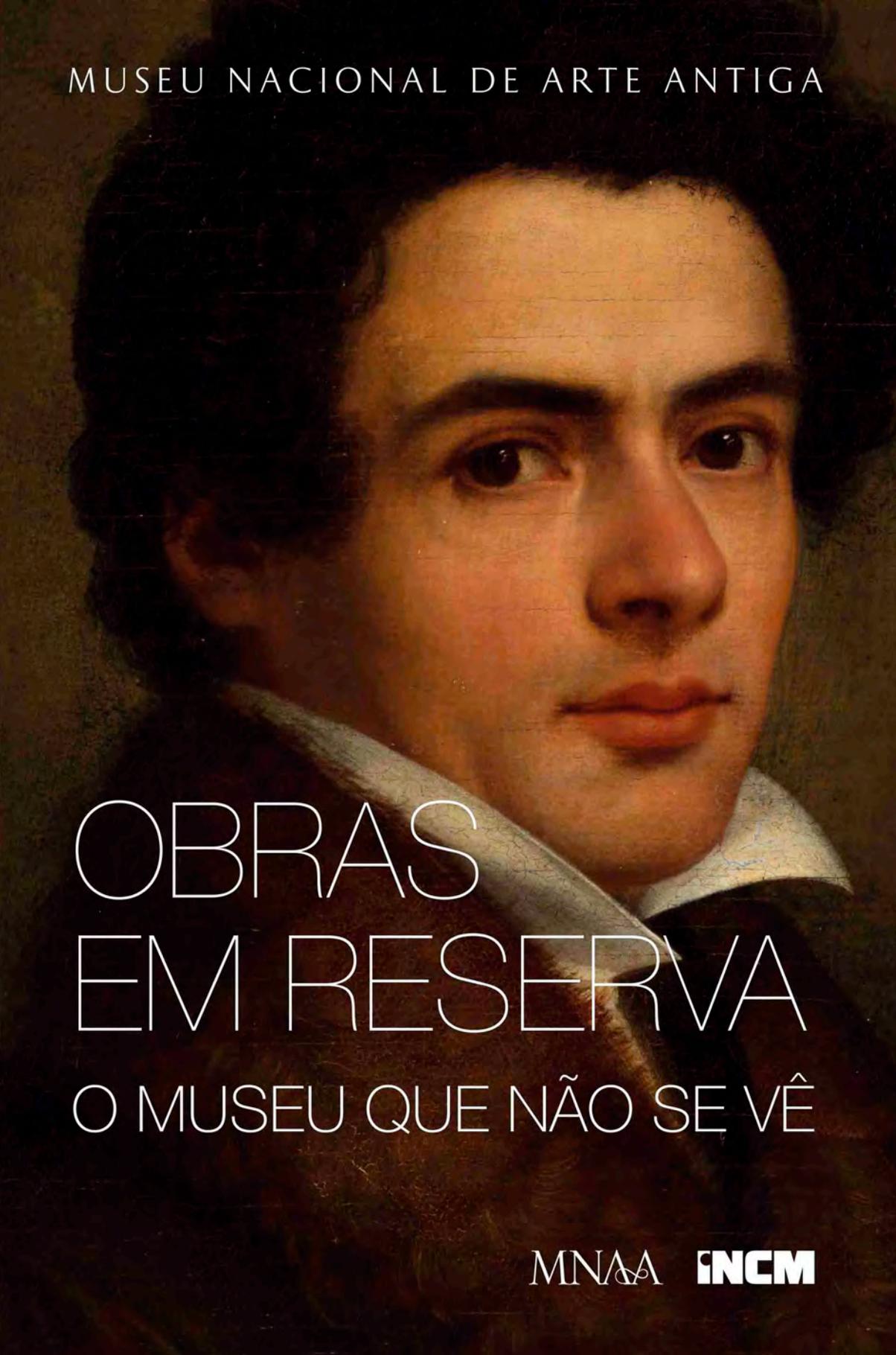


MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA



OBRAS
EM RESERVA
O MUSEU QUE NÃO SE VÊ

MN&A **INCM**

OBRAS
EM RESERVA
O MUSEU QUE NÃO SE VÊ

MINISTÉRIO DA CULTURA

MINISTRO

Luís Filipe de Castro Mendes

SECRETÁRIO DE ESTADO

Miguel Honrado

DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL

DIRETORA-GERAL

Paula Araújo da Silva

SUBDIRETORES-GERAIS

João Carlos dos Santos

David Santos

Filipe Campos Silva

António Filipe Pimentel

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

DIRETOR

António Filipe Pimentel

DIRETOR-ADJUNTO

José Alberto Seabra Carvalho

**CONSELHO DE CURADORES
DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA**

PRESIDENTE HONORÁRIO

Marcelo Rebelo de Sousa

PRESIDENTE

António Filipe Pimentel

VICE-PRESIDENTES

José Alberto Seabra Carvalho

José Blanco

Emílio Rui Vilar

VOGAIS

Alexandre Relvas, Álvaro Sequeira Pinto, António Horta Osório, António Mega Ferreira,
Fernando Faria de Oliveira, Fernando Nogueira, Guilherme d'Oliveira Martins, José de Azevedo Romão,
Maria Filomena Molder, Pilar del Río Sánchez



PATROCÍNIOS



MEDIA PARTNERS



OBRAS
EM RESERVA
O MUSEU QUE NÃO SE VÊ

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA
18 maio – 25 setembro 2016

MNAA
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA



ÍNDICE

O MUSEU QUE NÃO SE VÊ

António Filipe Pimentel

7

INTRODUÇÃO

13

NÚCLEO I POLISSEMIAS E DIACRONIAS

14

NÚCLEO II UMA NOVA SACRALIZAÇÃO

24

NÚCLEO III A RESERVA ENQUANTO LIMBO

46

NÚCLEO IV CAPTURANDO A FORMA

56

NÚCLEO V O CORPO E O ESPAÇO

64

NÚCLEO VI ORNATO E DESORNAMENTO

76

NÚCLEO VII A DEMANDA DA VIAGEM

104

OBRAS EXPOSTAS

128

BIBLIOGRAFIA

192



O MUSEU QUE NÃO SE VÊ

Mesmo que, no decurso da sua longa vida, mais do que centenária, a instituição hoje chamada de Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) jamais tenha usufruído do conforto aquisitivo das suas congéneres internacionais (por histórica inexistência de uma política, consolidada e eficaz, de valorização nacional das coleções públicas), a sua extensa história, associada à sua dimensão simbólica e representativa, refletiu-se num amplo acumular de objetos: cerca de quarenta mil. Destes, muitos são reconhecidamente excecionais, muitíssimos outros relevantes ou significativos — dimensões ilustradas nos cerca de oito mil que expõe —, e outros ainda não tanto, confinados, por isso mesmo, às reservas ou mobilizados em outras funções. Todos se encontram organizados por repartições ou coleções (ou, ao invés, alojados em zonas intersticiais, que os condicionam negativamente na sua fortuna crítica e reconhecimento público), as quais conformam a sua estrutura constitucional e as áreas de conhecimento em que se apoiam.

Da antiga Galeria de Pintura da Academia Real de Belas-Artes — sua remota origem, fundada em 1836 para recolher o acervo pictórico dos conventos extintos —, ao Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia — organizado, em 1884, na esteira do sucesso da apresentação, dois anos antes, da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, onde, pela primeira vez, se arrolaram e sistematizaram espécies de todas as disciplinas artísticas —, até à sua reconversão, enfim, em 1911 em Museu Nacional de Arte Antiga, beneficiando (agora, de facto, em escopo transdisciplinar) do novo processo de incorporação de bens eclesiásticos e do espólio dos extintos Paços Reais, o MNAA (como é hoje familiarmente conhecido) acumulou, necessariamente, um vasto património, que a generosidade particular (mesmo que sem verdadeira e consolidada tradição nacional de filantropia cultural) foi continuamente engrossando. Património de valia irregular, mas genericamente precioso, e, sobretudo, historicamente preservado no seu todo, cuja melhor parte o MNAA se empenha em expor, nos edifícios que o compõem, sempre denunciados como exíguos; do mesmo modo que, em extensa parte, o dissemina, na forma de *depósito*, em múltiplas instituições de carácter público ou afetas à representação nacional, incluindo as de natureza museal.

Na lenta constituição do seu próprio ambiente, modelado pelos avatares da História, o Museu foi talhando a sua vocação entre o espaço que lhe disponibilizou a história particular da sedimentação do seu acervo e o marco físico das suas instalações, entre

o espólio produzido pelas convulsões político-administrativas e o quadro, aleatório e frustrante, das aquisições públicas e das doações ou legados de particulares (malgrado o seu intrínseco relevo). Entre todos, pois, temperou um perfil ontológico, modelado pelo seu «primeiro diretor», José de Figueiredo (1911-1937), ao recriar, sobre o antigo Museu de Belas-Artes, o Museu Nacional de Arte Antiga, em *ato fundador* com que lograria construir-lhe um nicho afirmativo e coerente na trama opulenta dos seus congéneres internacionais, um labor prosseguido e consolidado pelo seu sucessor João Couto (1938-1964), marcando, até aos dias de hoje, a natureza e o carácter da instituição. Instituição por natureza distanciada das restantes lusas, pela dimensão, pela ambição e pela massa crítica aí consolidada: *o primeiro museu nacional*.

Com efeito, se ao MNAA sempre minguaram os benefícios de uma política aquisitiva ativa e definida, que apostasse decididamente na afirmação do acervo acumulado, de igual modo lhe foi sempre exíguo o espaço disponível para a cabal exibição das suas coleções. Instalado, desde a origem, no antigo palácio dos condes de Alvor — onde veria a luz, em 1884, o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia —, iniciou, a partir de 1918, um esforço de expansão, somente materializado em 1938-1940, com a ampliação, para nascente e para poente, sob riscos de carácter diverso, do gabinete Rebello de Andrade, concluindo, em recriação historicista, o corpo do palácio e integrando, em processo aditivo, em nova ala de perfil museal, a igreja de Santo Alberto, joia dourada de barroco vernáculo português, sobrevivente do antigo cenóbio adjacente ao velho casarão fidalgo dos Távora-Pombal. Nesse casco decorreram, desde então, todas as intervenções posteriores de requalificação.

A despeito de uma patente ambiguidade de escala (física e de acervo visível) que lhe conferiu, no *inner circle* internacional onde convive, o posto honroso de *mais pequeno dos grandes museus*, não deixou o MNAA de reunir, em confronto com os seus congéneres, o maior número de obras do património artístico português classificadas como tesouro nacional e a mais representativa e diversificada ilustração do que de melhor se produziu ou acumulou em Portugal, nas diversas disciplinas, entre a Idade Média e os alvares da contemporaneidade, incluindo a única coleção pública de pintura antiga europeia, com obras várias de referência universal. A essa dimensão acrescem ainda a de polo credenciado de investigação científica e uma prática ativa de relação museológica intercontinental, amplamente consolidada nos últimos anos, com reflexos na captação crescente de públicos e na própria percepção nacional do seu valor estratégico. Não deixaria, pois, de ser e de se afirmar, ativamente, como o *primeiro museu*, mantendo e consolidando a sua dimensão de referência central na prática museológica portuguesa.

Com o tempo, na verdade, sedimentou, enfim, uma percepção acrescida do seu valor estratégico, enquanto equipamento cultural de relevância central, em simultâneo no plano catalisador da identidade coletiva e nesse outro que se consagrou chamar de *marca Portugal*, ambos convergindo na consciencialização da necessidade de dotá-lo, finalmente (em fidelidade à sua implantação excecional), de marco físico adequado à eficaz exibição do seu acervo e de desenho administrativo azado, por sua vez, ao exercício da sua atividade e ao bom cumprimento da sua missão. É neste quadro (que parece, enfim, perspetivar-se) que se afigura de inegável oportunidade erguer o véu sobre o valor do seu acervo oculto: *o museu que não se vê* — mas que uma nova dimensão institucional poderá, a breve trecho, tornar visível —, onde se escondem, do olhar dos públicos, entre muitas outras, obras de inegável relevo ou de especial significado.

Mobilizando, pois, *obras em reserva* (a par de uma ou outra dispersa em depósito mais ou menos longo e, nesse sentido, igualmente ausente da percepção pública), foi desenhada a presente exposição, não como um duplicado ou extensão do desenho museográfico existente (mostrando mais do mesmo), mas como um périplo, em grande parte revelador de áreas insuspeitas, ilustrado em mais de três centenas de espécies de todas as disciplinas representadas nas coleções do MNAA (ou confinadas às referidas áreas intersticiais), agregadas sob o tópico da *viagem*. De um percurso, com efeito (entre outros possíveis), tão-somente se trata, definido sobre esse universo, por natureza oculto, que lhe serve de epígrafe. Por isso mesmo, um museu é sempre um espaço de viagem, na narrativa que se autoconstrói e que aos outros se oferece, em itinerário definido pelas obras que exhibe e pelo contexto em que inscreve a sua exposição; que outras/outros poderiam ser, em circunstâncias diversas de investimento físico e institucional.

Mas as reservas são, por natureza, um espaço de viagens múltiplas, ao mesmo tempo fascinante e mítico. Viagens sobretudo intelectuais e solitárias, pela polissemia que, naturalmente, suscita a natureza heterogénea dos objetos que nelas se preservam, se acumulam, se sistematizam. Ao evocar esse território semântico, esse *museu imaginário*, o MNAA está certo de proporcionar aos visitantes um percurso inteligente e sedutor: a um tempo pelo museu que é e pelo que pode vir a ser, para o bom serviço de Portugal, mas, muito especialmente, da cultura universal em que se inscreve.

António Filipe Pimentel
Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga







Um museu é sempre um espaço de viagem, que procura, por isso, construir uma narrativa, cujo itinerário é definido pelas obras que exhibe e pelo contexto em que inscreve a sua exposição. As suas reservas, por seu turno, são tendencialmente um território de mitificação e, nesse sentido, igualmente, de viagem — viagem onírica, alimentada, desde logo, pela aura de mistério que as rodeia no conceito comum. Por essa razão, a imersão nas reservas do Museu que esta exposição propõe se enuncia sob o *thopos* da viagem: ou, mais precisamente, das múltiplas viagens — por obras, por conceitos, por noções — que a sua observação sugere, estimula ou de algum modo induz.

De facto, mesmo que possa presumir-se que a instituição expõe à luz a sua melhor parte, a desproporção, sempre crescente num grande museu, entre a percentagem visível do acervo e a que se preserva dos olhares profanos (por natureza quase inacessível) mais alimenta este conceito, tendo em conta a noção, igualmente comum, de que, por processos diversos de incorporação, as reservas se encontram em contínuo crescimento. Sobretudo quando, como sucede com o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), a sua vocação é enciclopédica e as coleções se diversificam pelos âmbitos da pintura, da escultura e das artes ornamentais e pelos domínios da produção portuguesa, europeia e da Expansão.

Assim, se o museu é sempre — porquanto narrativa — um espaço de viagem, as reservas são, ao invés, um espaço de viagens múltiplas, na maioria das vezes intelectuais, pela polissemia que, naturalmente, suscita a natureza heterogénea das obras que nelas se preservam, acumulam, sistematizam: objetos isolados ou famílias mais ou menos extensas e de diversa índole, acondicionados por critérios de natureza essencialmente técnica ou pragmática, têm em comum parecerem aguardar no tempo a construção de narrativas que um dia os façam migrar para as salas públicas, integrando a viagem que o museu propõe aos visitantes.

É esse território semântico que esta exposição pretende evocar, trazendo à luz e ao olhar curioso dos públicos um grande número de objetos que, pelas mais diversas razões, se encontram excluídos da exposição (dita) permanente. Em seu proveito se organizou, pois, enfim, um discurso agregador (mesmo que efémero) de caminho questionando as viagens múltiplas que convocam e a própria *viagem* como conceito e tópico, na sua evidente atualidade. AFP

NÚCLEO I POLISSEMIAS E DIACRONIAS



No Museu Nacional de Arte Antiga, como em todos os museus, a viagem que o discurso expositivo proporciona aos que o visitam é marcada a um tempo pelos circunstancialismos históricos, dos processos de incorporação, e pelos físicos, do complexo edificado em que se aloja, no caso pouco a pouco constituído e sempre reputado de insuficiente.

Há, pois, tanto de teórico quanto de pragmático na construção desse discurso/narrativa/viagem. Com outros objetos, com outro espaço, poderia também ser outro, mais extenso e diversificado, o périplo proposto pela instituição, ainda que, subtilmente, semelhante itinerário se encontre em perpétua reformulação — por efeito de recentes e pontuais incorporações ou de uma ou outra obra novamente reabilitada, que vem enriquecer a exposição.

Essa viagem é, assim, a um tempo integradora e desintegradora, criando, por razões diversas, marginalidades de diverso tipo. Nessas periferias do grande leito definido pelo discurso expositivo aninham-se, pois, obras não raro valiosas mas isoladas, conformando uma rede diacrónica que as confina longamente à sombra das reservas, a par de outras, ao invés, naturalmente integráveis em quadro de maior extensão territorial.

É assim o Museu: um território de luzes e de sombras, mas, na essência e globalmente, um território de viagens múltiplas, concretas ou ideais, disseminadas por campos analíticos, por formas, culturas, significados.

