverso das portas em cujo interior se encontravam os painéis maiores

Não ha fundo nem quasi lugar para ele; as figuras escalonam-se apertadas, e a ultima linha é só de cabeças, algumas das quais cortadas pelas bordas da tábua, corte originado em algum antigo arranjo.

A disposição dos componentes do adjunto é reverente e devota; mas apenas duas ou três pessoas dirigem os olhos ao Santo; as demais olham para longe. Um grupo, o mais unanime na expressão, o do fundo do «painel do infante», parece estar olhando afastarem-se do porto as naus.

Naturalmente esta observação nos conduz à interpretação que cabe dar-se



## OS PAINÉIS DE S. VICENTE

às pinturas. Dir-se-ia que o rei D. Afonso V, disposto a navegar para a Africa, vem pedir proteção a S. Vicente, acompanhado dos seus cavaleiros, seus homens do mar e seu cronista; monges e clérigos impetram o auxilio celeste com as suas preces. O rei, joelho em terra, parece na attitude de despedir-se do santo, que lhe mostra o Evangelho de S. João. No painel do Arcebispo, outro cavaleiro, de joelhos como o rei, é confortado por S. Vicente, que lhe toca no peito com a mão direita; noutra composição mostra-se a reliquia que hão de adorar ao subir para as náus.

Faltam palavras para exprimir o efeito que causam estes painéis; o verismo dos retratos; sua variedade e complexa individualização; a simplicidade de processos; o vigor e a firmeza do traço; o interesse dramático do agrupamento; a intensidade da expressão; o valor épico. . .

É a Historia que alcança nova vida.

.....  
As diferenças entre estas tábuas e as pinturas flamengas são patentes. Nem paisagem, nem *cousas*, nem anedotas; só *homens*. Cada uma das cabeças pode evocar a lembrança dos maiores artistas da Flandres — Van Eyck, Van der Weyden, Bouts, Van der Goes, citado por Bertaux; — mas o conjunto revela uma concepção radicalmente distinta do genio flamengo. Falou-se incidentalmente, na relação que poderia haver entre as taboas e as velhas tapeçarias, quanto ao agrupar das figuras; entendo que se deve insistir neste ponto de vista.

E de Italia? O mais antigo texto que fala das pinturas assinala vagamente a imitação. Sem necessidade de imaginar viagens de Nuno Gonçalves a Italia, recordem-se os pintores italianos que vieram a Espanha; não foi só o Antonio Florentino, citado pelo dr. Figueiredo, houve outros mais; por exemplo, Gherardo di Jacopo Starnina, que pintou em Valencia e e em Toledo, e que talvez tivesse estado na corte de D. João I de Portugal. Perto da fronteira, em Salamanca, ha, desde 1440-5 um retabulo de 53 taboas, com pinturas muraes ao redor, obra de Nicolau Florentino, seguramente o Dello de Vasari.

O autor das tábuas: — Em 1548 o miniaturista português Francisco de Holanda escreveu no capitulo XI, do seu tratado *Da Pintura Antigua*:

«E neste capitulo quero fazer menção de um pintor português que sinto que merece memoria, pois em tempo mui barbaro quiz emitir n'alguma maneira o cuidado e a descrição dos antigos e italianos pintores. E este foi Nuno Gonçalves pintor del rey dom Alfonso, que pintou na Sé de Lixboa o altar de São Vicente e creio que tambem é de sua mão um Senhor atado á colonna, que dous homens stão açoutando em uma capella do Moesteiro da Trindade.»

O mesmo escritor, na lista das aguias da pintura, e em o ultimo lugar, anota: «22 — O pintor português ponho entre os famosos que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa.»

A estas noticias — em menos de um seculo posteriores ás taboas — uniu-se, para robustecer a attribuição, uma sigla caligrafica que parece adornar a bota do pé direito do rei Afonso, e que o sr. dr. Figueiredo interpreta como *Gvs* ou *Guz* (Gonçalves).

Mas tem de confessar-se que dia a dia perde terreno a crença nas assina-

## APRECIADOS POR UM CATEDRATICO ESPANHOL

turas encobertas dos pintores primitivos; que em geral, ou assinavam as suas obras clara e ostensivamente, ou calavam o seu nome, em modesta e devota offerta. (1)

As noticias que possuímos acêrca de Nuno Gonçalves são-nos ministradas por cinco documentos até agora conhecidos.

Pelo primeiro, de 20 de Julho de 1450, o rei Afonso V declara que «querendo fazer graça e mercee a Nuno Gilz teemos por bem e filhamolo ora novamente por nosso pintor»; e consigna-lhe de soldo 12.000 reaes brancos, por ano.

No segundo, de 6 de Abril de 1452, acrescentam-lhe ao estipendio 3.432 reaes e uma peça de pano de Bristol «para seu vestido».

O terceiro, de 12 de Abril de 1471 dispõe que João Anes — pintor do rei e da cidade desde 14 de Julho de 1454 —, deixe de receber pensão, e a cobre e pinte por êle, Nuno Gonçalves.

A estes documentos ajuntar-se-hão proximamente dois, encotrandos pelo meu amigo o jovem erudito português Dr. Vergilio Correia, que os publicará em a *Pintura quatrocentista e quinhentista em Portugal. Novos Documentos*, interessante contribuição que figura no primeiro numero do *Boletim de Arte e Arqueologia*, a imprimir. (2)

A *data das pinturas*: — O dr. Figueiredo assinala-lhes como datas limites de factura os anos de 1459 e 1464, tendo sido a idade dos retratados, a base de que se serviu para fixa-las.

Com todo o respeito exporei a minha opinião sobre o assunto. Julgo as tábuas posteriores alguns anos a 1464; e eis os indícios que tenho para o poder julgar.

Os unicos personagens sobre cuja identidade não pode haver duvidas, são o infante D. Henrique, o *Navegador*, e o rei D. Afonso V, o *Africano*.