Em todo ele (no que mostra e não mostra), porém, se ilustra um permanente empenho da captura do tempo, materializado no próprio sentido da beleza e nas suas múltiplas significações, bem como no esforço quotidiano de limitar-lhe a ação. AFP

1.

Leão

Egito, período ptolemaico (323 a. C.-30 a. C.)

Basalto, pórfiro (base)

33 × 82 cm

Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1952

MNAA, inv. 760 Esc

A biografia cultural deste leão esculpido é marcada por uma circunstância transversal a todas as fases da sua história, numa palavra, pela «Egiptomania». Significa, por convenção, o gosto pelo Egito, pela sua cultura e pelos seus objetos, difundido na Europa na sequência das campanhas napoleónicas (1798-1801), mas idêntica atração antiquófila marcou outros períodos históricos e atesta-se desde o Império Romano.

O primeiro proprietário identificado do *Leão* foi William Hamilton (1730-1803), diplomata britânico no reino de Nápoles, antiquário, arqueólogo, o «amante do Vulcão» da obra de Susan Sontag, que o guardou na sua coleção de antiguidades até 1801, até o vender na Christie's, em Londres, sendo então comprado por Thomas Hope (1769-1831), ávido colecionador inglês e expoente do gosto classicista (Watkin e Hewat-Jaboor, 2008, p. 336). Na posse de Hope, recolheu-se no espaço apropriado da Sala Egípcia da sua casa londrina de Duchess Street, cenário onde foi desenhado (Hope, 1807, pl. XVI, p. 31) e descrito pelos visitantes que frequentaram a galeria, aberta para o deleite do público. Foi ali apresentado e notado no roteiro das galerias londrinas de Westmacott como proveniente das ruínas do Palácio do Imperador Tibério, na ilha de Capri (Westmacott, 1824, p. 215). Em julho de 1917, na hasta pública da reputada Coleção Hope, coube de novo à Christie's vendê-lo, prosseguindo com a indicação de origem em Capri, à qual se acrescentou ter sido ali que Hope o obteve no final do século XVIII, com valor atribuído de 630 libras esterlinas (lote 176). Na descrição do catálogo do leilão, sem qualquer nota informativa complementar, criou-se assim o mito da proveniência da obra, apagando a memória da significativa passagem pela Coleção Hamilton. Entre outras obras referenciais de Hope, Calouste Gulbenkian (1869-1955) arremata o *Leão*, conservando-o até o doar ao MNAA e perpetuando a lenda da compra de Thomas Hope entre as





antiguidades de Capri. Indo ao encontro do estatuto já mítico desta escultura, a doação de Gulbenkian rompeu a cronologia identitária das coleções do MNAA, fazendo-a recuar à Antiguidade, dado que, na perspetiva do colecionador, a presença de obras de arte antiga era obrigatória para enformar o carácter de um museu de arte universal. **MJVC**

10.

Adoração dos Reis Magos

Oficinas das Midlands

Inglaterra, 1380-1425

Alabastro com vestígios de policromia

43 × 28 × 6 cm

Proveniência: compra, Eliezer Kamenesky, 1935

MNAА, inv. 630 Esc

A placa alabastrina da *Adoração dos Reis Magos* é um dos exemplares de cronologia mais recuada dentro do importante conjunto dos denominados «alabastros medievais ingleses» da coleção do MNAА, constituído por quinze placas esculpidas em relevo e sete imagens.

Na região central de Inglaterra, com núcleos sediados no Derbyshire, Staffordshire e Nottinghamshire, uma empresa que implicava desde a mineração do alabastro, a escultura e a policromia, até à comercialização em grande escala fez destas peças apetecíveis produtos artísticos, tornando-os populares em toda a Europa, desde o século XIV até ao período da Reforma Protestante. Surgiam no mercado habitualmente sob a forma de placas, retábulos, imagens e túmulos, representando temas sobretudo relacionados com os ciclos das Alegrias da Virgem Maria, com a Paixão de Cristo ou com os martírios dos santos, respondendo aos fervores devocionais do Gótico, de que Portugal não esteve isento. A homogeneidade tipológica das obras e os generalizados esquematismos iconográficos e formais não excluem, todavia, características particulares que permitem determinar, através de comparação sistemática, cronologias e ciclos produtivos.

Nesta placa, os remates chanfrados e o coroamento do campo figurativo com ameias e torreões nos ângulos permitem datá-la do período compreendido entre 1380 e o primeiro quartel do século XV (Feyo, 1947; Andrade, 1977 e 1981; Dias, 1992), cronologia corroborada pelo alongamento das personagens esculpidas e por um recorte significativo dos volumes em relevo. Sob o coroamento, albergadas no mesmo espaço interior, que um dossel com cortina torna mais íntimo, representam-se em simultâneo a Natividade, seguindo o modelo bizantino da Virgem recostada no leito, junto com a imagem do *praeseptium* (manjedoura, etimologicamente significando o local de apresto dos animais), aludida pela presença do boi e do burro, e da Adoração do Menino Jesus pelos Reis Magos que trazem as oferendas do ouro, do incenso e da mirra. A conjugação de ambos os episódios na mesma cena, cada um derivando de fontes bíblicas canónicas e apócrifas distintas, documenta plasticamente a influência do teatro litúrgico nas figurações. Na narrativa esbatem-se as fronteiras entre dois momentos, a centralidade foca-se no Menino Jesus e nos tributos prestados à Divindade pelos três Reis Magos — dois deles identificados pelas suas coroas —, na realidade representando a vassalagem prestada a Deus pelo poder humano. **MJVC**



24.

Génio da Independência da Nação Portuguesa**Antonio Canova (1757-1822)**

c. 1807

Barro cozido

32 × 20,5 × 14,5 cm

Proveniência: compra, Empresa Liquidadora Central,
leilão do espólio de José Tomás de Araújo Couto*, 1926

MNAA, inv. 578 Esc

A história deste modelo em barro para uma escultura que deveria eternizar num grupo «um facto ilustre da historia Portuguesa», encomendado ao italiano Antonio Canova, remonta a 1805. Desde esse ano, na correspondência diplomática de António de Araújo de Azevedo (1754-1817; primeiro conde da Barca em 1815), ministro plenipotenciário em Roma, para a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros em Lisboa, é possível acompanhar o processo da encomenda (Mendonça, 2014, doc. 1-7), que resultou do empenho do príncipe regente D. João, futuro D. João VI. Canova aguardava no final desse ano a determinação do tema e prontidão decisória sobre o assunto, como o intermediário Giovanni Gherardo de Rossi, diretor da Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma, comunicou aos diplomatas portugueses. Dois anos depois, em fevereiro de 1807, o argumento da representação estava determinado, devendo Canova, escolhido pelo grande desejo que D. João tinha em possuir um monumento do seu cinzel consagrado, representar em estátua o *Génio da Independencia Nacional* com «tres factos principais a elle alegoricos [que imortalizassem o] valor de um povo de que o Ceo lhe destinou o Imperio, e de quem he amado não só como legitimo Soberano, mas como Pay e Bemfeitor» (*Idem*, doc. 4). A obra orçava em 8000 escudos e a execução deveria demorar três anos, a iniciar logo que o escultor terminasse a encomenda da casa real de Espanha da estatuária destinada à Casa del Labrador no Palácio del Aranjuez. As questões e opções colocadas por Canova, e transmitidas por Rossi ao encomendante, manifestam o progresso da ideia: se a estátua se destinaria a uma área aberta ou a uma sala fechada, de modo a considerar as circunstâncias da luz; se o *Génio* poderia figurar-se com asas ou sem asas, nu ou com a cintura coberta por uma simples clâmide, ou antes com uma capa esculpida no próprio mármore de modo a deixar perceber a nudez. A esta divindade tutelar correspondem diferentes modelos em barro, como este aqui exposto, o *Génio* alado (inv. 579 Esc, cat. 244) e a versão figurada com roupagem (inv. 576 Esc, cat. 243), todos reunidos na coleção do capitalista lisboeta José Tomás de Araújo Couto (1839-1925). Quanto ao pedestal, proporcional à estátua, constaria de dois, no máximo três, baixos-relevos figurando os heróis a celebrar, acompanhados por figuras alegóricas

* Documentação gentilmente cedida pelo Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças.



às suas ações, sem multidões, que tendem a torná-los invisíveis. Em julho seguinte, as notas de Rossi garantem que as decisões estavam tomadas, perante a descrição dos pormenores da representação do *Génio*. A obra destinar-se-ia, plausivelmente, ao Palácio Real da Ajuda (Neto, 2014), onde poderia ter constituído o monumento cívico neoclássico que Portugal não chegou a ter. Apesar de a *Gazeta de Lisboa* de 16 de junho de 1817 noticiar que em Roma «Está-se executando huma estatua do Rei de Portugal, cujo modelo se vê na Officina de Canova», a encomenda ficou gorada, facto que, ainda em 1820, os diplomatas portugueses em Roma continuavam a lamentar (Mendonça, 2014, doc. 6). **MJVC**

29.**Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)****Retrato do Primeiro Visconde de Azevedo Ferreira**

1881-1883

Óleo sobre madeira

32 × 19 cm

Proveniência: legado, Maria Luísa Pina Moutinho, 1987

MNAA, inv. 2168 Pint

Executada durante a estadia de Columbano em Paris, entre 1881 e 1883, não há qualquer evidência de que esta pequena e sensível *pochade* tenha dado origem à realização de um retrato. Nela encontramos bem presentes as características desses anos na pintura pastosa de acentuado claro-escuro, executada numa paleta reduzida. A composição apresenta-se descentrada, com a figura encostada à direita, em enquadramento pouco habitual, desenvolvendo-se a partir da distribuição das cores claras.

O retratado, António Augusto Dias de Azevedo Ferreira, nasceu numa freguesia de Barcelos em 1844. Partira para o Brasil muito jovem e aí fez fortuna, prosperando no comércio. Fixou, mais tarde, residência em Paris, onde se dedicou a reunir uma coleção artística de alguma relevância. À sua volta congregava um dos mais importantes círculos de literatos e artistas portugueses e estrangeiros (principalmente brasileiros) que viviam na capital francesa. Em 1881 foi agraciado por D. Luís com o título de visconde.

Colado no verso do retrato, um cartão escrito por mão desconhecida devolve-nos de forma viva a curiosa memória desses convívios mais gastronómicos que intelectuais: «Visconde d'Azevedo Ferreira que convidava os portugueses para comerem bacalhau à sexta-feira.» Columbano foi, certamente, um dos que acamaravam em torno desses repastos, num período encurtado pelo seu desejo de regressar a Portugal antes de terminada a formação. Desse breve contacto terá resultado esta *pochade*. **AGM**



NÚCLEO II UMA NOVA SACRALIZAÇÃO



○ museu é, por natureza, um espaço de sacralização, no culto que propõe da beleza e do seu significado cultural e histórico. Nas sociedades contemporâneas o «patrimonialismo» converteu-se numa nova «religião cívica», onde o museu e a musealização (e o consumo cultural que demandam) configuram, por sua vez, uma cultura crescentemente generalizada, com as suas práticas rituais associadas.

Nesse novo panteão que representa (enquanto templo erigido às antigas musas e suas vocações primordiais), o museu apropria-se, inevitavelmente, de outras anteriores sacralidades, esvaziando-as, pela necessária descontextualização da função original. Por sua vez, porém, leva a cabo um novo processo de sacralização dos objetos, outrora profanos ou mesmo meramente funcionais, que colige e expõe, no culto que promove da História e da Beleza.

Assim, centrada no valor estético e cultural, a musealização dilui as antigas fronteiras entre os mundos do sagrado e do profano a que, na origem, a criação de tais objetos respondia. Nesse sentido, a construção do seu próprio discurso obriga, por natureza, à realização, em paralelo, de uma outra viagem: ao significado original desses objetos, por forma a reconstituir-lhes o contexto ontológico matricial (a sua representatividade cultural e histórica), sem o que a beleza que ilustram carece verdadeiramente de sentido. **AFP**

35.

Escola de Viseu (?)**Cristo Atado à Coluna**

c. 1530

Óleo sobre madeira de castanho

182 × 136 cm

Proveniência: compra, Maria José de Melo Lobo de Vasconcelos, 1969

MNAAL, inv. 2130 Pint

Esta grande tábuia foi comprada pelo MNAAL a particulares em 1969. No processo de aquisição dá-se conta de que teria sido adquirida em Coimbra, em 1911, por um avô da vendedora, num leilão de obras procedentes do Convento de Santa Clara de Coimbra. Sem que a informação se possa confirmar, é muito plausível, até pela utilização de madeira de castanho, suporte apenas comum na pintura beirã e na raia espanhola.

Apesar de ter estado exposta por largas temporadas, esta pintura não motivou muito a crítica da historiografia nacional. Num pequeno artigo de 1973, dois historiadores então ainda muito jovens, Vítor Serrão e António Martinho Baptista, tentaram relacionar esta pintura com uma desaparecida tábuia de Nuno Gonçalves que existia no Convento da Trindade de Lisboa ainda no século XVI, quando foi elogiada por Francisco de Holanda (Serrão e Baptista, 1973). Hipótese abandonada e hoje indefensável, espelha no entanto um certo ar arcaico que se adivinha na imagem, quer pelo despojamento da figura isolada no espaço, onde a flagelação apenas é apontada pelas marcas no corpo de Cristo e pelos dois chicotes abandonados no chão, quer pelo encerramento do espaço pelos reposteiros caídos em largas pregas. José Luís Porfírio, duas décadas depois, voltava no entanto a considerar a pintura «caso raro, praticamente único de um elo de ligação entre

os séculos XV e XVI» (Porfírio, 1991, pp. 29-30), realçando a conjugação entre um espaço arcaico e uma técnica mais moderna (cf. Henriques, 2004).

Creemos porém que a obra é claramente quinhentista e, mesmo, não anterior à terceira década do século. A imagem de Cristo baseia-se diretamente na gravura do *Cristo das Dores* de Albrecht Dürer, aberta em 1500: os panejamentos esvoaçantes denotam um conhecimento de modelos flamengos de Rogier Van der Weyden e dos seus



FIG. 1
Albrecht Dürer
Cristo das Dores
c. 1500
Gravura



continuadores; o pavimento é do tipo dos comumente representados na pintura portuguesa de Quinhentos. Apesar do arcaísmo do corte do fundo pela espécie de *drap d'honneur* atrás de Cristo, o espaço cúbico no primeiro plano e a repartição tripartida dada pela diferença de colorido aproximam-se das soluções espaciais da escola de Viseu, tal como a densidade matérica na aplicação do óleo, os contornos marcados, o aspeto rude do rosto e, claro, a utilização típica do suporte. Para além destas fórmulas comuns, o mesmo padrão de brocado foi utilizado no painel de *São Pedro* do Mosteiro de Tarouca de Gaspar Vaz. É, pois, neste quadro da escola beirão do Renascimento que se deve futuramente tentar uma mais aprofundada compreensão desta pintura. JOC

45.

Santa Mulher (de Deposição no Túmulo)

Áustria, século XVI

Madeira (carvalho), vestígios pontuais de policromia

76 × 22 × 11 cm

Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAA, 1917

MNAA, inv. 509 Esc

A escultura que representa uma *Santa Mulher* foi incorporada no MNAA em 1917, por doação do Grupo dos Amigos (Bastos e Carvalho, 2012, p. 83), que a adquiriu a António Gonçalves, num ato que constituiu significativo alargamento das linhas de orientação do gosto e da valorização histórico-artística da imaginária esculpida que deveria vir a integrar a coleção do museu nacional. Nesta data, o conjunto mais identitário compunha-se de objetos provenientes do processo de extinção das ordens religiosas e da aplicação da lei republicana de separação do Estado da Igreja (1911), reunindo sobretudo imaginária devocional barroca. Com a escolha desta obra representava-se a expressividade das produções do Norte de Europa do início de Quinhentos e a influência que começava a ser reconhecida quer a peças de importação, quer a peças de artistas forâneos a trabalhar em Portugal — os autores «flamengos» — na história da arte portuguesa e na da escultura em madeira em particular. O dramatismo formal foi reconhecido nesta imagem, resultando na sua imediata classificação como *Mater Lacrimosa*, esculpida no século XVI num círculo artístico relacionado com a Alemanha, produção que hoje pode precisar-se, incluindo-a entre as obras das oficinas ativas no Sul da Áustria.

Esculpida de pé, em vulto perfeito, com as costas trabalhadas, a enxugar as lágrimas com a mão envolta no tecido do lenço encostado ao rosto, a imagem devocional terá integrado um grupo escultórico retratando o drama sagrado da *Deposição no Túmulo*, de acordo com uma narrativa iconograficamente mais complexa do que a simples representação do Calvário. O *pathos* fica impresso na imagem com muita simplicidade, apenas através da ligeira curvatura do tronco sublinhada pelas quebras dos drapeados das vestes e a emocional gestualidade alusiva do choro, apontando para a representação de uma das Santas Mulheres que acompanham a Virgem Maria na Lamentação sobre o Corpo de Cristo morto, após a Descida da Cruz. **MJVC**



48.**Pluvial**

Tecido: Florença (?), início do século XVI

Veludo cortado de dois altos, espolinado e anelado a fio de ouro laminado

Bordado: Itália (?), século XVI

Bordado a fio de seda, direto e de aplicação; pontos de ouro; seda matizada, ponto lançado, ponto de cadeia

145 × 321 cm

Proveniência: Mosteiro de Santa Maria de Belém, Lisboa, 1916

MNAA, inv. 1915 Tec

A coleção de têxteis do MNAA integra um vasto conjunto de paramentos, com cerca de milhar e meio de peças, que nos permite conhecer a evolução das vestes litúrgicas em Portugal ao longo de quase quinhentos anos. Neste núcleo assume particular destaque o *Paramento dos Jerónimos*, designação conferida pela sua proveniência, o Mosteiro de Santa Maria de Belém. O conjunto, que integra este pluvial, uma casula, duas dalmáticas, duas estolas e três manípulos, foi sempre objeto de atribuições e conjeturas, que o associam a uma encomenda da Casa Real.

Referido como uma doação de D. Manuel I (r. 1495-1521), que não deve ser excluída à partida, dado que o monarca dotou o mosteiro com preciosos ornamentos (Alves, 1993, p. 210; Bastos e Franco, 2010, p. 137, nota 17), não existe contudo fundamentação documental que ateste a sua relação com o pontifical que se ultimava para o cenóbio, mencionado no aditamento ao testamento régio de 1521: «Iteem mamdo que se dee ao moesteiro de Nosa Senhora de Beleem a custodia [...] e ho ornamento d'aljofar que faz Joham d'Alverqua que he pêra a dita casa o qual se mandara acabar.» (Bastos e Franco, 2010, pp. 128-129). O mesmo paramento surge descrito por Frei Jacinto de São Miguel, em 1721, com «sebastos bordados sobre velludo verde tecido em varios fios que levam de perolas e aljofres» (São Miguel, 1901, p. 77), o que nos leva a concluir que este conjunto não corresponde ao que se encontra no MNAA.

O esclarecimento é dado pela relação de Frei Manoel Bautista de Castro, de meados do século XVIII, que confirma, quanto às alfaias litúrgicas, a existência no mosteiro de «um ornamento [=paramento] de brocado de ouro, guarnecido de sebastos de veludo verde bordado a ouro [a dotação manuelina;] [...] mais outro ornamento de veludo de ouro encarnado, de três altos [sem dúvida uma atribuição mais qualitativa que técnica que pretendia atestar a qualidade do tecido] com sebastos de brocado de alcachofras de ouro, que serve no dia do Espírito Santo [o paramento do MNAA;] [...] mais um ornamento de tela roxa, com sebastos bordados de ouro, que dizem foi feito pela mão da Senhora Rainha Dona Catarina, e suas Damas [...]» (Alves, 1993, pp. 211-212).

Da suprarrelação setecentista destacamos ainda a informação de que, à época, os sebastos do pontifical de veludo vermelho eram de «brocado de alcachofras de ouro»,



uma descrição mais aproximada dos que hoje se encontram representados na casula e dalmáticas, aqueles atribuíveis a uma produção chinesa do final de Quinhentos/início de Seiscentos.

Foi prática frequente a reutilização e aplicação de sebastos em outros tecidos, que por desgaste se tornavam *indecorosos* e sem a dignidade pretendida para a celebração litúrgica. Nos bordados do pluvial são detetáveis diversas intervenções, mas é ainda visível, sobretudo nas faces, onde houve uma maior perda de seda, a qualidade do desenho preparatório do Padre Eterno e dos santos representados nas edículas, que ilustram a arte dos pintores especializados na adaptação dos *modelli* ao suporte tecido.

Um excelente exemplo do sistema de patrocínio de paramentos de aparato está documentado na encomenda que D. João II, cerca de 1480, fez para a Igreja de San Miniato al Monte, e da qual subsiste um capuz de pluvial que ostenta as armas do rei português (Alarcão e Carvalho, 1993, pp. 50-51). O conjunto, realizado a partir dos *modelli* de Sandro Botticelli (1445-1510), exigiu a intervenção de um artista especializado na conversão para o suporte têxtil, executada pelo pintor Giovanni di Paolo di Bartolomeo, dito *il Bianco* (Monas, 2008, p. 53).

Imponente pela sua magnificência, o pluvial dos Jerónimos é um digno exemplar do esplendor das grandes solenidades religiosas. O carácter único e a excelência da execução técnica do veludo são comprovados no seu esquema decorativo, onde se torna evidente a sua filiação numa matriz oriental quatrocentista (Pereira, 2010, p. 37). O veludo, que se arrogou, sobretudo a partir de Quatrocentos, o tecido de eleição das cortes europeias (Monteiro, 2010), mostra aqui o seu lugar de supremacia entre os materiais têxteis, sinónimo de riqueza e exuberância. **AK/CB**



50.

Juízo Final**Mestre da Oficina da Paixão de Cristo**

Limoges, c. 1560-1570

Esmalte policromo sobre placa de cobre

10,5 × 8,3 cm

Proveniência: doação, Adriano Coelho e Luís Fernandes (Grupo dos Amigos do MNAA), 1913

MNAA, inv. 1 Esm

Este exemplar de grande qualidade, oferecido ao MNAA, em 1913, pelo Grupo dos Amigos, deu início à coleção de esmaltes do museu (Penalva, 2012, p. 74). Representativo da perícia técnica e cromática que as oficinas de Limoges alcançaram no terceiro quartel do século XVI, a cena nesta placa de esmalte reproduz, de forma fiel e com o colorido típico destas oficinas, a gravura *A Pequena Paixão. O Julgamento Final*, de Albrecht Dürer, tendo o seu modelo sido aberto entre 1509 e 1511 (Biron, 2011, p. 101).

Esta peça, quer pelas suas cores, quer pelas suas dimensões, o seu estilo e a sua atmosfera, pertenceu, possivelmente, ao retábulo da *Paixão de Cristo*, um conjunto de 26 placas de cobre esmaltado, que integra hoje a coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis, ao qual falta, precisamente, o *Juízo Final*. A presença desta placa no retábulo toma maior significado se atendermos a que, nas duas chapas iniciais, a temática se debruça sobre a Queda do Homem, nomeadamente nas cenas de *Adão e Eva no Paraíso* e *Adão e Eva Expulsos do Paraíso*, pois, de uma forma simbólica, este tema remata a viagem do Homem pela Terra, com o momento do Juízo Final e da Redenção Divina. As figuras de Maria e São João, ajoelhadas frente a Cristo em majestade, criam uma complexa perspetiva ao serem colocadas no mesmo plano, mas em escala substancialmente superior, em relação às cenas do limbo e do encaminhamento das almas para a boca do Leviatão, que observamos na base da placa. A brancura das carnações e de alguns detalhes da representação das personagens, sobre o fundo escuro, e os múltiplos motivos desenhados a dourado criam, como em todas as obras deste período de ouro de Limoges, um efeito cénico esmagador, sendo, possivelmente, esta a placa, de toda a série, na qual a perícia técnica e a criatividade do artista se tornam mais evidentes. LP



74.

Flavius Vegetius Renatus
Máquina de Guerra

In *De Re Militari libri quatuor. Sexti Julii Frontini, [...] De Strategematis libri totidem. Aeliani de Instruendis aciebus liber unus. Modesti de Vocabulis rei militaris liber unu. Item picturae bellicae CXX passim Vegetio adjectae. Collata sunt omnia ad antiquos códices, maxime Budaei, quod testabitur Aelianu*

Paris: Officina Christiani Wecheli, 1535, fl. 13

23 × 34 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. LBS RES 2691 (BMNAA)

Estampa representando uma máquina de guerra, concebida para derrubar portas e fortificações durante os cercos, que ilustra um dos tratados de guerra mais conhecidos de sempre, *De Re Militari*, de Flavius Vegetius Renatus, um autor latino que viveu entre os finais do século IV e os inícios do século V.

Flavius Vegetius Renatus escreveu este tratado numa época em que o Império Romano estava prestes a desmoronar-se. A obra é escrita como uma proposta, dirigida ao imperador, sobre as medidas a tomar para salvar o Império da catástrofe iminente, sugerindo a retoma dos usos e costumes das legiões de Roma durante o seu apogeu.

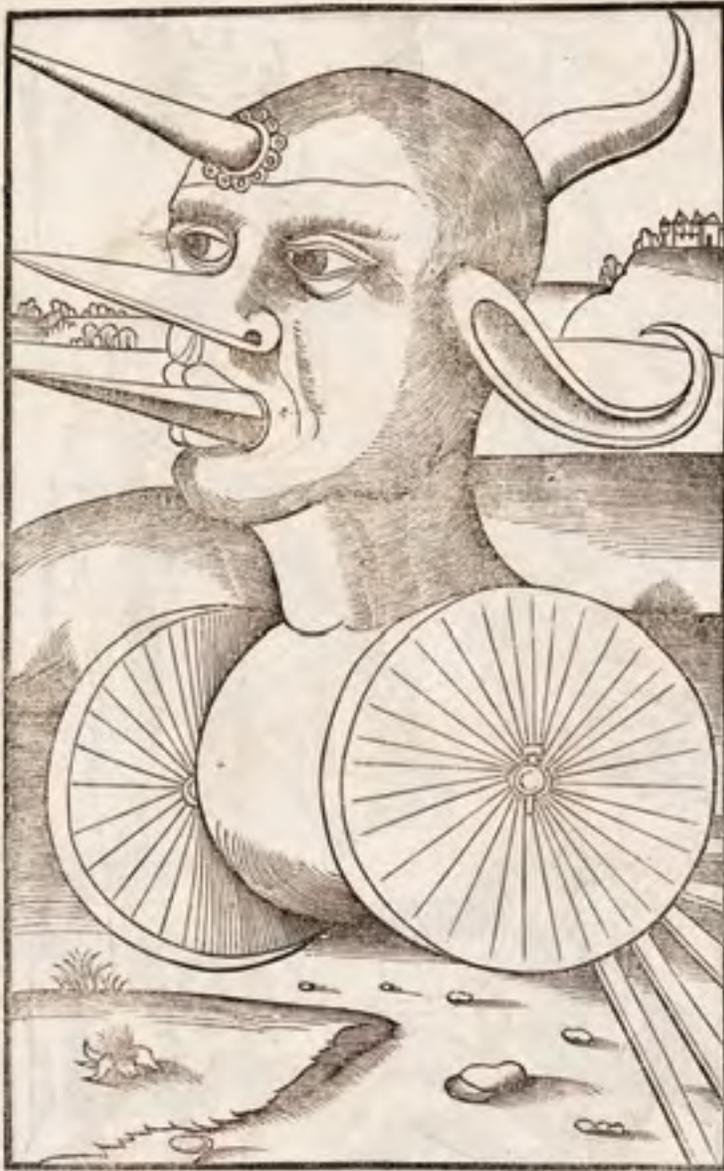
Se os seus escritos não salvaram Roma da derrocada, permitiram porém transmitir às gerações futuras uma síntese de todos os conhecimentos bélicos de Roma, que atravessou a Idade Média e chegou até ao Renascimento, tornando possível, já nessa época, a renovação do pensamento e estratégias militares. Mesmo depois da introdução das armas de fogo, as táticas não mudaram significativamente e os princípios enunciados por Vegetius Renatus permaneceram válidos, pelo que a sua obra continuou a ser lida durante os séculos XVII e XVIII.

A presente gravura faz parte de uma edição francesa, impressa em Paris, em 1535, por Chrétien Wechel (1495-1554), que conserva muitas das gravuras de edições anteriores, em particular as da cidade de Erfurt, de 1512, atribuídas a Peter von Mainz e Melchior Schwarzenberg.

A obra *De Re Militari* faz parte de um extenso legado feito ao MNAA por Francisco Barros e Sá, em 1981, que inclui, além de obras de arte, uma biblioteca de uso corrente e uma coleção significativa de tratados de medicina, assuntos militares, agricultura, astronomia e outros temas técnicos e científicos, impressos entre os finais do século XV e o século XVIII.

Este exemplar da edição *De Re Militari* apresenta ainda, na folha de rosto, uma marca de posse escrita em latim, «*Collegi Rotomagensis Societatis Jesus*», que se refere ao anterior proprietário, o Colégio da Sociedade de Jesus, da cidade francesa de Rouen. **LM**

DE RE MILITARI LIB. I. 9



B

90. e 91.**Francisco de Holanda (1517-1585), atrib.****O Triunfo da Morte****Almas Conduzidas à Boca de Leviatã**

c. 1537

Desenho à pena e aguada de tinta da China sobre papel

12,6 × 10 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAA, inv. 56 Des; inv. 57 Des

Expostos pela primeira vez, estes dois pequenos desenhos, provenientes da importante coleção do pintor Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), foram transferidos para a Academia de Belas-Artes em meados do século XIX e, posteriormente, desta para o museu, após a sua criação, juntamente com a maioria dos mais antigos desenhos portugueses atualmente conhecidos. Sem nunca terem atraído atenções, mantiveram desde o início a classificação de autoria desconhecida, sem qualquer identificação de escola de produção. De representação minuciosa apesar da escala reduzida, são inequívoco trabalho de um hábil miniaturista.

As duas representações centram-se no tema da Morte. Na primeira, um formidável esqueleto empunha a gadanha enquanto caminha, enérgico, sobre cadáveres, impondo o seu triunfo sobre o género humano. A seus pés, os inúmeros corpos caídos evocam as terríveis epidemias de peste que ciclicamente assolavam a Europa. Entre eles encontramos representantes das diferentes classes, clérigos e leigos — papa, bispo, imperador, rei, anónimos plebeus —, evocando a igualdade de todos perante a morte. Em fundo, uma grandiosa construção de abóbadas, entre cujas pedras cresceram as ervas, materializa o temor perante o abrupto fim.

Na segunda composição, as almas são conduzidas por legiões de demónios até à entrada dos domínios infernais, descritos como a boca escancarada de um monstruoso animal. Apesar dos expressivos lamentos dos condenados, logo ali começam a ser aplicadas as penas eternas, vendo-se, ao fundo, outras almas ardendo no tormento das chamas.

À encenação do imprevisto da morte responde, pois, a do temor pela condenação eterna. Surgidos em Itália, durante as dramáticas pestes medievais, estes temas disseminaram-se posteriormente, sendo amplamente tratados pela iluminura ao longo dos séculos XV e XVI, tanto nas oficinas francesas como nas flamengas e neerlandesas. Contudo, embora aqui se registe a influência da iconografia do Norte da Europa, nomeadamente na tipologia adotada para a representação dos demónios, certos detalhes — como a construção do fundo, em abóbadas, n' *O Triunfo da Morte* — fazem pensar num artista igualmente influenciado pela arte italiana.



As características formais presentes em ambos os desenhos sugerem-nos uma atribuição a Francisco de Holanda. A ligação mais óbvia com a sua restante produção gráfica encontra-se na forma de representar a Boca de Leviatã, em tudo idêntica à utilizada por Holanda em variadíssimos fólios do *De Aetatibus Mundi Imagines* (1543-1573). Porém, também em outros detalhes encontramos essa aproximação, como no profundo conhecimento da anatomia humana traduzido na correção do esqueleto, equiparado a outros representados na mais famosa obra de Holanda, ou mesmo certos modismos no posicionamento das mãos das figuras. O maior afastamento entre estes desenhos e a sua restante obra gráfica reside, afinal, no facto de estes serem sombreados, o que lhes confere um aspeto muito distante da sóbria e elegante linearidade da demais produção.

Se tanto pelas dimensões como pelas afinidades formais não é possível deixar de considerar estes dois desenhos como um conjunto, podemos questionar-nos sobre qual o sentido a dar a ambas as representações. Podendo tratar-se de estágios preparatórios para iluminuras, datáveis do período imediatamente posterior ao seu regresso de Itália, é de encarar a hipótese de terem integrado um projeto de ilustração da obra *De Civitate Dei*, de Santo Agostinho. **AGM**



93.

Cristo

Francesco Terilli (ativo 1575-1635), assinado
1596, datado
Marfim
43,5 × 14 × 12 cm
Proveniência: Legado da Condessa de Edla, 1929
MNAА, inv. 610 Esc

Autografado «FRANCISCVS TERILLVS FACIEBAT» e datado «cbbxcvi.» [1596], conforme a inscrição na base hexagonal, o *Cristo redentor* é a mais antiga obra identificada do escultor. Terilli, nascido em Feltre, no Veneto, em 1575, era «*maestro di legname*» em Veneza (Zanuso, 1999, p. 433), aro geográfico onde permanecem os marcos fundamentais do seu percurso artístico, expoentes da escultura do tardo Renascimento herdeiro da lição de Miguel Ângelo. Na obra de Terilli, que trabalhou em marfim, madeira e bronze, são claras as referências plásticas venezianas de Jacopo Sansovino (1486-1570), Alessandro Vittoria (1525-1608) e Girolamo Campagna (1549/50-1625), que personalizou num estilo refinado «ao antigo» assumido no classicismo das composições e no perfeito delineamento das anatomias, especialmente extraordinário na monumentalidade impressa nas imagens devocionais de pequenas dimensões, característica dos trabalhos em marfim do início da sua carreira (Malgouyres, 2004).