Morreu o primeiro em novembro de 1460; mas, que o seu retrato deve ser postumo, apesar do seu maravilhoso realismo, provam-no a idade do rei e do principe que com êle se divisam.

Com effeito, o rei, nascido em 1432 e casado em 1447 com sua prima Dona Isabel, mostra-se já como adulto, não devendo a sua idade, quando se retratou, ser inferior a trinta e cinco anos. O principe aparenta uns doze anos, e tendo vindo ao mundo em 3 de Maio de 1455, esse facto leva a data da pintura para perto de 1467, pelo menos. Logo veremos, que, por motivos de arte e indumentaria, esta data ainda deve ser mais protraída.

Com o rei, o infante de Sagres e o principe — que havia de ser D. João II, o «Principe Perfeito», o *homem*, como dizia a rainha Catolica, aparecem duas mulheres. Moça uma, ajoelhada, emparceirando com o rei, a conclusão não pode

---

(1) A identificação da sigla *Gus* com Gonçalves, que o sr. dr. José de Figueiredo fez é pura fantasia. O menos versado em paleografia sabe que a abreviatura do apelido Gonçalves, é *Gls* ou  $\zeta$ . (Nota do director da *Terra Portuguesa*).

(2) Já publicado.

## OS PAINÉIS DE S. VICENTE

oferecer duvidas; ha-de ser a rainha Dona Izabel, filha do martir de Alfarrobeira, em retrato postumo, mesmo para a data comumente aceite, pois morreu em 1455. A outra, velha e com toucas e habito terciario, é a que em pé, à direita do Santo, corresponde a D. Henrique.

Dois nomes se evocaram para identifica-la: um, o de D. Constança de Noronha, segunda mulher do Duque de Bragança, (mas tem de notar-se que o retrato ocupa um lugar demasiado proeminente para que essa figura não pertencesse à familia real mais proxima); outro, geralmente admitido, de Dona Izabel de Aragão, filha de D. Jaime, Conde de Urgel, mulher do infante D. Pedro, e por aí mãe de D. Izabel retratada ao pé. Esta identificação oferece notorias dificuldades. Morreu D. Izabel, retirada da cõrte de sua filha e chorando suas tristezas, em 1459, a 17 de Setembro, isto é, no mesmo ano, limite para as taboas, afirmado pelo dr. Figueiredo; quero dizer, que ainda que se admita tal data, êste retrato ficaria quasi postumo. Mas se as considerações feitas anteriormente apresentam algum valor, reflita-se em como seria estranho que se recordasse e retratasse anos depois de morta, e até anos depois de morta a filha, a sogra do rei, figura que em tão singular retabulo representaria uma lembrança nada grata da tragedia de Alfarrobeira!

Se se convier em que a dama de idade é retrato postumo — e confesso que o seu admiravel realismo parece contrariar esta hipotese — não seria mais razoavel pensar que a efigiada é de D. Leonor de Aragão, filha de D. Fernando, o de Antequera, mulher de D. Duarte e mãe de Afonso V que, perseguida por D. Pedro se refugiou em Castela, na cõrte de sua irmã, a mulher de D. João II, e que, vivendo de esclas, morreu em Santo Domingo el Real, de Toledo, em 18 de Fevereiro de 1445? Muitos anos medeiam entre sua morte e a data que supomos ao retabulo; mas é mais facil preencher esta distancia pelo carinho filial, que aproveitou a ocasião para desagrar a memoria materna — como já o rei tinha começado a fazer levando-a a sepultar à Batalha, depois da morte de sua esposa — do que acreditar que em tão pouco tempo o monarca houvesse esquecido tudo e desejasse vê-la retratada junto de sí onde ficaria como perene testemunho das tristes lutas de familia.

Ainda que a presença dos monjes bernardos não necessite especial justificação, dada a importancia que a Ordem de Cister — a de Alcobaça — tinha na cõrte portuguesa, contudo mais logica e naturalmente se explica que figurem nas taboas, se se lhes protrair a data. Com efeito, supõe-se que o arcebispo retratado é D. Afonso Nogueira, que morreu em Outubro de 1464. Sucedeu-lhe e ocupou a Sé, durante muitos anos, D. Jorge da Costa, monje bernardo de Santa Maria de Alcobaça, que foi bispo de Evora e passou a Lisboa em 26 de Novembro de 1464, sendo promovido a cardeal em 18 de Dezembro de 1476, e morrendo velho. Não é verosimil que o antigo cistercense fizesse colocar num retabulo pintado para a sua igreja, retratos de companheiros e mestres?

Seria tornar interminavel êste artigo o continuar anotando duvidas e sugestões, talvez aventurosas, mas sinceras; contudo não desejo acabar sem salientar outros indicios que me fazem supôr mais chegada a 1470 que a 1460, a data do altar de S. Vicente.

## APRECIADOS POR UM CATEDRÁTICO ESPANHOL

Sem deixar de reconhecer a diferença essencial que na técnica existe entre as tábuas de Nuno Gonçalves e as pinturas de Flandres e Italia, é necessário considerar que o desenvolvimento da arte se faz subordinado a certos principios gerais. Trouxeram-se a proposito destas tábuas, a capitulo, os nomes de Van Eyck — recordando a sua viagem a Portugal, em 1428, — e de Van der Goes. Outro me parece que haveria de trazer-se, mais proximo como está, o de Dierick Bouts, pois que a vibração e pureza de colorido e os tipos de Nuno Gonçalves, sugerem a immediata lembrança dos do pintor de Harlem. E esta aproximação ocorre não para mostrar filiação, ou sequer contacto, mas para indicar um paralelismo ambiente. De Bouts não abundam as datas biograficas; sabe-se sómente que contraiu primeiras nupcias em 1447; que a sua obra mais antiga, conhecida, é o *Cavaleiro* da National Gallery, de 1462; que as suas pinturas mais características são posteriores (o altar do Sacramento, de Lovaina, contratou-se em 1464); e que morreu, parece, em 6 de Maio de 1475.

Outro indicio resalta da indumentaria.

Veste S. Vicente roupas de diacono; mas seu toucado e penteado são extranhos. Sobre o cabelo basto, amontoado sobre as orelhas, dando um aspecto singular á cabeça, assenta um alto gôrro conico; de igual sorte aparecem toucados quatro dos homens armados do «painel do arcebispo» e dois dos dos «Cavaleiros»; e ainda que mais ricos, obedecem á mesma moda os barretes do rei e do principe.

Ou tem de supôr-se esta moda, portuguesa, ou, se é de importação, ella contribue para protraír a data das taboas.

Com effeito: com o mesmo gôrro e identico penteado aparecem Luis XI e os cavaleiros da Ordem de S. Miguel numa miniatura attribuida a Jean Fouquet, que encabeça os *Estatutos* (ms. 19.819 da Bib. Nac. de Paris), pintada, segundo o Conde P. Durrien, entre 1469 e 1472. E note-se que, como os cavaleiros vestem hopalandas semelhantes ás roupas de S. Vicente, a parecença é tão flagrante que se julgaria a figura do Santo extraída do Codice de Paris.

Claro está que não existe, em indumentaria, precisão absoluta de cronologia; porem é indicador cujas lições não devem desatender-se. A revisão de manuscritos franceses, tão abundantes nesse tempo, demonstra que a moda citada não se define claramente antes da data assinalada, e que a sua representação se generaliza em todo o reinado de Luis XI (1). É moda de côrte e seguramente difundida com rapidez; mas não se documenta a primazia do seu uso em Lisboa.

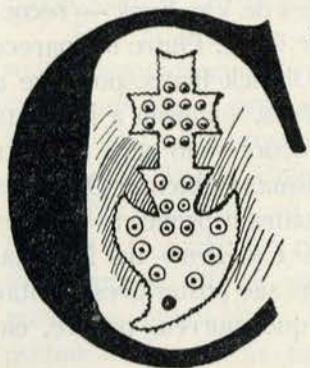
.....:.....  
Madrid, Julho 1921.

F. J. SANCHEZ CANTÓN.

---

(1) Vejam-se, por exemplo, as seguintes laminas dos livros: C. Couderc — *Album de Portraits de la Bibliothèque Nationale*. Paris-Lams: 73, 78, 79, 90, 92, 96, 103, 110, 113 e 114; as 33 e 38 do *British Museum reproductions from illum. manuscripts* — Serie 1 — 1910; 33 de la Serie II, e as 29 e 31 do intitulado *Riproduzioni... L. Tavole... da Codici della R. Bili. Medicea Laurenziana*, Florença, 1914.

## «SINAES» QUINHENTISTAS



COM frequencia, as forragear na vasta seara das laudas amarelecidas do papel velho ou do pergaminho, encontro a subscrever ou a firmar contratos e actos de toda a sorte, variadissimos sinaes com que a gente rude e iletrada substituia a sua assinatura.

Esses sinaes, particularmente abundantes nos seculos xv e xvi, eram tirados pelos que os usavam, quer dos instrumentos ou utensilios caracteristicos das profissões que exerciam; quer de representações religiosas ou supersticiosas tradicionaes; quer ainda de elementos graficos de caracter artista ou erudito.

De cada uma destas categorias de sinaes me ocuparei em separado, mas cabe o primeiro lugar, numa revista de etnografia, aos sinaes indicativos de profissão, pois que eles na sua simplicidade são por vezes indicadores preciosos da forma de determinada alfaia ou instrumento.

Melhor que qualquer descrição minuciosa, o quadro que acompanha esta nota nos revela a maneira singela, esquematica, por que o lavrador ou o mesteiral alfabeto conseguem revelar e assegurar a sua identidade. Se o rude oleiro, como o antistite nos selos, marca sobre a pasta fresca, eternisando-as, as suas impressões digitaes, o rural ou o mecanico perpetuam, mediante a tosca emblematica profissional, a propria feição do instrumento de trabalho.

Muitos e variados são os sinaes alusivos a occupações, estando a pagina dos desenhos muito longe de englobar todos os que tenho encontrado. Mas como primeiro ensaio de catalogação, o quadro não deixa de apresentar certo interesse.

Aí vemos, na carreira superior, reproduzidas as firmas dos lavradores João de Carnide (*arado com canga*); Pero Gonçalves, morador na Alcaçova (*arado*); Gonçalo Pires, de Arranhó (*canga*); Pero Alvares, da do Barro (*canga*); Afonso Anes, do Tojal (*grade*); e Gonçalo Vaz, arrendatario da Quintã de Gondim-Lamego (*roda de carro*).