Na composição deste *Cristo redentor* — cujo modelo retomou, em 1610, no bronze com o mesmo título para a Igreja do Redentor, em Veneza — são notáveis o cânone alongado, a torção do corpo apolineamente musculado, em contraposto construído pela flexão da perna direita ao apoiar-se na caveira, e a rotação da cabeça para o lado oposto. O drama do tema ficou liricamente interiorizado na imagem: elegante, sem lacerações, marcado apenas na seriedade da expressão facial, ou aludido nos atributos da caveira e do meio tronco de árvore envolvido por ramos de hera fúnebre e pela serpente. O distintivo modelado dos panejamentos, o desenho da cabeça, incluindo os caracteres faciais, a formulação da cabeleira e da barba enformam outro conjunto de assinaturas plásticas de Terilli que tem fonte na escultura pertencente ao MNAА.

Apresentada ao público pela primeira vez em 1882, na *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* entre os objetos da coleção de D. Fernando II—Condessa de Edla (Sala F, n.º 100), a escultura veio a integrar as coleções nacionais por legado testamentário da condessa. Margarita Estella avança a hipótese de ser um presente real de Alfonso XII de Espanha (1874-1885) a D. Fernando, sem confirmação documental (Estella, 1973, nota 9) mas coincidente com o interesse contínuo alimentado em Espanha pela peça («Nuestros grabados...», 1886; «El arte religioso», 1920). **MJVC**



99.

Prato

Veneza, finais do século XVI

Filigrana de vidro *a reticello*

2 cm; Ø 27,5 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAA, inv. 964 Vid

Existem provas documentais de que os produtos das oficinas de vidro veneziano chegavam já aos mais distantes pontos da Europa desde, pelo menos, os meados do século XIII. Mas a produção em grande escala, tendo em vista os exemplares que chegaram aos nossos dias, terá tido início apenas no século XV (Klein e Ward, 1984, pp. 67-68). Ao longo dos séculos, os fabricantes de vidro foram apurando técnicas para potenciar as virtualidades do material com o objetivo de criar novas formas e decorações, tornando assim os seus produtos em verdadeiras obras de arte apreciadas por um cada vez maior número de consumidores.

A uma dessas inovações deram o nome de *vetro a reticello*, técnica usada na estrutura e decoração do prato que agora se expõe. A complicada execução deste tipo de técnica, só conseguida por mestres com grande prática, passava por várias fases e consistia em criar uma série de espirais concêntricas de vidro opaco branco (*lattino*) embebido no vidro transparente (*crystallo*), cruzando-as com outras espirais que rodavam no sentido contrário, deixando em cada espaço de interseção pequenas bolhas de ar. Para conseguir este efeito, o mestre vidreiro começava por fazer uma série de pequenas varetas de *crystallo* com vidro branco embebido, que, colocadas lado a lado, eram levadas novamente ao forno para que se unissem; depois rodava-se a pasta de vidro espalmada numa superfície plana até se obter a espiral. Esta operação repetia-se com outras varetas, mas na fase final rodava-se no sentido inverso. As duas placas eram então sobrepostas e, depois de nova passagem no forno, sopradas e moldadas até atingirem a forma desejada (Klein e Ward, 1984, p. 77). A qualidade e a distinção de cada mestre averbavam-se pelo resultado final da peça, onde se observava se cada fio branco embebido tinha a espessura ideal e idêntica em cada espiral, bem como se cada um dos espaços de cruzamento das espirais apresentava, ou não, uma bolha de ar.

O prato agora exposto é uma extraordinária peça, pois nele se conjugam todas as características de qualidade desta técnica. Talvez por essa razão tenha sido conservado como peça rara, de coleção em coleção, até ser adquirido pelo rei de Portugal D. Fernando II. É conhecido o interesse e a dedicação do rei consorte em colecionar belas peças de vidro, que juntou numa sala do palácio que habitava em Lisboa, das Necessidades, e no da Pena, em Sintra (Rodrigues e Martinho, 2015). No Palácio

das Necessidades, Fernando de Saxe-Coburgo e Gotha tinha inclusive vitrinas especialmente construídas para preservar estas peças, com tanto de raro como de frágil, sendo dele proveniente o prato e outras peças agora expostas, transferidas em 1957 para as coleções do MNAA. **AF**



NÚCLEO III A RESERVA ENQUANTO LIMBO



As reservas de um museu constituem igualmente uma espécie de limbo epistemológico. Aí se alojam obras que poderíamos definir como sombrias, nele retidas por fatores vários que as impedem de singrar na viagem ontológica que a instituição propõe.

Nesse éter museológico amalgamam-se objetos de natureza diversa. A uns une-os a sua problemática interpretação, sobre eles errando, há mais ou menos tempo, a investigação, impossibilitando assim a sua consagração no discurso/ /viagem oficialmente apresentado; outros são obras de atribuição «revista em baixa» ou mesmo declaradamente falsas, malgrado o seu poder de sedução aos olhares menos experimentados; e há-os, por fim, cujo estado de degradação irreversível veda a sua digna fruição.

Algumas obras jamais sairão à vista, impedidas de ser consagradas no panteão das salas públicas; outras manter-se-ão reféns do próprio ritmo da investigação científica, sempre pressionada pela própria agenda da instituição. Todas, um dia, serão potencialmente úteis, e por isso se preservam com idêntico zelo. **AFP**

107.

Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), imitador de Santa Catarina de Alexandria

Século XVI (?)

Óleo sobre madeira

51 × 41 cm

Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1952

MNAA, inv. 1985 Pint

Salomé Apresentando a Cabeça de São João Baptista, de Lucas Cranach, o Velho, é a mais valiosa das peças doadas pelo conde de Caralhido nos finais do século XIX e uma das obras cimeiras da coleção de pintura do MNAA (sala 61). Regularmente emprestada para exposições no estrangeiro, é uma pintura de autoria indiscutível, aliás monogramada com o dragão alado com que o mestre alemão atestou as suas melhores criações. Mas o Museu tem outro Cranach muito mais obscuro, sem a visibilidade conferida pelas salas de exposição ou a frequente publicação em catálogos: este painel de choupo que representa *Santa Catarina de Alexandria*, dignamente emoldurado, e que entrou no Museu por doação de Calouste Gulbenkian. A sua presença na galeria de



FIG. 2

**Oficina de Lucas Cranach, o Velho
Santa Catarina**

Final do século XV

– meados do século XVI

Desenho

The Metropolitan Museum of Art, inv. 1995.269





FIG. 3

Lucas Cranach, o Velho
(1472-1553), imitador de
Santa Catarina de Alexandria
Radiografia da obra

pintura europeia foi efêmera e a respetiva tabela, bem como os roteiros, inscreviam um pertinaz sinal gráfico a seguir ao nome do autor: um ponto de interrogação. Com ele se insinuava uma séria dúvida de carácter autoral que, adensando-se, acabou por mergulhar a obra na «escuridão» das reservas. Trata-se, portanto, de um caso interessante que merecia ser revisitado nesta exposição.

A uma breve observação, *Santa Catarina* parece incorporar alguns dos gerais predicados e características da pintura de Cranach: tipo fisionómico e estilo de panejamentos, desenho claro e firme das formas, execução segura buscando a elegância da figura (mesmo se à custa de certas «deformações» de perspetiva). Porém, não deixa de ser perturbante um certo «distanciamento» da personagem, a luz mortiça e homogénea de toda a composição associada a uma *patine* superficial que tornam a imagem algo opaca e alheia ao colorido vibrante (e aveludado) de Cranach. Além disso, é de estranhar a superfície lisa de toda a pintura, sem evidenciar a rede de *craquelé* que é marca do envelhecimento natural de uma obra dos séculos XV ou XVI. Também outros dados de análise técnica apoiam, já recentemente, a observação deste Cranach «surdo» e «apagado»: a radiografia da pintura mostra uma matéria pictural muito pouco contrastada (fig. 3), um modelado diferente daquele que o raio X habitualmente

revela em obras de Cranach; a fotografia de infravermelho, por seu turno, não mostra aparentes vestígios de um desenho subjacente, o qual é recorrente em obras autógrafas do mestre (consulte-se, para vasta documentação técnica do *corpus* do pintor, o *site* Cranach Digital Archive).

A antiguidade da pintura é considerável, o que torna improvável a suspeição de se poder tratar de uma falsificação moderna. No seu reverso, encontra-se colada uma etiqueta que a dá como inventariada nos Museum der Bayerischen Könige (Museu dos Reis da Baviera) em 1822.

Por outro lado, existe no Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque) um pequeno desenho (16,7 × 12,8 cm), com uma imagem de Santa Catarina (fig. 2) absolutamente idêntica à da pintura do MNAA. É considerado da oficina de Lucas Cranach e os principais traços que definem a composição encontram-se picotados — o que significa que foi transposto ou copiado para outro suporte. Como se sabe, a oficina do pintor era vasta e muito operosa, repetindo, com variações, os seus modelos. Este desenho identifica como criação de Cranach a composição realizada no painel oferecido por Calouste Gulbenkian.

Os estudos laboratoriais da obra devem prosseguir para aclarar os problemas que ela levanta desde a sua incorporação no Museu, mas é muito provável que a *Santa Catarina* seja uma cópia, tardia, de um original, perdido, executado na oficina de Lucas Cranach. **JASC**

108.

David Teniers, o Jovem (1610-1690), imitador de O Alquimista

Séculos XVIII-XIX

Óleo sobre madeira

38 × 59 cm

Proveniência: doação, conde de Carvalhido, 1898

MNAA, inv. 1143 Pint

Este pequeno quadro, identificado como *O Alquimista* ou *O Médico*, que ostenta uma bem visível assinatura de David Teniers, o Jovem, foi uma das pinturas oferecida à Academia Real de Belas-Artes pelo benemérito conde de Carvalhido, com intenção de figurar no Museu de Belas-Artes, na sala que levava o seu nome (Xavier, 2014). Nessa doação incluíam-se algumas obras importantes de pintura estrangeira, mas também outras a que a crítica viria a mostrar grandes reticências quanto à sua autenticidade ou à identificação autoral proposta. No caso presente, a obra esteve exposta no MNAA e foi descrita e apresentada em fotografia no catálogo de 1938 (*Catálogo-Guia*, 1938, n.º 196, estampa 42), mas já não figurou no roteiro de pintura editado em 1951. Uma anotação na respetiva ficha de inventário informava, laconicamente, «está averiguado que é um falso», o que a baniu para as reservas do Museu.

A existência de uma pintura «falsa» ou mal atribuída a Teniers não é uma situação pouco comum. Por certo, nas reservas de outras coleções, entre particulares e no mercado de arte encontram-se centenas de obras, com assinatura ou sem ela, dadas a este pintor. A razão fundamental foi a enorme aceitação que a sua obra teve entre os amadores e curiosos desde a sua época até aos nossos dias. David Teniers, o Jovem (1610-1690), nasceu numa família de pintores, entrou para a guilda dos pintores de Antuérpia aos 22 anos e casou-se com uma filha de Jan Brueghel, dito *O de Veludo*. A convivência com outros mestres (foi fundador da Academia de Antuérpia em 1663) e o contacto com as coleções do arquiduque Leopoldo Guilherme, de que foi responsável e das quais publicou um catálogo gravado (1660) e fez abundantes cópias, deram-lhe uma invulgar capacidade para mimetizar estilos e efetuar pastiches de obras dos grandes mestres e dos seus contemporâneos. Não hesitava também em tomar como suas, assinando-as, obras de colaboradores e discípulos, entre os quais se encontravam o seu filho, David Teniers III, e o seu neto, David Teniers IV, que aliás morreria em Lisboa, em 1771. A grande quantidade de estampas produzidas a partir das pinturas de Teniers, quer por si próprio, quer por outros gravadores, é outra das razões que justifica que a sua obra tenha sido facilmente replicada. Numa coleção francesa contavam-se, em 1660, isto é trinta anos antes da morte do pintor, 160 gravuras diferentes de obras do mestre (Klinge, 1991).



Teniers pintou géneros muito diversos, mas foram os pequenos quadros com cenas anedóticas de tabernas, fumadores, quermesses de camponeses ou figuras picarescas de militares, médicos e alquimistas, onde frequentemente expressa um humor desbragado, que lhe deram fama, passando quase o seu nome a identificar o estilo. As composições de interior eram quase sempre semelhantes, com fundos pardacentos que se perdiam na escuridão, figuras espreitando em portas e janelas, como que partilhando com o espectador o divertimento pela cena, e grupos de pessoas por vezes tratadas de forma caricatural, o que, aliás, se passa nesta pintura, onde a criada idosa parece comungar com o doutor o interesse (e presume-se que também a ignorância) pela observação do líquido no balão de vidro. Mas Teniers pintava com uma mestria ímpar, com toques rápidos de cor que acentuavam as texturas e as reverberações, e dava com largueza e facilidade as atmosferas fumarentas e a diminuição das sombras, o que não acontece neste quadro, de execução esforçada e plana. Apesar de assinada, não é certamente obra do mestre, faltando saber, no entanto, se estamos perante um copiadador da época ou um replicador mais tardio, trabalhando declaradamente para o mercado amplo das falsificações artísticas, o que só os estudos em curso sobre a pintura poderão definir. **JOC**

116.

Lavanda e gomil

Portugal (?), século XIX

Prata dourada

Lavanda: 4,2 cm; Ø 28,5 cm; gomil: 25,5 cm; Ø 13,5 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 1068 Our; inv. 1069 Our

Nos finais do século XIX, uma vontade quase obsessiva de recriar o gosto de tempos passados convocou a necessidade de copiar modelos e temas, numa tentativa de saciar um mercado de arte cada vez mais voraz. De uma forma quase caótica, estilos, temas, formas, mitos, feitos e referências misturaram-se, criando uma miríade de elementos decorativos que se tornaram numa armadilha para os colecionadores mais incautos e um desafio para os historiadores da arte.

O conjunto que aqui se apresenta, composto por uma lavanda e um gomil, é um perfeito reflexo desse momento, em que a necessidade de assegurar ao colecionador a importância da peça levava o artista a recorrer a múltiplas alusões «ao antigo». Porém, neste caso em particular, o descaramento na execução e a falta de perícia técnica, além da incoerência estilística e temática com o modelo formal, tornam por demais notória a discrepância entre todos os fatores.

O conjunto segue o modelo formal de peças em voga na Espanha do século XVII. Contudo, ao contrário dessas peças seiscentistas, que, na sua maioria, apostavam em alguma depuração decorativa, estes dois objetos tornaram-se palco de uma exuberância de motivos decorativos muito em voga nas salvas do século anterior.

Assim, a lavanda mantém o medalhão central, mas não é circundada pela canelura profunda que os exemplares manuelinos apresentavam, perdendo assim a sua funcionalidade. Repetindo a incoerência estilística, o seu medalhão central é preenchido pela cena bíblica de David e Golias, com Jerusalém Eterna como paisagem fundeira.

Já o gomil, com a sua asa corretamente recortada, desenvolve o bico numa carranca estilizada já com gosto (neo)maneirista; a base do bojo é marcada por costelas ou dedos retratados como longas folhas de acanto, separando mais carrancas estilizadas; o pé, em vez de chato num só registo, é alteado e decorado com folhagens quase barrocas.

Nesta profusão decorativa, são precisamente estes motivos que promovem a coordenação entre as duas peças, pois, num *horror vacui*, todos os planos são preenchidos por uma paisagem estilizada, executada sem grande perícia mas com pretensões a criar perspetivas, desenvolvendo-se numa caçada por entre arvoredo. Contudo, um detalhe deita a perder toda a encenação, pois o ourives não resiste em representar um enfrentamento entre uma quimera e um unicórnio, figuras estas que serão repetidas no próprio gomil. LP



NÚCLEO IV CAPTURANDO A FORMA



Todo o corpo começa por ser forma. Por isso o desenho (mesmo enquanto operação mental) lhe preexiste. De todas as espécies que constituem os diversos ramos por que se declinam as coleções do MNAA, o acervo de desenhos constitui, porventura, o mais frágil, seja pela matéria-prima utilizada, seja pela delicadeza dos pigmentos.

É, assim, um acervo em perpétua reserva, obsessivamente protegido da agressão da luz, apenas de raro em raro e muito contadamente franqueado. Funcionando, em grande medida, como irmão siamês das restantes coleções, são múltiplas as viagens que nele se proporcionam.

Por seu turno, a tapeçaria — na essência a passagem, por sofisticado e oneroso processo artesanal, do desenho (o «cartão») a suporte monumental e resistente — constitui a sua mais imediata projeção. Porém, igualmente frágil, pela delicadeza das matérias-primas que a compõem, dissuadindo uma prolongada exposição, razão que, associada à sua intrínseca monumentalidade (no quadro da sua utilização comum ao serviço da decoração e do conforto), em perpétuo conflito com a escassez do espaço museológico, confina este acervo, globalmente, à penumbra discreta das reservas. **AFP**

118.

**Pietro Vannucci, dito *Perugino* (Città della Pieve, c. 1450-Fontignano, 1523),
ou **Raffaello Sanzio, dito Rafael** (Urbino, 1483-Roma, 1520)**

Nascimento da Virgem

1488-1497

Desenho à pena a tinta castanha, aguada de castanho, realces a branco, desenho subjacente a ponta de metal sobre papel com preparo de tinta castanha-clara 26 x 49,3 cm

Proveniência: compra, Luciano Freire, 1904

MNAA, inv. 2542 Des

Este desenho, um dos mais antigos da coleção, é um cartão (estudo preparatório à escala do trabalho final) para o painel do *Nascimento da Virgem*, da predela de temas marianos do retábulo *A Virgem e o Menino Entronizado em Glória com Seis Santos*, pintado por Perugino, para a Igreja de Santa Maria Nuova de Fano, entre 1488 e 1497.

Entre o desenho e a pintura final existe uma quase total correspondência, apenas quebrada por subtis alterações na posição de algumas personagens, como é o caso da cabeça e ombros de Santa Ana, sentada direita na cama, com a cabeça encostada à cabeceira, como bem observou William Turner, que o analisou detalhadamente (Turner, 2000, cat. 1, p. 18). Embora em tudo idêntica, a composição surge aqui simplificada em relação à pintura, despojada de certos elementos ornamentais que nela foram posteriormente introduzidos. Este estudo permite-nos conhecer as hesitações do autor quanto à posição da figura feminina que entra no quarto à direita, revelando o abandono da ideia inicial ao colar uma tira de papel deste lado da folha e redesenhando sobre ela a personagem. A vivacidade deste trabalho, assim como a sequência de decisões que detetamos parecem não deixar dúvidas de que quem realizou este desenho também pintou o painel correspondente.

Uma antiga tradição atribui ao jovem Rafael Sanzio, então com aproximadamente 14 anos e aprendiz de Perugino, a execução dos painéis da predela, particularmente este do *Nascimento da Virgem*. A hipótese da participação do jovem pintor nesta obra entrou para a discussão científica ao ser admitida por Roberto Longhi (Longhi, 1955, p. 14), seguida posteriormente por outros autores. A questão é controversa e tem dado origem a muitos debates, embora quase todos com abordagem pelo lado da pintura. Esta posição





conduz, no entanto, a que a autoria do desenho fosse atribuída a Rafael, hipótese que Turner, no catálogo acima mencionado, diz admitir. Não podemos, contudo, deixar de constatar como este desenho se encontra mais próximo das características da obra gráfica de Perugino do que das de Rafael. **AGM**

119.

**Seguidor de Pietro Vannucci, dito Perugino
(Cità della Pieve, c. 1450-Fontignano, 1523)**

Apóstolos

Final do século XV

Desenho a ponta de prata, pena a tinta branca sobre papel
com preparo de tinta cinza-esverdeado

23,3 × 12,7 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAA, inv. 669 Des

As duas figuras inscritas numa folha com preparo de tinta, uma das quais pouco perceptível, foram identificadas como pertencentes a uma pintura já desaparecida executada na Capela Sistina. Em 1480, Pietro Perugino deu início aos trabalhos de decoração a fresco desta Capela, no que foi acompanhado no ano seguinte por Botticelli, Ghirlandaio e Cosimo Rosselli. Ao centro da abside representou a *Assunção da Virgem*, assistida pelos Apóstolos e pela figura orante do papa Sisto IV, seu encomendante. Em 1541, este fresco viria a ser destruído para dar lugar ao *Juízo Final* de Miguel Ângelo, restando apenas como sua memória dois testemunhos gráficos: um desenho guardado na Albertina de Viena, que reproduz toda a composição e é atribuído a um discípulo de Pinturicchio, e esta magnífica folha com um detalhe do grupo de Apóstolos situado no canto inferior direito do fresco.

Numa análise a este desenho, Seabra Carvalho (Carvalho, 1994, cat. 36, p. 73; e Carvalho, 1999, cat. 156, p. 289) reconhecia acertadamente o afastamento evidente de características em relação ao trabalho gráfico de Perugino, o que não nos permite pensar estarmos perante um estudo preparatório da mão do mestre. Mas, pelas características materiais e técnicas que apresenta — o preparo do papel, a utilização da ponta de prata —, somos levados à constatação de que se trata de um desenho cronologicamente não muito posterior a 1482, data em que o fresco já estava executado. A sua autoria deverá, por isso, ser encontrada no círculo de discípulos do próprio Perugino ou atribuída a algum pintor seu contemporâneo, sem que haja, até ao momento, mais do que conjeturas. **AGM**



137.

Hércules Capturando CérberoSérie *Os Trabalhos de Hércules*

Oficina de Ferrara, manufatura de Jan Karcher (ativo 1517-1562), atrib.

Segundo desenho de Ludovico Settevecchi (Módona, 1520?-Ferrara, 1590), atrib. 1560-1561

Lã e seda

276 × 344 cm

Banco Português de Investimento, em depósito no MNA

Ao longo do século XVI, muitos tapeceiros dos Países Baixos Espanhóis dispersaram-se pelas Províncias Unidas do Norte e por diversas cortes europeias, um verdadeiro êxodo de refugiados políticos e religiosos (Hartkamp-Jonxis, 2005, p. 175) que potenciou o surgimento de oficinas, a partir do segundo terço de Quinhentos, em Ferrara, Mântua, Génova e Florença, na Península Itálica.

Em 1536, Ercole II de Este (1508-1559), quarto duque de Ferrara, Módona e Régio, e senhor de Rovigo, fundou a primeira grande oficina tapeceira italiana do *Cinquecento* — a *ferrarese*, onde empregou tapeceiros familiarizados tanto com as técnicas como com a arte do Renascimento italiano (Campbell, 2002).

A oficina de Ferrara era dirigida por dois irmãos holandeses, Jan (ou Giovanni, at. 1517-1562) e Nicolaas Karcher (at. 1517-1562), que, a mando do duque, vão a Bruxelas recrutar tapeceiros e de onde regressam com oito, entre os quais Jan (van der) Rost, mestre que mais tarde irá trabalhar para a corte florentina.

O carácter da produção *ferrarese* era explícito. A oficina visava, através da tapeçaria, exaltar a magnificência do duque, com recurso a uma simbologia onomástica que reunia o plano real de Ercole e o evocado através do mitológico Hércules.

Entre os artistas que forneceram cartões para a oficina ao longo dos seus quase vinte cinco anos de funcionamento destacam-se os irmãos Dosso e Battista Dossi, Giulio Romano, Leonardo da Brescia e Ludovico Settevecchi (Hartkamp-Jonxis, 2002). É ao último pintor (Módona, 1520?-Ferrara, 1590) que se deve a autoria da série *Hercoli in prospettiva di un bosco finto di bronzo* (Sandtner, 2010, p. 352), à qual associamos a tapeçaria do Banco Português de Investimento (BPI). A armação, realizada na oficina de Jan Karcher entre 1560-1561, já depois da morte de Ercole II, ilustra os feitos hercúleos sobre um fundo de grotescos. Os panos estavam colocados na *Saletta dei Giochi* do Castelo Estense, em Ferrara, cuja decoração era complementada com frescos alusivos à vida de Hércules, numa empreitada também levada a cabo por Settevecchi.





A cena representada nesta tapeçaria reporta-se ao último dos trabalhos de Hércules, personagem aqui identificada pela clava, a captura de *Cérbbero*, o cão monstruoso de três cabeças que guardava a entrada do inferno, devorando quem dele tentasse sair.

Uma outra tapeçaria da mesma série, que representa Hércules matando o Leão de Nemeia, foi adquirida na primeira década do século XX, em Ferrara, e encontra-se atualmente no Palácio Vizcaya, em Miami (EUA). **AK**

NÚCLEO V O CORPO E O ESPAÇO



A dimensão abstrata da pintura convoca, por natureza, o conceito de viagem, no exercício mental que traz implícito de percepção de um espaço inexistente na sua estrita bidimensionalidade: a narrativa intelectual da indução do real objetivamente ficcionado.

Se a natureza-morta se constitui como exercício plástico e voluptuoso de recriação do espaço imaterial pela deliberada agregação, em território confinado, de objetos díspares e perspectivados, a paisagem, ao invés, explora virtualmente o sentimento de infinitude. Em ambos os casos a viagem se propõe, enquanto operação mental.

É, porém, na representação humana, e em particular no retrato, que este exercício se aplica mais expressivamente, em especial quando ocorre a eliminação explícita das coordenadas espaciais, numa prática que, não obstante, potencia, pela própria concentração que opera na presença física e psicológica das personagens, a noção de que o Homem é, em si mesmo, unidade e medida do mundo que habita. **AFP**

138.**António Manuel da Fonseca (1796-1890)****Autorretrato**

1828

Óleo sobre tela

52 × 40 cm

Proveniência: doação, Tomás da Fonseca, ant. 1954

MNAA, inv. 890 Pint

O enquadramento cerrado deste belo retrato de juventude faz emergir a cabeleira revolta e o olhar penetrante que o pintor atribui a si próprio no ato de observar aquilo que regista com a lapiseira na mão. Os traços do rosto firmes e bem desenhados projetam uma imagem determinada, de um realismo antes do tempo. Essa mesma imagem pretende sublinhar a intensidade com que o artista se entregava à função de observar e desenhar.

Segundo a inscrição que ostenta, este retrato foi pintado em Roma, em 1828, durante o período de aprendizagem que fez na cidade. Inicialmente discípulo de seu pai, João Tomás da Fonseca, fraco pintor-decorador de igrejas e palácios, foi em Roma que fez a sua formação, entre 1826 e 1834, protegido pelo barão de Quintela, que apreciara a decoração que realizara no seu palacete lisboeta. Discípulo dos pintores neoclássicos Vincenzo Camuccini e Andrea Pozzo (França, 1990, pp. 249-250), deles recebeu tardiamente esse mesmo gosto, que traria para Lisboa. Professor da Academia durante longos anos, nela formou diversas gerações, sem nunca evoluir para fora destes parâmetros estéticos.

Este retrato é uma excelente imagem de uma nova geração da burguesia em ascensão. O pintor, que haveria de ficar para a arte portuguesa como o mais distinto expoente do neoclassicismo, levou este estilo para lá das fronteiras cronológicas. Curiosamente, nesta obra de juventude encontramos um testemunho precoce do romantismo emergente, porquanto se trata já de um autorretrato romântico, o primeiro que encontramos na pintura portuguesa. **AGM**



172.

António de Holanda (1480-c. 1557)
Anjo Custódio do Reino de Portugal

In *Livro de Horas*, dito de D. Manuel

1517-c. 1551

Têmpera e ouro sobre pergaminho

15 × 11 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1915

MNAA, inv. 14/279 Ilum

O Arcanjo São Miguel, ostentando uma espada e as armas de Portugal, é aqui apresentado como anjo protetor do Reino. Significativamente, no fólio anterior deparamo-nos com o mesmo arcanjo travando uma luta feroz contra Lúcifer, o que conduziu à expulsão do anjo rebelde da legião dos anjos bons, enquanto, no fólio seguinte, outro arcanjo — Rafael — é representado como protetor e guia do pequeno Tobias. O alinhamento destas iluminuras, no contexto do *Livro de Horas* executado para os monarcas portugueses, reforça a importância atribuída à intervenção das entidades divinas na proteção ativa das realidades terrenas, aqui invocadas quanto à defesa territorial do Reino. Neste sentido se pode enquadrar a relevância da festa do «Anjo Custódio do Reino», formalmente instituída em 1504 pelo papa Júlio II, a pedido de D. Manuel I, e celebrada no terceiro domingo de julho, não obstante o culto ser já antigo em Portugal.

A enquadrar o Anjo, uma extensa paisagem coberta por muralhas, baluartes, modernas e opulentas residências senhoriais fortificadas revela a preocupação mais terrena e física em relação a essa mesma defesa do território. A paisagem envolvente, idealizada e com forte influência dos fundos de paisagem da pintura nórdica (Markl, 1983, pp. 180-181), não deixa, contudo, de nos ser familiar. Se, pelas suas características morfológicas, se encontra próxima do relevo de algumas regiões do Centro e Norte do País, a luz que uniformiza o conjunto, desde o amplo céu azul aos primeiros planos, só pode ser concebida por quem teve contacto direto com a luz das regiões meridionais, o que torna este livro único neste tipo de produções.

Escrito em latim, à exceção dos fólios iniciais referentes às tábuas astronómicas com texto em português, a autoria deste *Livro de Horas* suscitou ao longo de todo o século passado diversas posições. Atualmente, e no seguimento dos estudos de Sylvie Deswarte (1977) e Dagoberto Markl (1983), a responsabilidade do plano geral da obra e a execução da maioria das suas iluminuras são atribuídas por inteiro a António de Holanda. Formado numa das operosas oficinas ganto-brugenses e ativo em Portugal desde a década de 1510, a diversificada obra que lhe é atribuída faz de Holanda o mais notável iluminador a trabalhar entre nós no primeiro período do século XVI. **AGM**



178.

Nicolaes Maes (1634-1693)**Retrato de Homem** (autorretrato?)

1687

Óleo sobre tela

63 × 50,5 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920

MNAA, inv. 1626 Pint

Este retrato deu entrada no MNAA após a Implantação da República, proveniente do Palácio Nacional da Ajuda. Pertencera à Galeria de Pintura do rei D. Luís e tinha sido comprado para a coleção real ao comerciante de arte Charles Pottier, em Paris, em 1867, pelo pintor Marciano da Silva, conservador da galeria (Xavier, 2013, pp. 95 e 302-303). Apesar de assinado por Nicolaes Maes e datado de 1687, não se encontra habitualmente exposto, sobretudo pela exiguidade das salas destinadas ao retrato nórdico dos séculos XVI e XVII, mostrando-se apenas quando uma outra pintura sai deste espaço para empréstimo ou beneficiação.

Nicolaes Maes, nascido em Dordrecht em 1634 e falecido em Amesterdão em 1693, foi um dos grandes mestres do século de ouro da pintura holandesa (Ghandour, 1999). Discípulo de Rembrandt, cuja oficina frequentou ainda antes de 1650 e até ao final de 1653, Maes voltou nessa data à sua cidade natal, onde manteve oficina durante duas décadas, com exceção dos anos de 1665 a 1667, em que trabalhou em Antuérpia. Nos últimos vinte anos de vida estabeleceu-se em Amesterdão. O seu grande género foi a pintura de interiores domésticos, com ternas imagens de mulheres e crianças nos afazeres quotidianos, brilhantes pela intensidade descritiva e pela capacidade de modelar diferentemente a luz na profundidade dos espaços. Pintou, no entanto, também temas bíblicos e foi um exímio retratista, não só pela capacidade de transmitir a fisionomia, mas pela riqueza vaporosa dos tecidos e dos fundos de paisagem e, ainda, pelo sentido desafiante e sobranceiro que atribui às figuras que interpelam diretamente os observadores (cf. Robinson, 1989; Sozzani e McGlinchey, 2006).

A indumentária do retratado, um largo e confortável roupão de seda, foi normalmente usada por Maes na representação de artistas ou de letrados. É assim que ele próprio se apresenta num retrato de dimensão muito próxima desta pintura do MNAA, atualmente no Dordrechts Museum (Museu de Dordrecht, inv. DM/929/114). O rosto é mais magro, e seguramente mais novo, do que aquele que figura no quadro de Lisboa, mas se analisarmos em conjunto um outro retrato desenhado de Maes, feito por um desconhecido artista já setecentista, mas baseando-se certamente numa obra anterior perdida (Gabinete de Gravuras da Universidade de Leiden,



inv. PK 852), deve colocar-se a hipótese de o quadro do MNAA poder ser um autorretrato tardio do pintor de Dordrecht. Este teria então 53 anos, data plausível para o retratado, e as semelhanças com as representações anteriormente citadas são assinaláveis. **JOC**

179.

Jean Baptiste Perronneau (1715-1783)**Retrato Feminino** (provavelmente Cecília Michel)

1776

Pastel sobre pergaminho

47,5 × 39 cm

Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro com verba do Legado Valmor, 1911

MNAА, inv. 1260 Pint

Esta pequena pintura a pastel sobre pergaminho chegou ao MNAА em 1929, comprada à Coleção Guerra Junqueiro pelas verbas deixadas pelo legado do visconde de Valmor. Representa, nos claros tons típicos da técnica, uma jovem rapariga de cabelo empoado, brincos e colar de pérolas de duas voltas, parecendo vestida de forma demasiado adulta para o seu rosto quase infantil, onde sobressaem a testa alta, os olhos claros algo distantes, o nariz e a boca pequenos.

Catalogada como de escola italiana, sem autor definido, permaneceu nas reservas do Museu, sem que até há pouco alguém lhe oferecesse um olhar com alguma atenção. Recentemente, numa revisão das pinturas a pastel existentes no MNAА, efetuada em conjunto com o especialista inglês Neil Jeffares, a obra foi retirada da moldura e nela pôde encontrar-se, no verso, uma inscrição que abriu novas hipóteses de investigação. Escrita em francês, refere tratar-se do retrato da sobrinha de «*monsieur Michel premier sculpteur du Roy d'Espagne*», pintado por Jean Baptiste Perronneau, em 1776, em Madrid. O acerto da paternidade seria depois confirmado por Dominique d'Arnoult, autora do recente estudo sobre a obra do pintor (D'Arnoult, 2015), um dos mais importantes retratistas franceses do século XVIII, do qual o MNAА também possui um outro retrato, o do embaixador D. Luís da Cunha, cedido ao Ministério dos Negócios Estrangeiros.