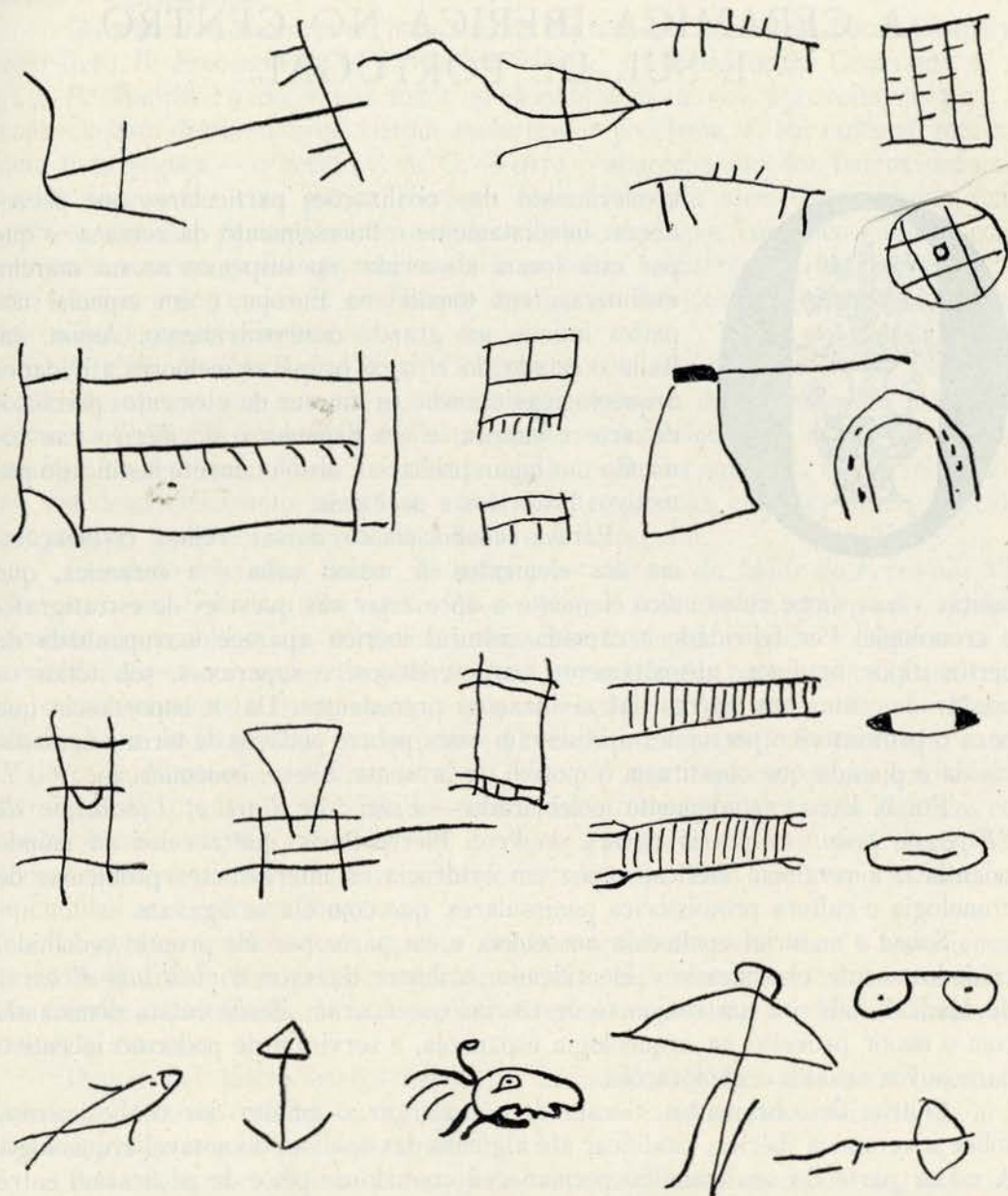
Na segunda carreira, encontramos os sinaes do serrador João Bautista, morador na Rua do Anjo (*serra grande*); do carpinteiro Fernão de Anes, da Rua das Arcas (*serra pequena*); de Afonso Anes, carpinteiro da Ribeira, morador ao Santo Espirito (*serra pequena*); do carpinteiro lamecense André Pires (*machado*); e do ferrador, de Lamego, Pero Roíz (*ferradura*).

Na terceira faixa de desenhos divisamos as firmas do ferrador Pero Anes, morador às Larangeiras (*tronco*); do moleiro lamecense João Lopes (*moinho*); de João Fernandes, tecelão de Lisboa (*queixa*); de Goldrope Gonçalves, dois sinaes, (*lissos*); do tecelão Afonso Marques, morador em Carnide (*lançadeira*); e do tecelão Afonso Esteves, morador em Valverde (*lançadeira*).

Na faixa inferior os sinaes reproduzidos são os de João Franco, pescador, de

«SINAES» QUINHENTISTAS

Lisboa-1505 (*peixe*); do barqueiro Diogo Alvares, da Porta do Mar (*ancora*); do pedreiro tomarense Gaspar Vaz 1528, (*cachorro ou gargula*); dos besteiros Afonso



Anes e João Afonso, moradores à porta de Santo Antão (*béostas*); e de Manuel Fernandes, mercador, que talvez vendesse na sua tenda os *oculos* com que firmava. Todos estes sinaes pertencem a individuos que firmaram entre 1505 e 1529,

V. C.

## INDICE

### ARTE ANTIGA (CRÍTICAS)

Frey Carlos .. .. .	33
A pretensa, rúbrica de <i>Nuno Gonçalves</i> .. .. .	35
Jorge Affonso .. .. .	35
Resposta a outra crítica .. .. .	57
Um quadro, assinado, de <i>Vasco Fernandes</i> .. .. .	78
Ainda em resposta a certas amabilidades .. .. .	79
Sic Valeas .. .. .	79
Liquidação de contas .. .. .	94

---

Lembrança de Alberto Cortês .. .. .	37
O Instituto Francês em Portugal .. .. .	128
Livros .. .. .	16, 36, 64, 81, 96 e 131

### ERRATAS DO TOMO V DA «TERRA PORTUGUESA»

Por deficiência de revisão deixaram de fazer-se, entre outras de menor importancia, as seguintes emendas:

Págs.

- 5: seu vestir por seu vestido; encontrados por encontrandos.
- 8: ao forragear por as forragear; artistico por artista; *lissos por pentes*.
- 15: ennobrecido por enobrecido; calvicie por calvice.
- 23: Torre por Torre ou do Tesouro.
- 36: brugenses por brugense.
- 42: *eflorescencia* por *florescencia*.
- 62: galeria por galaria.
- pág. do sumário, do n.º 42: combatividade, por combatividade; *permuta* por *premuta*; 7\$50 por 6\$00.
- 106: faixas por duas faixas.
- 108: A. 1489 por AA 1489.
- 129: jetée por jettée; exhumée por exhumé; Osuna por Osunna.
- 130: *populo* por *populi*; *fournir* por *fourmir*.