O escultor referido é Robert Michel (1720-1786) e a sua sobrinha é por certo uma das filhas do seu irmão Pierre (1728-1809), também escultor, que o acompanhou em Espanha. Pierre (ou Pedro, como era conhecido em Madrid) teve quatro filhas, duas delas pastelistas (Dorotea e Bebiana), mas, pela idade da retratada, o mais provável é que se trate de Cecília, a mais velha, nascida pouco depois de 1760 (Jeffares, 2006). Um dos aspetos mais interessantes da pintura do MNAА, efetuada sobre pergaminho, como Perronneau costumava fazer nos retratos femininos para ganhar uma superfície mais aveludada e luminosa, é documentar uma fase da sua vida que permanecia obscura. Perronneau nasceu em Paris em 1715, foi feito académico em 1753 e era assiduamente referenciado nos salões da Academia até 1779, altura em que viajou pela Europa, vindo a morrer em Amsterdão em 1783. Contudo, na sua biografia permanecia obscuro o período entre 1773 e 1777, precisamente aquele em que a pintura do MNAА vem atestar a sua estadia em Madrid, onde deve também ter sido professor, nomeadamente das jovens filhas de Pierre Michel, o que abre novas pistas para o conhecimento destes anos. **JOC**



189.

Giuseppe Gambarini (1680-1725)**As Bordadeiras**

c. 1720

Óleo sobre tela

91 × 109 cm

Proveniência: compra, Leilão Burnay, 1936

MNAА, inv. 1765 Pint

Na coleção de pintura do MNAА não abundam os temas profanos, historicamente designados como «pintura de género». Quadro relativamente grande e bem pintado, par de um outro que contempla idêntico campo temático (fig. 4), *As Bordadeiras* são, por consequência, um interessante expoente desse setor minoritário da coleção (e das suas reservas). Trata-se, na verdade, de uma cena de costumes onde perpassa fina ironia e uma boa pitada de atitudes galantes e gestos de sedução. A imagem parece apenas retratar o interior de um pequeno *atelier* doméstico de bordados, com as mulheres ocupadas nesse labor tradicionalmente feminino e no qual se intrometem três gentis cavalheiros, que bem poderiam estar ali como clientes ou aduladores do encantador trabalho das residentes. Porém, nada de mais equívoco numa tal interpretação acerca das intenções dos recém-chegados, se atendermos bem ao par no centro da pintura, a bela bordadeira exaltada pela luz e o jovem de cabeleira alourada, logo a seu lado, ambos dirigindo, cúmplicemente, os seus olhares para nós, incautos observadores da cena. De facto, por debaixo do bastidor disposto horizontalmente, a mão dele pouça na coxa direita da bordadeira, a quem o pintor não dispensa um significativo brilho no olhar. Entretanto, o cavalheiro de escuro, entre o casal, parece mais interessado no decote



FIG. 4

Giuseppe Gambarini
Cena de Música ou
Concerto Doméstico
 c. 1680-1725

Óleo sobre tela
 MNAА, inv. 1766 Pint



da bela bordadeira do que na sua arte de linha e agulha. Por cima desta, na parede, um pássaro preso na gaiola, velha metáfora dos jogos galantes e das expectativas ligadas à sedução e ao enamoramento. A pintura não é, portanto, mera imagem descritiva de uma manufatura doméstica, ela é, à maneira dos *quadretti*, do veneziano Pietro Longhi, ou das *conversation pieces*, do inglês William Hogarth, um divertimento em chave satírica, uma imagem crítica de certos costumes do quotidiano social, cortês e amoroso, talvez moralmente reprováveis, mas socialmente aceites e amplamente praticados.

Giuseppe Gambarini, o autor a quem a obra é justamente atribuída, foi um mediano mas aplicado mestre bolonhês que se dedicaria a composições deste género após uma breve passagem por Roma, em 1712-1713, onde contactou diretamente com os *bamboccianti*, pintores do quotidiano popular e pitoresco muito em voga desde o século XVII. O pendor naturalista do seu estilo acentuar-se-ia a partir daí, imprimindo às suas composições mitológicas um gosto arcádico ou, à sua pintura de género, um «realismo» afetuoso. Um contemporâneo seu, Giampietro Zanotti, refere precisamente que Gambarini, após o regresso a Bolonha, passou a pintar «*soggetti umili e bassi, e che trattino cose del vulgo, come di donne che tessano, di altre che ricamino*» («assuntos humildes e baixos, e que tratam de coisas do vulgo, como mulheres que tecem, ou outras que bordam»). **JASC**

NÚCLEO VI ORNATO E DESORNAMENTO



Na viagem de formas que o museu por natureza configura, a eterna dialética de ornato/desornamento constitui-se em si mesma como foco de uma narrativa histórico-artística. Neste binómio, contudo, a relevância outorgada ao valor ornamental das obras de arte (no que configura de virtuosismo técnico) sobrepõe objetivamente, no colecionismo museológico, ao plano conceptual estrito do purismo formal que o desornamento ilustra e consagra. Na verdade, há sempre, no desornamento, uma qualquer cedência ornamental — à elegância da forma, do friso, da linha...

Na viagem proposta ao visitante, a sedução pelas formas mais ou menos exuberantes e o conseqüente apuro da sua execução ganham, assim, claramente vantagem na relação com o observador. Mas igualmente no que chamamos de *produção artística*, onde, não raro, a componente artificial — quando não o próprio artifício enquanto conceito — sobrepõe à *ideia* enquanto ato original criador.

Com o tempo, ornamento e desornamento converter-se-ão na dupla face da criação artística, em especial, justamente, no domínio das chamadas «artes ornamentais»: como um binómio, que as correntes estéticas irão explorando como veículo de expressão, com valor semântico.

A evolução da técnica, contudo, irá outorgando ao despojamento ornamental um carácter de progressiva sofisticação, que prenuncia o minimalismo do *design* contemporâneo. **AFP**

192.**Pia de água benta**

Trapani, século XVII

Coral, prata, cobre dourado e madeira

45,5 × 36,5 cm

Proveniência: doação, Afonso de Araújo Sommer, 1954

MNAA, Inv. 930 Div

Esta pia de água benta, oferecida ao MNAA por Afonso de Araújo Sommer, em 1954, apresenta no quadro central a Virgem com o Menino e a figura de São João Batista. Abrilhanta a peça o facto de o artista conferir alguma espessura ao cenário central, construindo uma perspetiva com nuvens e um chão em prata destacados do fundo escuro, e fazendo sobressair um vigoroso resplendor que enquadra as figuras centrais. Finalmente, a suportar uma belíssima concha trabalhada em gomos, perlados e folhagens, observamos uma elegante figura em vulto — provavelmente Vénus, inesperada na sua nudez, mas numa muito possível associação ao tema da água — e Cupido.

Pequenas mas vistosas, as peças coralíferas criaram uma tipologia que tem vindo a fascinar os estudiosos ao longo de séculos. A produção natural de ramos de coral junto à costa de Trapani, na Sicília, beneficiou com as águas quentes do mar Mediterrâneo, conhecendo-se relatos da sua recolha desde o longínquo século XIII, tendo o seu apogeu nas cortes europeias dos séculos XVII e XVIII (Natale, 2008, pp. 17-33).

Entre as múltiplas tipologias invadidas por maiores ou menores aplicações coralíferas, estes objetos, sumamente decorativos, espalharam-se pela Europa, ingressando nas grandes coleções e nas câmaras de maravilhas nobres e régias. As propriedades talismânicas do coral, para além do seu valor decorativo, garantiram-lhe o interesse por parte de grandes artistas das artes decorativas, que se esmeraram por produzir peças que aproveitavam ao máximo as formas naturais dos grandes ramos recolhidos. Também os pintores da época não escaparam à importância conferida a este material, não perdendo tempo em associá-lo a um sentido cristológico, que se apropriou do seu efeito apotropaico, transpondo a sua cor natural para o simbólico sangue de Cristo. Veja-se, por exemplo, a magnífica *Madonna di Senigallia* de Piero della Francesca, na qual o Menino, no regaço de sua mãe, ostenta ao pescoço um volumoso ramo de coral, numa tentativa, quase ingénua, de evitar o seu fatídico destino.

A aplicação deste material sofreu alterações com o tempo, pois encontramos, numa primeira fase, a utilização da técnica do *retroincastro* (Natale, 2008, pp. 17-33), na qual o metal dourado era recortado introduzindo-se por detrás os corais, fixados com cera e tela. Tornava-se, assim, possível criar uma ilusão de um rendilhado perfeito com cenários perspetivados.



Contudo, nos finais do século XVII e inícios do XVIII, é introduzida a técnica da *cucitura* (Natale, 2008, pp. 17-33), pela qual, através de fio de metal, se fixam, individualmente, cada um dos pequenos elementos de coral, compondo motivos fitomórficos e floreados e delineando linhas curvilíneas, técnica aplicada à peça que aqui se apresenta. São pequenas flores e folhas acantiformes que decoram os fundos dourados da prata ou do cobre, apostando no contraste da prata cinzelada, na pureza alva da madrepérola e na aplicação de coloridas *pietre dure*. LP

198.**Frontal de altar**

Portugal (?), 1670-1700

Talha, prata, vidro, vidros coloridos, esmaltes

92,5 × 127,5 cm

Proveniência: Convento de Santa Joana, Lisboa, 1891

MNAA, inv. 145 Our

Em meados do século XVIII, a passagem a feminino do Convento de Santa Joana — fundado, em 1697, pelos frades da Ordem de São Domingos (Santa Catarina, 1767, pp. 182 e segs.) — permitiu que, em 1766, tenham sido para lá transferidas as religiosas provenientes dos conventos do Salvador, da Anunciada e da Rosa.

Em 1884, o mosteiro foi encerrado por morte da última freira, tendo sido parte dos seus bens incorporados no Museu de Belas-Artes e Arqueologia (ANTT, Ministério das Finanças, Convento de Santa Joana de Lisboa, cx. 1975 a 1979). Entre estas peças identificam-se algumas que pertenciam à ornamentação das várias capelas do convento, tais como, uma cruz de pau-santo com placas de prata lavrada (MNAA, inv. 142 Our), «uma peanha de prata lavrada e recortada com diferentes emblemas» (MNAA, inv. 141 Our) e o exemplar aqui em estudo, descrito como um «frontal pequeno guarnecido de chapas de prata lavrada em alto-relevo, tendo diferentes flores esmaltadas com pedras imitando rubis e saphiras», avaliado em 400 mil réis.

O frontal de altar, em base de madeira e emoldurado, apresenta-se decorado com pequenas placas circulares e em forma de S trabalhadas na prata, formando um rico rendilhado no qual contrasta o ouro fundeio e o cinza argênteo. O emolduramento em largas bandas decoradas com motivos florais, sobretudo com grandes túlipas, primorosamente cinzeladas e recortadas, confere a este trabalho um carácter mais requintado, aproximando-o do gosto da tulipomania que imperou durante o século XVII, contaminando os mais variados campos das artes decorativas, seguindo os modelos gravados que circulavam na Europa. O carácter floral é ainda reforçado pelos medalhões em vidro pintado, que conferem à composição um forte colorido em tons de vermelho, bem como pelas dezenas de flores esmaltadas com olhos em vidro azul e vermelho, pequenos adereços muito típicos na joalheria deste período. **LP/CB**



À data da edição, o frontal de altar ainda se encontrava em restauro, pelo que se apresentam fotografias da peça durante a intervenção.

203.**Cruz processional**

Lisboa, final do século XVII-início do século XVIII

Prata

82,5 × 21,7 cm

Proveniência: Caixa Geral de Depósitos, Santo Antão do Tojal, Loures, 1921

MNAA, inv. 695 Our

Esta cruz processional foi realizada em finais do século XVII ou já em inícios de Setecentos por um ourives desconhecido ativo em Lisboa entre 1690 e 1720, apenas identificado por IR (L-331A, cf. Almeida, 1993, p. 136), cronologia coincidente com a marca do ensaiador João de Andrade (L-17A, cf. Almeida, 1993, p. 78), ourives da prata que em 1688 desempenhava já o importante cargo de ensaiador, de acordo com o novo Regimento dos Ourives então aprovado (*Repertorio das Ordenações*, 1749, t. I, pp. 325-326).

Pela sua tendência para a simplificação expressiva, que ocorria também na prática arquitetónica, a peça testemunha a persistência dos exemplos depurados de uma «ourivesaria-chã» que se tinham difundido em Portugal desde o século XVI, apresentando-se completamente lisa e apenas marcada no braço e na haste por remates capitulizados, associados deste modo a elementos colunários. Entre a base e o nó, numa estrutura vazada moldurada por motivos arquitetónicos incisos, dispõe-se uma imagem *exenta* de Santo Antão com os seus atributos característicos, evocativa do orago da igreja à qual a peça pertencia.

As suas formas estilizadas e caracterização ornamental remetem ainda para o gosto finissecular dos arcebispos de Lisboa, priores desta igreja, junto à qual tinham uma antiga quinta de recreio, profundamente remodelada no início do segundo quartel do século XVIII pelo patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, e anterior portanto à assimilação dos modelos italianizados que vingariam na ourivesaria portuguesa a partir do primeiro quartel de Setecentos. **MS/CB**





209. e 210.

Christian Mätzschke (ativo 1671-m.1688)

Grupo de Família

1681

Óleo sobre cobre

40 × 28 cm

Proveniência: compra, Anastácio Fernandes, 1936

MNAA, inv. 1811 Pint; inv. 1812 Pint

Estas duas pinturas sobre cobre, de formato oval, representam separadamente uma mesma família, de um lado o seu ramo masculino e do outro o feminino. A veste do pai de família identifica-o como um pastor ou teólogo luterano alemão. O grupo inclui os filhos vivos e defuntos, e estes últimos, respetivamente o primeiro, o segundo e o quarto dos rapazes (contando da esquerda), são identificados por uma pequena cruz vermelha, só visível retirando a pintura da moldura atual. Este emolduramento não enquadrava originalmente as obras, que mostram um filete dourado em seu redor e dois orifícios no topo e na base, o que, junto com a convexidade do suporte, nos indica que se destinavam, provavelmente, a serem aplicadas sobre peças de mobiliário, talvez portas de um armário, situação, aliás, comum nas pinturas sobre cobre, por vezes até comercializadas por ebanistas.

Compradas como obras flamengas a Anastácio Fernandes, em 1936, as pinturas nunca foram verdadeiramente estudadas, certamente por terem estado bastante tempo em depósito em gabinetes da administração estatal. Sem a moldura, observamos que ambas



se encontram assinadas, devendo-se ao pintor alemão Christian Mätzschke (ou Metschke, como regista nestas obras), sendo a data, 1681, também visível no retrato masculino.

Mätzschke foi aceite na guilda dos pintores de Leipzig em 1671 e nessa cidade faleceu, a 7 de julho de 1688. Pouco se sabe da sua biografia e a sua obra não é extensa, sendo apenas conhecidas duas outras pinturas: *Salomé*, do Museu de Freiburg, e *Moisés e a Serpente de Aarão*, de paradeiro desconhecido. Foi também dourador do órgão da Igreja de São Nicolau de Luckau e fez desenhos para algumas gravuras de retratos de pastores e mestres de teologia da comunidade luterana de Leipzig, dentro deste mesmo tipo de figuração, onde, se o sentido de verosimilhança dos rostos é convincente, já o trabalho dos tecidos e das mãos mostram debilidades de um artista não mais do que sofrível (Thieme e Becker, 1929).

No seu estudo fundador, Alois Riegl considerava que o retrato familiar não era tanto um retrato de grupo, como aqueles em que companheiros de irmandades ou de profissão se representavam em comum, mas uma espécie de «retrato individual alargado», isto é, onde os filhos, mais do que indivíduos completamente autónomos e individualizados, tendem a ser réplicas das figuras paternas (Riegl, 2008, pp. 36-37). Esta afirmação adapta-se particularmente bem a estas pinturas, sobretudo uma memória da unidade e da virtude moral da vida familiar, tal como podia ser entendida pelos religiosos protestantes na Saxónia do final do século XVII. JOC

218.

Fuga para o Egito

Casa da Escultura de Lisboa, dir. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)
1780-1800

Madeira (pinheiro) dourada, estofada e policromada; olhos de vidro, metal
123,5 × 104 × 44,5 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora, 1899

MNAA, inv. 173 Esc

O grupo escultórico representa a *Fuga para o Egito*, episódio narrado no Evangelho de São Mateus (2: 13-23), quando José, Maria e Jesus fogem da perseguição de Herodes, que ordenara o massacre dos inocentes, enriquecido pela história apócrifa do milagre da palmeira (Pseudo-Mateus 20: 1-2) a que o Menino Jesus ordena que se erga e deixe brotar a água que corre subterrânea para saciar a sede, concedendo à árvore o privilégio de, levada pelos anjos, ser plantada no jardim do Paraíso (*Idem* 21: 2). Em formulação tardo-barroca impregnada por um realismo gentil, comum a representações deste tema, de uma intensa plasticidade na execução dos panejamentos, de que deveria resultar uma humanização tendente a comover, o escultor interpretou a alegoria ao exílio da Sagrada Família numa composição complexa organizada a partir de dois eixos. Entre o eixo horizontal, constituído pela plataforma que simula o terreno pedregoso onde as personagens se distribuem, e o eixo vertical, delimitado pelo tronco da palmeira, um espaço vazio permanece totalmente permeável à luz que irá incidir sobre os volumes, vivificando as figuras esculpidas, que o acabamento de estofado faz reverberar. São José, de pé, puxa o burro pela arreata (através de um cordão desaparecido), olha a Virgem que mostra o Menino Jesus no regaço — tornando-os fulcro do significado da cena —, ataviados com os seus chapéus de aba, a trouxa dos alimentos às costas de José, num jogo de compromisso entre os modelos da época e as vestes intemporais adequadas às sagradas imagens. Os rostos da Virgem e de São José, assim como as mãos, acusam indelével conexão com a obra tardo-barroca das oficinas de escultura de Lisboa, totalmente dependente da personalidade artística de Joaquim Machado de Castro.