## A CERAMICA IBERICA NO CENTRO E SUL DE PORTUGAL



conhecimento das civilizações particulares que precederam imediatamente o florescimento da romana, e que por esta foram absorvidas ou suspensas na sua marcha evolutiva, tem tomado na Europa, e em especial nos países latinos, um grande desenvolvimento. Assim, em Italia o estudo do *etrusco* ocupa as melhores atividades arqueologicas e enche os museus de elementos preciosos de arte e cultura, e em Espanha o do *iberico* vaee tomando um lugar primacial, absolutamente justificado por motivos historicos e nacionais.

Para o conhecimento dessas velhas civilizações, um dos elementos de maior valia é a ceramica, que muitas vezes surge como unico elemento a aproveitar nas questões de estratigrafia e cronologia. Por felicidade a camada cultural iberica aparece acompanhada de certos tipos figulinos, absolutamente caracteristicos, e superiores, sob todos os pontos de vista, aos barros das civilizações precedentes. Daí a importancia que para o protoistorico português apresentam esses pobres pedaços de terra amassada, cosida e pintada que constituem o motivo da presente, breve, comunicação.

Foi o livro, rapidamente celebrizado — *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* (Paris 1904), do Prof. Pièrre Paris, que revelou ao mundo scientifico a ceramica iberica, e poz em evidencia os interessantes problemas de cronologia e cultura protoistorica peninsulares, que com ela se ligavam.

Sobre o material conhecido ao tempo, e em parte por èle proprio recolhido, cuidadosamente classificado e identificado, o ilustre director do *Instituto Francès* de Madrid elaborou um conjunto de teorias que ficaram, desde então, dominando com o maior proveito na arqueologia espanhola, e serviram de poderoso incentivo para novos estudos e explorações.

Outros descobrimentos vieram depois alargar o ambito dos conhecimentos sobre a ceramica iberica, modificar até algumas das opiniões do notavel arqueologo. A maior parte do seu trabalho permaneceu contudo de pé, e de pé ficaram entre as afirmações indestrutíveis nele contidas, a do *autoctonismo* dessa ceramica, e a da sua importancia dentro do quadro evolutivo dos barros antigos. Elas bastariam, se tanta outra coisa valiosa e inedita ela não contivesse, para colocar a obra num posto de excecional proeminencia na bibliografia pré-romana de Espanha.

Da idade proveccta que atribuiu a essa ceramica, surgida, em sua opinião, no seculo XII A. C., e das suas origens ou derivações micenicas, estamos hoje bastante



## A CERAMICA IBERICA NO CENTRO E SUL DE PORTUGAL

afastados. Para este caso, como para muitos outros, o *micenico* não passou de uma miragem que os descobrimentos do seculo xx tem vindo, pouco a pouco, entenebrecendo e espedaçando.

Os trabalhos recentes de Schulten, de Pijoan, de Cabré e de Bosch Gimpera, cujo livro *El Problema de la Ceramica Iberica*, 7.<sup>a</sup> memoria da *Comission de I. P. y P.* (Madrid 1915), reúne todos os elementos modernos, aproveitaveis para o conhecimento desta materia, vieram esclarecer o problema, e, em especial, marcar uma data segura — o seculo v. A. C. — para o aparecimento dos barros denominados doravante e com justiça, *ibericos*. Esse livro veio alem disso mostrar que, embora distinta, principalmente nas decorações, dos tipos ceramicos usados contemporaneamente na Europa meridional e na bacia mediterranea, tal diferenciação não excluía a descendencia e afinidade dos barros ibericos com os productos ceramicos italo-gregos e insulares.

A obra do Dr. Pedro Bosch Gimpera pouco se ocupa porem de Portugal, referindo apenas que *parecia* existir tambem ceramica iberica no nosso país, bem como na Galiza. A relutancia do illustre professor barcelones em incluir, com desasombro, no seu livro, a formosa colheita de Santos Rocha em Santa Olaia, foi devida ao seu desconhecimento pessoal e visual, ao tempo, das coleções que o falecido arqueologo figueirense reunira e publicára na *Portugalia*.

O estudo de Santos Rocha, *Estações pre-romanas da Idade do Ferro nas Vizinhanças da Figueira (Portugalia II — 1908)* é hoje fundamental para o conhecimento do problema da ceramica iberica em Portugal, e pode considerar-se a verdadeira pedra angular de toda a nossa ceramografia protohistorica. Para mim foi o conhecimento, a frequentação e a manuseação dos barros expostos no Museu da Figueira da Foz, e dos que procurei e recolhi no cabeço de Santa Olaia, entre Maiorca e Montemór-o-Velho, (o fôco principal das explorações realizadas por Santos Rocha), que me conduziu ao descobrimento de tipos ceramicos identicos em varias outras estações arqueologicas, e consequentemente a poder, pela reunião de todos esses elementos congeneres, tentar acrescentar mais um grupo às divisões apontadas na *Ceramica Iberica*.

A ceramica iberica que aparece em Portugal é de pasta dura e homogenea, trabalhada á roda com grande segurança e posse de processo, rosada ou vermelha da cosedura, pintada ás faixas de côres diversas, vermelho vivo, côr de castanha, amarelo e branco.

Depois dos tôscos barros neolíticos, eometricos e das idades do bronze e primeira do ferro, este tipo ceramico é a primeira manifestação *civilizada*, da arte figulina indigena com que deparamos.

Pelas suas relações com as louças da bacia mediterranea, da Grecia, da Italia, das Ilhas levantinas e do norte de Africa, então num periodo aureo de desenvolvimento, a *ceramica iberica* interessa tanto ao arqueologo como ao artista. Ela traz-nos um palido reflexo dessa brilhante civilização helenestica que dominou o sul da Europa durante os ultimos seculos que precederam a era cristã e à qual se deve o melhor conjuncto de obras de grande arte e artes decorativas do mundo antigo.

## A CERAMICA IBERICA NO CENTRO E SUL DE PORTUGAL

As estações arqueológicas onde, até hoje, segundo o meu conhecimento, tem sido encontrada, ou onde eu encontrei essa cerâmica, são:

*Santa Olaia, Castro e Chãos*, estações das vizinhanças da Figueira da Foz, descobertas e estudadas pelo Dr. Antonio dos Santos Rocha.

*Lisboa — Claustro da Sé*. Exemplares recolhidos num desentulho pelo Museu Etnologico segundo indicações do Dr. Antonio Mesquita de Figueiredo.

*Chibanes*. Castro dos arredores de Palmela, descoberto e explorado pelo tenente-coronel sr. A. I. Marques da Costa.

*Conimbriga*. Exploração realizada pelo autor na camada pré-romana dessa velha cidade.

*Algarve*. Exemplares encontrados por Estacio da Veiga, Santos Rocha e outros em varios pontos da costa.

*Alcacer do Sal*. Descobrimientos fortuitos em 1876, no Senhor dos Martires, e do autor, na Vila, desde 1917.

*Lisboa — Rua dos Douradores*. Descobrimientos do autor em 1920 e 1921.

O estudo que se segue, a descrição dos exemplares encontrados em cada uma das estações indicadas, constitue a parte documental deste trabalho. Por longa e fastidiosa a suprimo nesta comunicação, passando a transcrever as conclusões com que se encerra a serie de apontamentos que tenho reunido sobre este ponto interessante da arqueologia peninsular.

### CONCLUSÕES

Existe em Portugal a variedade cerâmica que na arqueologia é conhecida pelo nome de *iberica*.

Tal cerâmica tem sido encontrada em algumas estações pré-romanas ou romanas primitivas, do centro e sul de Portugal, situadas ao longo da costa, desde a Figueira da Foz até ao extremo do Algarve. (1)

Esta cerâmica aparece ora só, ora misturada com tipos indígenas grosseiros, ora acompanhada de barros gregos, ou ainda de barro samio.

A cerâmica grega e os barros aretinos balisam nitidamente o periodo durante o qual foi adotada em Portugal a cerâmica de tipo iberico. Esse periodo alcança possivelmente do seculo iv. A. C. ao seculo i da era cristã.

A cerâmica iberica do centro e sul de Portugal aparenta-se, quer pela estrutura, quer pelas decorações, com o grupo andaluz da II divisão do Dr. Bosch Gimpera, do qual podera ficar fazendo parte como sub-divisão.

(Comunicação feita ao Congresso Luço-Espanhol do Porto, em 1921.)

VERGILIO CORREIA.

---

(1) Não mencionamos, por nunca a termos visto, a cerâmica de S. Julião de Caldelas, estudada pelo sr. Dr. Joaquim Fontes.

## CRONICA

### EXPLICAÇÃO AOS LEITORES

A *Terra Portuguesa*, revista que apesar de intermitentes hibernações vive desde 1916, e que conta hoje 4 tomos publicados, manteve-se desde a hora do seu aparecimento até o presente, alheia a discussões pessoais ou a qualquer especie de ambições.

Nunca, deste lugar, se atacou ninguém, nunca nas criticas aqui feitas se tiveram palavras desagradaveis para qualquer obra ou pessoa. Enalteceu-se o que era digno de enaltecimento, esqueceu-se o que o não era. Uma unica vez que o director desta revista teve que responder a uma critica, fê-lo em fôlha separada, doutro papel, ajuntada no fim de um fasciculo.

O procedimento de uma revista recém-aparecida vem fazer modificar tambem o nosso modo de proceder. Por obra do acaso ou determinação dos fados se enfeixaram na propriedade dessa revista algumas inimizadas que pela vida fora tenho grangeado. E desse enfeixamento resultou que a tal revista consentiu que o sr. José de Figueiredo inserisse nela não uma critica a um livro meu, mas um requisito contra a minha pessoa. Isto alem de *piadas* avulsas.

É necessario explicar o motivo por que eu sou hoje tratado pelo sr. José de Figueiredo tão inconvenientemente.

Durante os 5 anos que exerci, no Museu de Arte Antiga,—para onde fui convidado a ingressar pelo Director Geral de Ensino Superior, ex.<sup>mo</sup> sr. dr. Queiroz Veloso—, o lugar de Conservadôr, não teve o sr. José de Figueiredo a minima razão de queixa contra mim nem contra o meu serviço, e da consideração em que me tinha, testemunham as palavras que escreveu para o 1.<sup>o</sup> numero do «Boletim de Arte e Arqueologia» em 1921 (ano em que saí do Museu):

«O sr. dr. Vergilio Correia, a quem a historia da arte portuguesa deve já, sob o ponto de vista documental, grandes serviços, tem desde agora um lugar de honra entre os nossos eruditos da especialidade, e o que já fez indica-o para a tarefa nobilissima de revêr e completar a obra monumental de Sousa Viterbo.»

Saído do Museu para mais alto cargo, continuo trabalhando. No n.<sup>o</sup> 2 da revista *Contemporanea* publico um artigo em que tenho a ousadia de dizer que a historia de arte feita por portugueses está por realizar, e que o falecido dr. Teixeira de Carvalho era, em meu entender, o tipo de critigo-investigador-literato para quem ia a minha maior admiração. O meu *Sequeira em Roma*, que aparece a seguir, mal se refere, em breve citação, ao sr. dr. Figueiredo, que se considerava o arrematante de Sequeira! Faz transbordar a taça de amargura o achado dos documentos concernentes ao retabulo de Lamego, que eu não lhe comuniquei, como aliás nunca lhe tinha mostrado ou comunicado cousa alguma que encontrasse ou escrevesse fóra do meu serviço oficial.