A obra integrava a capela de Nossa Senhora do Egito, no claustro do Convento do Paraíso em Évora (Mendeiros, 1952; Espanca, 1973), onde se destacava num «grande oratório, com porta envidraçada» (ANTT, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Convento de Nossa Senhora do Paraíso de Évora, cx. 1916, cap. 3, despacho de 1897). A escultura foi dali transferida, em 1899, para o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia de Lisboa, então dirigido pelo académico António José Nunes Júnior, decidindo-se desde logo a sua exposição numa das salas da «Doação do Conde de Caralhido», como notado no primeiro roteiro internacional publicado (Baedeker, 1900, pp. 503-505) e documentado nas antigas fontes fotográficas (Carvalho, 2014, p. 501). **MJVC**



219.

Fonte com mesa

Alemanha (?), terceiro quartel do século XVIII

Madeira dourada e entalhada

250 × 127 × 107 cm

Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAA, 1954

MNAA, inv. 1512 Mov

Esta excepcional fonte em talha dourada, assente sobre mesa própria, é o paradigma do *rocaille*, no seu vocabulário de curvas e contracurvas pontuado de assimetrias em concheados caprichosos.

Parece-nos evidente o cunho de Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750) nesta peça. Este ourives, escultor, pintor, arquiteto e desenhador de móveis explorou e ampliou todas as potencialidades da gramática decorativa *rocaille*. Nomeado por Luís XV como *Dessinateur de la chambre et du Cabinet du roi* e, ainda, como *Orfèvre du roi*, desenhou para várias cortes europeias, incluindo a portuguesa. Os seus livros de ornamentos figuram como um repositório cuja repercussão se evidenciou muito para além da sua época e do meio parisiense.

Nos séculos XVII e XVIII divulgam-se nos jardins as fontes monumentais com esculturas e efeitos variados nas saídas de águas. Paralelamente, as residências nobres procuram trazer para os interiores o deslumbramento da água, com fontanários, lavabos e aquários, refletindo, geralmente em cerâmica, novos conceitos de higiene e de decoração.

Parecem ser estes os contextos socioartísticos que incentivam a encomenda e a aceitação dos lavabos de parede em faiança fabricados em França, no início do século XVIII, principalmente nas manufaturas reais de Moustiers. Estas peças replicaram os formalismos da ourivesaria e eram geralmente incorporadas em montagens de talha dourada, com efeito cénico perfeitamente integrado na gramática *rocaille*. A grande maioria destes lavabos chegou até ao presente como peças isoladas e descontextualizadas do âmbito artístico original, perdendo claramente o seu refinamento e significado dentro da exuberante linguagem das artes decorativas de interior (Trindade, 2015).

Nesta esplêndida fonte prevalece a função cénica, podendo ter contido, à semelhança de outros exemplares, água perfumada ou mesmo vinho (Havard, [1890], p. 890). Sobre o local onde estava fixa a torneira, ostenta um



FIG. 5

Lavabo de parede

França, início do século XVIII

Faiança com montagem em talha dourada

Paris, coleção particular



escudo partido com as armas de França e Navarra, encimado por coroa de marquês. Se bem que este sugira as armas de Luís XVI (Teixeira, 1993, p. 322), dois fatores contrariam esta leitura: as armas deste monarca costumam apresentar-se dentro de um escudo ovado e o coronel de marquês é incompatível com a dignidade régia, pelo que o escudo parece constituir um acrescento posterior à feitura da peça (leitura do Professor Doutor Miguel Metelo de Seixas, a quem a autora do presente texto agradece).

Não se conhece a sua proveniência recuada, embora se saiba que grande parte do espólio dos palácios franceses foi vendida depois da revolução. Em Portugal, a *Fonte* surge documentada num catálogo da casa leiloeira Leiria & Nascimento, de dezembro de 1952, que anunciava a venda de parte do acervo do Palácio Pombal, em Oeiras, no qual esta se encontrava. Em 1954, foi comprada ao proprietário, pelo Grupo dos Amigos do MNAA, para integrar as coleções do Museu. **MCBS/RAAT**

221.

Esquife

Portugal, final do século XVIII-início do século XIX

Madeira de mogno, pintada e dourada, palhinha e ferro

78,5 × 190 × 81 cm

Proveniência: Convento de Nossa Senhora da Soledade
(Trinas do Mocambo), Lisboa, 1913

MNAA, inv. 883 Mov

Este esquife, destinado a transportar uma imagem esculpida de *Cristo Morto* na procissão do Enterro do Senhor, foi incorporado nas coleções do MNAA em 1913, sendo proveniente do Convento de Nossa Senhora da Soledade (Trinas do Mocambo). A existência de orifícios e ferros para a colocação de varas destinadas ao seu transporte na procissão e a iconografia nele representada confirmam aquela função, nele se achando figurados, em talha dourada, símbolos alusivos à Eucaristia e à Paixão de Cristo: o *Agnus Dei*, a hóstia consagrada, a oliveira, parras e cachos de uvas, espigas de trigo, a cruz, entre outros.

A sua proveniência levanta alguns problemas, pois não consta dos inventários deste convento feminino de recoletas descalças da Ordem da Santíssima Trindade, realizados em 1823 e em 1878 (ANTT, Ministério das Finanças, caixa 1965), embora se refira no primeiro, é certo, a existência de «hum pano de tripe do esquife e de três ditas [toalhas] do esquife de pano de linho» (Simões, 2004, pp. 202 e 203). Tão-pouco a descrição desta casa feminina feita na *Crónica da Ordem da Trindade*, publicada entre 1789 e 1794, alude a qualquer peça de mobiliário desta importância ou a uma imagem do Senhor Morto (São José, 1794, vol. II, 210 e segs.). Contudo, é provável que tanto o esquife como a imagem de Cristo Morto estivessem ocultos, como era norma, por baixo da mesa de altar, tapados por um frontal de madeira. Por outro lado, numa monografia recente dedicada ao Convento, sugere-se que este esquife se guardava numa capela da Adoração do Cristo Morto, decorada com pinturas parietais com a representação dos instrumentos da Paixão (Simões, 2004, p. 79).

Se este rito se achava difundido em todo o País, na Ordem da Santíssima Trindade, a que este cenóbio pertencia, tinha particular expressão, pois em Lisboa, na igreja do





convento masculino da mesma ordem, encontrava-se sediada a Irmandade de Todos os Santos e dos Fiéis de Deus, de oficiais da Casa Real e de que o monarca era juiz perpétuo, responsável pela realização de uma das mais solenes procissões da Semana Santa em Lisboa: a do Enterro do Senhor.

A obra do esquife, de grande aparato decorativo, realizada em finais do século XVIII ou em inícios de Oitocentos, apresenta motivos ornamentais já neoclássicos — perlados, fitas, panejamentos, tarjas de louros — típicos do novo repertório, combinados com soluções de desenho ainda barrocas, designadamente nos pés. A qualidade da sua execução e a gramática decorativa apontam para uma das oficinas lisboetas ativas nesta época, não sendo de rejeitar a hipótese de ter sido realizada por um dos afamados entalhadores que então trabalhavam em importantes estaleiros ligados à Casa Real, responsáveis por algumas das obras de mobiliário religioso mais significativas da época. **CB/MS**

234.**Poncheira — Serviço dos Príncipes das Astúrias**

França, Sèvres, 1773-1793

Porcelana

14,5 cm; Ø 34,5 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes

MNAA, inv. 136 Cer

Na segunda metade do século XVIII, Sèvres deu início à produção de grandes serviços de porcelana de mesa de apurada elaboração, fazendo primar em cada conjunto a simplicidade ou a riqueza decorativas.

Com centenas de peças, estes serviços foram reservados a reis e príncipes das cortes europeias. O *Serviço dos Príncipes das Astúrias*, de que faz parte a poncheira do MNAA, foi o primeiro dos grandes serviços de Sèvres — encomenda de Luís XV, em 1774, para a sua neta Maria Luísa de Parma, casada em 1765 com Carlos de Bourbon, então príncipe das Astúrias e herdeiro do trono de Espanha (Aparício, 2008, p. 287). Composto por quatrocentas e trinta e oito peças, provocou grande admiração e foi sucessivamente aumentado com várias encomendas a Sèvres, a última entregue em 1791 (Beaumont, 1991, p. 173), a que se seguiu a contrafação na Real Fábrica do Bom Retiro, em Madrid.

Com influência *rocaille*, a novidade era a pintura em miniatura inspirada em obras do século XVIII das escolas francesa, holandesa e italiana, em cartelas douradas. O Reino de Castela é representado pela torre dourada e as letras *L* em grinalda e um ornato dourado em *C* formam as iniciais dos príncipes.

A poncheira do MNAA possui as marcas de Phillipe Castel (1772-1797), de Eugène Sinsson (1773-1795) e de Prèvoist, *o Segundo* (1757-1797) (AAVV, 1953, vol. II). Provém da coleção da Academia Real de Belas-Artes (inv. 233), sem data de incorporação no Museu, e figurou na *Exposição Comemorativa do Bi-centenário da Manufactura Real de Sèvres, 1739-1939*, nele realizada. A peça possui restauro antigo no interior, não sendo esse facto que lhe retira valor e raridade. Desconhecem-se as razões do desmembramento deste serviço, existindo dele poucas peças em coleções particulares, no Musée du Louvre, em Paris (inv. OA11022), no Palácio Real de Madrid e no Museo Arqueológico da mesma cidade, tendo algumas delas figurado em exposição recente em Lisboa (Aparício, 2008, pp. 282-293). **RAAT**



237.

Vasos de coroa

Alemanha, Meissen, 1860-1880

Porcelana moldada, pintada e dourada

82,5 cm; Ø 60 cm

Proveniência: doação, José Mendonça, 1981

MNAA, inv. 7029 Cer; inv. 7030 Cer

A descoberta do segredo da porcelana, em 1708, na Saxónia, foi o momento que colocou termo a cerca de dois séculos de tentativas europeias para igualar as peças provenientes da China, dando início a uma nova fase da história da cerâmica ocidental. Em 1710, sob proteção de Augusto II, príncipe eleitor da Saxónia e rei da Polónia (1670-1733), foi concedida a patente à real manufatura de Meissen, e, logo em 1711, peças de porcelana integraram uma oferta de Estado enviada ao rei da Dinamarca, seguindo-se outras para várias cortes europeias.

Augusto II entendeu bem o significado político destas ofertas, pelo que, na sua corte, substituiu com enorme sucesso as tradicionais caixas de rapé em ouro ou prata por caixas de porcelana, passando esta a ser conhecida por «ouro branco». A «Diplomacia Frágil» — o uso da porcelana para fins políticos — foi seguida por Augusto III da Saxónia (1696-1763), que, para garantir o apoio de Luís XV na sucessão da Polónia, lhe enviou, entre 1741 e 1747, uma exuberante *garniture* de cinco peças de porcelana branca (Karlins, 2008). A oferta fascinou a corte francesa e estreitou os laços políticos entre os soberanos, incentivando o rei francês na proteção da manufatura de porcelana de Vincennes e levando-a a uma competição subtil com Meissen (Weber, 2008).

A peça central da *garniture* era composta por uma grande urna de aparato com complexa composição *rocaille*, com as representações de Apolo, do rei e das figuras da Flora e da Fama; as restantes quatro peças eram jarros com alegorias aos quatro elementos: ar, terra, água e fogo (Albiker, 1935, figs. 304-307). O conjunto enaltece a porcelana de Meissen e Johann J. Kändler (1733-1763), seu autor, e foi a partir dele que mais tarde, entre 1860-1880, se produziram as duas peças do MNAA.



FIG. 6

Johann Joachim Kändler**Vaso ornamental com o relevo do retrato de Luís XV**

Meissen, c. 1741-1742

Porcelana

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv. PE 107



Com formas semelhantes à peça central de Kändler, mas com grande riqueza policroma, as duas urnas de aparato impressionam pela sua dimensão e pelo prazer visual dos contrastes de cor e volume. Conhecidas por «vasos de coroa», o seu referencial comemorativo remete para os monogramas «A» e «C» e as imagens de perfil de Alberto I, rei da Saxónia (1828-1902), e de sua mulher, Carolina, princesa da Suécia e rainha consorte da Saxónia (1833-1907), sendo possível que a reedição da *garmiture* tenha sido fruto de encomenda ou homenagem de Meissen na subida do casal ao trono, em 1873.

Embora raras, as peças do MNAA não são únicas, e, apesar de não ter sido possível apurar o número de conjuntos fabricados no século XIX, sabe-se que uma urna de aparato (com o perfil de Alberto I) se encontra em exposição no Museum der Meissen Porzellan e que alguns jarros dos quatro elementos aparecem no mercado de arte.

É difícil estabelecer o percurso destas peças antes da sua entrada no MNAA, em 1981, por doação do seu último proprietário, José de Mendonça. Aparentemente pareciam relacionadas com a coleção de D. Fernando, mas nada se apurou nesse sentido. É possível, no entanto, que a sua entrada em Portugal se possa ter dado por via diplomática, através do armazém de louça da Saxónia da real fábrica de Meissen em Lisboa (Solla, 1992, vol. 2, p. 71, gravura CLVII), ou ainda pela Jancke Rantenbrank & C.^a, estabelecida em Lisboa desde 1840 (Teixeira, 1986, p. 241). **RAAT**

238.**Cadeira**

Fourdinois, assinada

Paris, 1835-1887

Madeira de faia, ébano e bronze dourado

102 × 59 × 41 cm

Proveniência: compra, Augusto Carlos Vellas (?), 1913

MNAA, inv. 24 Mov

Cadeira com espaldar ligeiramente inclinado e recortado no topo; pernas de secção pentagonal com galbado suave afunilando na direção do pé. O perfil da cadeira é percorrido por um friso contínuo que liga os requintados ornatos fundidos, cinzelados e dourados em bronze: ao centro do cachazo, uma flor encontra-se rodeada por concheado e ramagens floridas; o cimo das prumadas é envolvido por folhas de acanto estilizadas; a aba, os joelhos e os pés são também áreas em que a decoração em bronze se adensa. Pés terminando, como era usual, em rodinhas. Estofa em damasco vermelho nas costas e assento.

No início dos anos de 1990, esta aparatosa cadeira encontrava-se desmembrada e com a estrutura de base degradada, devido a vicissitudes várias. Apesar do seu mau estado de conservação, entendeu-se ser uma peça de qualidade pelas aplicações em bronze e pela presença do ébano, pelo que, em indispensável parceria com o responsável (P. Cancela de Abreu) pela oficina de mobiliário do então Instituto José de Figueiredo, perfilou-se como proposta para um difícil trabalho de restauro (Cavaco, 1994-1995). A recuperação, complexa e documentada, partiu de uma investigação técnica e laboratorial meticulosa, com o objetivo de restaurar a estrutura, repor o faixado e reaplicar os bronzes no seu esplendor, sendo, por fim, estofada segundo as técnicas da época. Constituiu, a todos os títulos, um trabalho rigoroso e excecional, que se justificou amplamente pela descoberta de uma estampilha com o nome Fourdinois.

A Casa Fourdinois (1835-1887) conheceu um primeiro sucesso no decorrer da Exposição Universal de Londres, em 1851, data a partir da qual a sua produção adquire uma enorme importância, quer pela participação em sucessivas exposições internacionais, quer pelas inúmeras encomendas recebidas. Nela se destacam Alexandre-Georges Fourdinois (1799-1871), um dos fundadores da Union Centrale des Arts Décoratifs, em 1863 (Verlet, 1971-1972, t. II, pp. 191-196), e seu filho Henri-Auguste (1830-1907), que entra em 1860 na empresa e nela ocupa de imediato um lugar importante, passando então a ser difícil destrinçar as respetivas produções.





Peças desta casa estão presentes no palácio de Fontainebleau, nos castelos de Compiègne e de Chantilly, no Musée du Louvre, no Musée d'Orsay e no Musée des Arts Décoratifs de Paris, ou no Victoria & Albert de Londres, citando apenas alguns. A sua influência estendeu-se não só aos ebanistas franceses como aos seus congêneres ingleses e americanos.