## CRONICA

Propoz-se então o sr. dr. Figueiredo *liquidar-me*, emquanto era tempo. E surge então um artigo altamente impertinente no *Diario de Noticias*, e surge a critica ao *Sequeira em Roma*, na *Lusitania*.

Como tenho que me defender, e a supracitada revista abriu o precedente, eu lançarei tambem na balança o peso da publicação que dirijo. Que os leitores me desculpem se em resposta eu tiver de atacar, o que é desagradavel tanto para quem lê, como para quem escreve. Sem gosto me lanço a essa tarefa. Mas não posso, depois do ataque do sr. Figueiredo, permanecer calado.

V. C.

### RESPOSTA A UMA CRITICA

A proposito de uma critica publicada pelo sr. José de Figueiredo, ao meu livro *Sequeira em Roma*, na revista recém-aparecida *Lusitania*, enviei à Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos a seguinte carta, destinada a ser publicada na mesma revista :

Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

Venho solicitar-lhe a publicação desta breve resposta à nota critica, insolitamente violenta, que o sr. dr. José de Figueiredo inseriu no 1.<sup>o</sup> fasciculo da revista de que V. Ex.<sup>a</sup> é muito illustre Directora, acêrca do meu livro *Sequeira em Roma*. Versarei apenas questões de facto, reservando para outro lugar a resposta condigna às impertinencias que esmaltam o artigo, reveladoras da vontade que o sr. Figueiredo teria de me *liquidar* antes da aparição da monografia annunciada *Vasco Fernandes, mestre do retabulo da Sé de Lamego*.

À primeira accusação que me faz o sr. Figueiredo, de eu ter reproduzido como auto-retrato de Sequeira um simples retrato feito por esse artista, responderei que a attribuição pertence a Manuel de Macedo, que foi um desenhador e um erudito, em cuja competencia acredito mais do que na do sr. Figueiredo. Sequeira retratou-se nesse desenho por volta dos 30 anos, quando ainda patenteava o proprio, ralo, cabelo. Não sabia o sr. Figueiredo que Sequeira, como Garret, usou *chinó*?

Quanto ao retrato de José Pereira de Santiago, mantenho a minha attribuição. Por simples impressões, *apezar da minha falta de vocação*, tambem eu consideraria o retrato do filho de José Pereira, o unico atribuivel a Sequeira. E isso consta do meu livro. Porem como eu não faço historia de arte por impressão, mas por documentos, eu que não sou um *expert*, mas um pesquisador — sentindo-me muito bem nesse campo, onde Sousa Viterbo prestou maiores serviços que todos os identificadores profissionaes —, de acôrdo com os documentos entreguei a obra a Sequeira. Não comprehende o sr. Figueiredo que a diferença que nota entre os dois retratos deriva de que o do pae é uma das primeiras obras sequeireanas de Roma, e o do filho um trabalho de artista formado?

A respeito da copia dos frescos do Dominichino, o sr. Figueiredo joga só com as palavras. Claro que Sequeira não fez uma copia de cavalete, das pinturas. Espantou-me contudo — pois tenho assistido à copia simples, por desenho e aguadas, dos frescos goticos que tenho descoberto do norte do país —, que em 4 dias conseguisse o artista apanhar toda a vasta composição.

O ultimo ponto versado é o do retrato de D. João VI. De facto eu mostrei a fotografia desse retrato, tirada à luz do magnésio, ao professor Luciano Freire e ao sr. dr. Xavier da Costa; e havendo ambos concluido que o quadro não era de Sequeira, — é nestas duas autorizadas opiniões que o sr. Figueiredo se firma —, eu satisfiz os escrúpulos destes illustres sequei-

## CRONICA

ristas, não colocando o nome do artista sob a estampa que reproduz o retrato. Mas como encontrei em Santo Antonio dos Portuguezes, de Roma, uma serie de documentos referentes a um retrato de D. João VI que devia achar-se no estabelecimento, e deparei com o quadro, identico aos retratos joaninos de Sequeira, em especial à litografia de Gianni, não me custou atribui-lo ao pintor.

E' mau o retrato? Mas o sr. Figueiredo no seu folheto — *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, (Lisboa 1908), diz de Sequeira a paginas 35, «que os seus retratos e estudos de cabeças na sua maioria são já banaes e incaracteristicos»!

E' grave e desnorteadora, por insubsistente, a minha atribuição? Muito maior gravidade têm, dada a sua situação e a categoria do Museu que dirige, certas identificações do sr. Figueiredo, como a de um retrato da sala hespanhola, que atribuiu a Velasquez, atribuição de que muito discretamente se riram os catedraticos de história de arte castelhanos que nos visitaram!

E para concluir.

O critico ironiza as minhas viagens a Italia, onde nunca foi. Todas as realizei à minha custa, cousa que não tem sucedido com todas as que o sr. Figueiredo tem feito a Paris.

O critico atira ainda para a discussão, como peça final do seu repertorio, a minha qualidade de professor da Historia de Arte. Não tenho culpa que o sr. Figueiredo, apesar dos seus grandes meritos, o não seja. Mas o que lhe posso responder é que a Faculdade quando me convidou sabia que convidava não um consagrado stilita, mas um trabalhador em começo de carreira, capaz de produzir e progredir. E que nesse ponto não se enganou a Faculdade demonstra-o o que tenho publicado e o que vou publicar. Ao passo que o sr. Figueiredo consagra às suas sabias criticas e outros trabalhos de alcance social, todo o seu tempo, o que faz com que desde o *Nuno Gonçalves*, (1909), nada haja editado, eu imprimo uma dezena de volumes e dirijo uma revista que conta já 4 tomos. Procuo assim, rapidamente, como o exigem o nosso tempo, o meu temperamento, e o atrazo dos estudos da minha especialidade, aumentar o peculio documental indispensavel para a elaboração de uma Historia de Arte Portuguesa.

E' mais facil criticar que trabalhar...

Agradeço-lhe, minha illustre Colega, a publicação desta defeza, e confesso-me seu muito respeitoso admirador.



AUTO-RETRATO DE DOMINGOS ANTONIO DE SEQUEIRA,  
EXISTENTE NA COLEÇÃO DE DESENHOS DO MUSEU DE ARTE ANTIGA

Vêr esta figura, publicada no *Sequeira em Roma*, ao lado da extraída do quadro alusivo à fundação da Casa Pia, e que se estadeia sobre a capa do *Domingos A. Sequeira em Italia*, do Dr. Teixeira de Carvalho, é adquirir a convicção de que ela representa o pintor novo ainda, possivelmente depois dos trinta anos. A posição do corpo é identica nos dois retratos, diferindo apenas a da cabeça, que no desenho do Museu de Arte Antiga, está colocada mais de frente. A arquitetura facial acusa-se de igual maneira, em ambos; olhos, nariz, ligeiro empolamento do labio inferior são semelhantes, como semelhante é a testa de largas entradas anunciando a calvice, que nos retratos posteriores Sequeira encobre com o *chinô* que usará até morrer. Só no traço que indica a boca se não nota, decididamente, a ondulação que conhecemos nos outros retratos, factor porem de pouco peso para contraditar a parecença flagrante do resto. Quanto à distincção do retratado que admira que se aristocratizasse, se o podia realizar por suas mãos, o plebeu enobrecido pelo contacto com os grandes e pelo fulgôr do talento excepcional

VERGILIO CORREIA.

## CRONICA

### LIVROS

Recebemos e agradecemos os seguintes livros, de alguns dos quaes se dará noticia desenvolvida no proximo numero:

- Prof. Antonio Augusto Gonçalves — *Estatuaria Lapidar no Museu Machado de Castro* — 1923  
D. José Pessanha — *O calis de ouro do Mosteiro de Alcobaca — A porcelana em Portugal* (reedição — 1923).  
Dr. Luiz Xavier da Costa — *Domingos Antonio de Sequeira e Francisco Vieira Lusitano, desenhadores de medalhas* — 1923.  
Dr. A. A. Mendes Correia:  
*Osteometria portugueza-IV. O esqueleto do braço e antebraço* — Porto — 1923.  
*Sur les proportions des membres chez les Portugais* (note) — 1922.  
Dr. A. C. Caldeira Coelho — *A protecção legal aos monumentos nacionaes* (conferencia) — 1923.  
Prof. Luciano Freire — *Catalogo do Museu Nacional dos Côches* — 1923.  
Dr. J. M. de Queiroz Veloso — *O Arquivo Geral de Simancas* — 1923.  
Alberto Sousa — *O traje popular em Portugal nos seculos XVIII e XIX* — 1923.  
Gustavo de Matos Sequeira — *Depois do Terremoto* — III.  
F. J. Sanchez Cantón — *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español — Siglo XVI — Tomo I* — 1923.  
D. Pedro Bosch Gimpera:  
*Discursos llegits en la R. Acad. de Buenas Letras* (Barcelona — 1922).  
*Ensayo de una reconstrucción de la Etnologia Prehistorica de la Peninsula Ibérica* — 1922.  
*L'estat actual de la investigació de la cultura ibérica* — 1920.  
*El neolitic é eneolitic de la Peninsula Ibérica* — Barcelona — 1920.  
P. Bosch Gimpera, Telesfor de Aranzadi, etc. — *Excavació de sepulcres megalities* — Barcelona — 1920.  
Alberto del Castillo — *La ceramica incisa de la cultura de las cuevas de la pen. ibérica y el problema de origen de la especie del vaso campaniforme* — Barcelona — 1922.  
J. Serra i Vilaró:  
*La cova de Can Mauri (Berga)* — Manreza — 1922.  
*El vas campaniforme a Catalunya* — (Musæum Arch. Dioecesarnum — Solsona — 1923).  
Rafael Calleya — *El Editor* (conferencia) — Madrid — 1922.  
Ismael del Pan — *La edad de «Cueva Lóbrega» y de la de «Pena Miel» de la Sierra de Cameros* — 1923.  
Hugo Obermaier — *Impresiones de un viaje prehistórico por Galicia* — Orense — 1923.  
Henri Breuil:  
*Observations sur l'hiatus et le néolithique* — 1921.  
*Roches gravées de la Péninsule Ibérique* — 1921.  
*Palaeolithic man at Gibraltar. New and old facts* — London — 1922.  
*Observations on the pre-neolithic industries of Scotland* — 1922.  
R. Lantier — *Chronique ibéro-romaine, V* — 1919-1921.  
E. Passemard — *La caverne d'Isturitz* — Paris — 1922.  
*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* — Madrid — 1922.  
*Revista Historica* (publicação do Arch. e Bib. Nacional — Montevidéu — 1922).  
*Revista do Archivo Publico do Rio Grande do Sul* — 1923.  
*Sociedade Española de Antropologia, Etnografia y Preshistoria* — Actas y Memorias — Ano I, Cuadernos 1 a 3 — 1921-1922.  
*Faenza-Bollettino del Museo Internazionale* — 1923.  
*Estudis i materials del Arxiu d'Etnografia* — vol. II.

## ERRATA

Por deficiência de revisão do texto ou emendas escaparam: a pag. 5, *seu vestido*, por *seu vestir*, e *encontrados* por *encontrados*; a pag. 8, *as forragear* por *ao forragear*, *artista* por *artístico* e *pentes* por *lissos*; a pag. 15, *enobrecido* por *ennobrecido*, e *calvice* por *calvicie*.