A produção da Casa Fourdinois insere-se no vocabulário artístico denominado Il Império, que se prolonga muito para além da época de Napoleão III (1852-1870) e da imperatriz Eugénia (1826-1920), e incide na recuperação eclética de estilos passados. Esta cadeira é disso um exemplo, reproduzindo com imensa qualidade a gramática decorativa usada no reinado de Luís XV. Ampliados por um cénico contraste de negro e ouro, as curvaturas suaves e os elementos vegetalistas de folhas de acanto, flores e concheados figuram elegantemente aplicados e inspirados em Meissonier (1695-1750) ou Nicolas Pineau (1684-1754), «*le premier à ne pas observer la symetrie*» (Blondel, 1774, *in* Jarry, 1973, p. 84). **MCBS**

240.

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)**O Veado Acossado**

Segundo quartel do século XVIII

Óleo sobre tela

225 × 192 cm

Proveniência: doação, António de Oliveira Salazar, presidente do Conselho de Ministros, 1957

MNAA, inv. 2087 Pint

O quadro teve um curioso percurso de incorporação no Museu. Em junho de 1957, João Couto, seu diretor, recebe uma carta do gabinete do presidente do Conselho informando que a pintura fora adquirida, em Paris, pelo Dr. José do Espírito Santo Silva e que este decidira oferecê-la ao senhor presidente do Conselho, «a fim de Sua Ex.^a lhe dar o destino que entendesse». Oliveira Salazar decidiu desde logo entregá-la a um palácio ou museu nacional, tendo o MNAA sido a instituição naturalmente escolhida para o efeito.

A pintura fora arrematada no leilão da coleção da baronesa Cassel van Doorn, realizado em Paris a 30 de maio de 1956 (*Cerf aux abois*, n.º 42, estampa xxv). A sua atribuição autoral vem já desta proveniência, não havendo razões para, aparentemente, a pôr em causa.

Iniciando a sua carreira como retratista e pintor de história, Oudry especializou-se, por conselho do seu próprio mestre, Largillière, na pintura de animais e cenas venatórias. Com sucesso absoluto. Luís XV, grande apreciador da caça, fê-lo pintor da montaria real e da *ménagerie* de Versalhes, proporcionando-lhe o estudo, do natural, da anatomia e do movimento das «personagens» das suas composições animalistas, incluindo notáveis naturezas-mortas com peças de caça. A sua faceta de pintor oficial e «decorativo», com o encargo de mobilar as residências reais, reforçar-se-ia, a partir de 1733, com o importante papel criativo que desempenhou junto das manufaturas dos Gobelins e de Beauvais, sendo o autor dos cartões para a famosa e gigantesca *Tenture des Chasses Royales*. Criou as mais célebres ilustrações para uma edição das *Fábulas* de La Fontaine e foi um pintor assíduo no *Salon*, com contínua participação em todos os certames realizados de 1737 a 1753.

Por vezes esplendorosa nos brancos e nos cinzas, a sua paleta tem uma predominância dos verdes e as suas composições jogam-se num contraste entre o movimentado e o estático, a sombra e a luz — características bem sensíveis desta pintura, mostrando, numa fria floresta, um vórtice de cães de pelo brilhante e mandíbulas ameaçadoras cercando um veado aterrorizado e já quase imóvel. Embora muito apreciadas nos salões que então as recebiam, estas pinturas não têm hoje nada de idílico ou de campestre, dada a violência que nelas se encena. Já alguém disse que as cenas de caça pintadas por Oudry são, afinal, cenas de batalha entre a vida e a morte. Nem mais. **JASC**



241.

Queimador de perfume

Fábrica de Minton

Inglaterra, Staffordshire, século XIX

Porcelana

63 cm; Ø 46,5 cm

Proveniência: doação, conde Emílio Carvalhido, 1892

MNAА, inv. 6762 Cer

Porcelana ao gosto neoclássico, em tons turquesa e dourado, da fábrica inglesa Minton, em Stoke-on-Trent, Staffordshire, fundada por Thomas Minton em 1793.

O desenho é claramente inspirado em gravura de Marco Dante da Ravenna, ativo entre 1515 e 1527 (Benezit, vol. 3, p. 185), que ilustra um queimador de perfume para o rei Francisco I de França (Victoria & Albert Museum, inv. 29459:8; Bartsch, 1978, vol. 27, p. 164), e numa outra, *Sacrifício de um carneiro*, do mesmo autor (The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.50.16-103; Bartsch, 1978, vol. 26, p. 219).

A estruturação formal entre o queimador em porcelana e as ilustrações são evidentes, assim como outros elementos iconográficos empregues. Inspirado no célebre *Serviço*

Camafeu feito em Sèvres, entre 1777 e 1778, para Catarina II da Rússia (Rochebrune, 2008), conservado no The State Hermitage Museum*, apresenta a mesma policromia e o *pâte-sur-pâte*, técnica inovadora de *biscuit* aberto sobre fundo sangue-de-boi. Esta peça integra-se no ciclo vitoriano de porcelana de requinte produzida pela Minton, em meados do século XIX, que adotou modelos da porcelana francesa do século XVIII, ao estilo de Sèvres (Godden, 1966).

Proveniente da coleção do conde de Carvalhido, vem descrita na última entrada do catálogo do conjunto de bens que aquele benemérito ofereceu ao Estado em 1889 (*Catálogo*, 1898), tendo sido incorporada nas coleções do MNAА nesse



FIG. 7

Marco Dante da Ravenna
Queimador de perfume

Início do século XVI

Gravura

* Ilustrada em Rochebrune, 2008, p. 86, fig. 60. Uma peça deste serviço conserva-se na Wallace Collection, em Londres, inv. C478.



mesmo ano. Classificada nos inventários como fruteiro ou centro de mesa, a peça é de facto um queimador de perfume com exagerada dimensão e desproporção relativamente aos serviços de mesa usuais na época.

As tipologias dos queimadores de perfume em porcelana oriental e europeia do mesmo período apresentam, invariavelmente, uma tampa. Na peça, a falta deste elemento, que evita a dispersão das cinzas pelo efeito da incineração, não lhe retira a qualidade e a beleza, mas a sua presença certamente a aproximaria ainda mais do desenho do gravador italiano. **RAAT**

264.**Copo**

Felix Ramos

La Granja, c. 1816-1818

Vidro com decoração gravada à roda e talhada

11,2 cm; Ø 9,2 cm

Proveniência: compra, Leilão do Palácio do Correio-Velho, 1996

MNAA, inv. 1336 Vid

A inscrição gravada na parte detrás deste copo esclarece-nos quanto à sua encomenda, bem como a quem estava destinado: «A Sua Magestade Fidelíssima/ El Rey do Reino unido de Portugal, / Brasil, e Algarves, meu Pay e meu/ Senhor.» De facto, coube a D. João VI a decisão de transformar a colónia brasileira num reino unido com o de Portugal, tendo sido ele o único rei português a usar esse título. Da inscrição retira-se também a ilação lógica de ter sido oferecido por um de seus filhos. Encontrando-se esta frase encimada pela representação, gravada no vidro, de dois brasões unidos, o de Portugal e o de Espanha, é igualmente fácil concluir que a iniciativa partiu de uma das suas filhas, decerto Maria Isabel de Bragança, que desposou o monarca Fernando VII de Espanha, seu tio materno. Embora o casamento tenha durado apenas dois anos, de 1816 a 1818, Maria Isabel ficou conhecida pela especial dedicação às artes, cabendo-lhe a iniciativa de reunir as coleções reais num museu que seria o fundamento do Museo del Prado. A proteção ter-se-á estendido à fábrica de vidro de La Granja, que, à época, vivia um momento de restabelecimento, necessitando do apoio direto da casa real. O empenho dos dirigentes artísticos da fábrica na execução deste copo levou-os a gravarem, no bojo, a fachada do Palácio de La Granja de Santo Ildefonso, local onde tinha sido fundada, em 1727, para colmatar a necessidade de executar vidraças para as inúmeras janelas do palácio.

Este mesmo desenho da fachada virada aos jardins do Palácio de Santo Ildefonso encontra-se gravado numa placa de vidro (MAN 55535), assinada Felix Ramos, exposta no Museo Arqueológico Nacional, em Madrid (Franco, 1999, p. 203). Felix Ramos, conhecido gravador à roda da fábrica de La Granja, considerado um dos excelentes artesãos do seu tempo (Pérez Bueno, 1942, p. 132), foi responsável, com António Juan y Gil, pelo restabelecimento do prestígio da fábrica, que se tinha degradado durante a Guerra da Independência de Espanha. Esta placa de vidro parece, aliás, ter sido a sua prova para o ofício de mestre. Por ser o melhor que sabia fazer, Felix Ramos repetiu a mesma composição no bojo do copo que a rainha protetora da fábrica, Maria Isabel, desejava oferecer a seu pai.

Apesar de se repetir o mesmo desenho na decoração do copo, este conserva o carácter de obra única no panorama da produção eminentemente seriada da fábrica de vidros de La Granja, cujo sistemático reportório decorativo e tipológico das formas se encontra bem estudado e definido (Pastor Rey de Viñas, 1998). **AF**





Configurada na Antiguidade, essencialmente nas grandes deslocações de carácter militar, e plasmada na Idade Média, no movimento das peregrinações, a viagem intensifica-se com o alvorecer da Época Moderna, até tornar-se, nos nossos dias, parte integrante do viver comum, num processo progressivamente individualizado.

Assim, os primeiros incunábulos procuram fixar a fisionomia das grandes cidades, funcionando as suas descrições como protótipos dos modernos guias, enquanto o rasgar de rotas entre a Europa e os novos continentes faz brotar e desenvolver-se um movimento contínuo e progressivamente intenso, que resulta num fascinante processo de transculturalidade.

Não raro são as obras de arte (e o seu novo culto) que justificam essa migração, mas, de modo progressivamente intenso, são elas mesmas que migram, no quadro de um comércio e produção estimulados pelo próprio consumo. Tal resultará numa progressiva miscigenação de temas e formas, despoletada por novas necessidades em contínuo crescimento.

É um mundo global que se desenha, num movimento imparável, que, nos nossos dias, culminaria numa uniformizadora massificação. Situado no tempo pretérito, porém, o museu constrói a sua cápsula no interior desse binómio, captando, na viagem que propõe, o impacte das viagens na transfiguração de culturas e formas, traduzido (ainda) em singularidades, que, por tal motivo, se impõe preservar. **AFP**

275.

Garrafa

China, dinastia Qing, reinado Yongzheng, 1723-1735

Porcelana policromada

52,3 × 36,5 × 18,7 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 7157 Cer

Nesta peça, a silhueta e o gargalo dão-lhe um aspeto de cabaça estilizada. A decoração, colorida a azul de cobalto, replica as primeiras garrafas chinesas produzidas no século XV, porcelanas que são conhecidas por *moonflasks* ou «frascos lua» e têm origem no início da dinastia Ming (1368-1644), por inspiração de peças de proveniência islâmica.

As primeiras garrafas, cuja forma se aproxima a dois pratos colados a uma ilharga com gargalo (Ashmolean Museum University, inv. EA1997.190), foram fabricadas nos períodos Yongle (1403-1425) e Xuande (1426-1435) e têm tamanho mais reduzido do que as cópias, Yongzheng (1723-1735) e Qianlong (1736-1795).

Na China, o revivalismo de formas esteve relacionado com o sucesso da exportação de porcelana para a Europa, estando documentado o empréstimo de peças imperiais do século XV para cópia nos fornos Jingdezhen (Beurdeley e Raindre, 1986, p. 114).

No reinado Wanli (1573-1619), os «frascos lua» azul e branco, com gargalo acentuado e sem asa de laço, foram apreciados na Europa (Matos, 1992, pp. 100 e segs.). Nos três primeiros reinados da dinastia Qing* (1644-1911), o azul e branco continuou a ser fabricado e durante o reinado Qianglong passou a produção secundária, não deixando porém de ter aceitação na Europa.

A garrafa da coleção do MNAA, incorporada em 1981 e proveniente do Legado Barros e Sá, enquadra-se neste percurso de sucesso estilístico reinventado ao longo dos séculos pela sua beleza (*Chinese Exhibition*, 1936). Possui selo Yongzheng (1723-1735), quando a maioria das peças desta tipologia tem marca Qianglong,



* Shunzhi (1644-1661), Kangxi (1662-1722) e Yongzheng (1723-1735).



e a decoração é idêntica à das produções anteriores, mas com os acentuados contornos a azul-escuro da pintura em porcelana desta época que a distingue da mais antiga do século XV (Beurdeley e Raindre, 1986).

Em Portugal, no século XVI, este formato aparece em peças em barro designadas por «garrafas de peregrino», nome pelo qual as suas congêneres em porcelana também são conhecidas. **RAAT**

284.**Caixa para chá**

China, final do século XVIII

Madeira lacada e dourada, estanho (recipientes para chá)

18 × 42 × 35 cm

Proveniência: Legado Pereira da Gama, 2012

MNAA, Inv. 1754 Mov

Nas descrições dos viajantes e missionários europeus, e a par da presença lusa nos grandes países produtores e consumidores de chá, a China e o Japão, as referências sobre a preparação desta bebida são frequentes. Embora esta já tivesse sido pontualmente mencionada nos relatos de alguns viajantes, como Marco Polo, ou Ramusio, será, em 1569, objeto de registo impresso por parte do dominicano Gaspar da Cruz, no seu *Tractado* sobre a China (Cunha, 2005, p. 64). Tal bebida, referida em 1605 como «uma erva moída que se bebe em água quente, com que se convidam os hóspedes [no Japão]» (Guerreiro, 1931, cap. VII, p. 246), foi de início consumida na Europa pelas suas propriedades medicinais. Divulgada a partir do século XVII, com a criação das grandes companhias marítimas holandesas e inglesas, atingirá nos finais do século XVIII uma apreciação generalizada. Atesta-se em números impressionantes o volume de variedades de chá e correspondentes «jogos para chá» de diversos preços e qualidades, exportados entre 1759-1761, via Macau (*Diário da Navegação*, 1970).

O chá participou assim no verdadeiro fascínio pelo exotismo que marcou transversalmente todo o século XVIII, integrando-se nas mais diversas manifestações artísticas, culturais e sociais, designadas indistintamente como *chinoiseries*, *indienneries*, *perseries* ou *turqueries*.

Paralelamente à difusão do chá na Europa, desenvolveram-se os utensílios para a sua preparação e os recetáculos. Se foram diversos os utensílios criados para o serviço do chá, a própria decoração das salas e o mobiliário europeu se adequaram aos novos costumes, importando, copiando e recriando. Móveis pensados especificamente para o consumo do chá — pequenas mesas, facilmente transportáveis, com tabuleiro destacável ou tampo rebatível, ou formando conjuntos de encaixar para uso individual — tinham presença obrigatória nas casas nobres, de modo a serem colocados junto aos convidados ao ser servida tão dispendiosa bebida. Passam, então, a encomendar-se no Oriente, integrando o volumoso núcleo designado como *China Trade*, todo o tipo de móveis lacados associados a esta bebida, sendo muito apreciadas as caixas contendo requintados recipientes em estanho, para diversos tipos de chá. Assim o confirma esta caixa, que tem a particularidade de conter a indicação de quatro variedades de chá, com destaque para o floral *Chulan* e o apreciado chá



preto *Souchong*. Exterioamente, está decorada com um motivo recorrente neste período, folhas de videira e cachos de uvas (cf. caixas de jogo e toucadores, no MNAA, inv. 35 Cx e inv. 32 Mov, e no Palácio Nacional de Queluz, inv. PNQ 137A e inv. PNQ 937).

Pode concluir-se que o mais interessante se centra na forma subtil como esta bebida padronizou rituais quotidianos, invadindo registos comportamentais e culturais, num fenómeno globalizador, se bem que diferenciado, cujo expoente máximo se testemunha no cerimonial nipónico. **MCBS**

285.**Hartmann Schedel (1440-1514)****Vista de Estrasburgo**In *Liber Chronicarum*

Nuremberga: Antonius Koberg, 1493

32 × 47 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. LBS RES 730 (BMNAA)

A chamada *Crônica de Nuremberga* ou *Liber Chronicarum* é um misto de história sagrada, compêndio geográfico e genealógico, dicionário biográfico e história geral, da autoria de Hartmann Schedel. Ao contrário das obras impressas na sua época, era amplamente ilustrada, o que talvez lhe tenha valido o enorme sucesso editorial que conheceu, estimando os investigadores que a tiragem original tenha sido entre 1400 a 1500 exemplares, em latim, e entre 700 a 1000, em alemão.

As gravuras em madeira são da autoria de Michael Wohlgemut (1434-1519) e Wilhelm Pleydenwurff (c. 1450-1494) e o grafismo deste livro, editado há mais de cinco séculos, ainda hoje nos surpreende. É disso exemplo esta vista representando a cidade francesa de Estrasburgo (*Argentoratum*), que ocupa duas páginas inteiras e na qual a torre da sua catedral irrompe pela mancha de texto. Os autores da gravura distorceram deliberadamente a escala da catedral (1:500) em relação aos outros edifícios da cidade (1:600), para evidenciar e acentuar ainda mais a altura da torre da referida igreja, que, em 1493, era o monumento mais alto da cristandade.

Aliás, a *Crônica de Nuremberga* é famosa pelas suas vistas de cidades. Normalmente, os burgos alemães e da Europa Central estão representados com algum cuidado e realismo e em alguns casos as estampas deste livro são o primeiro registo visual dessas cidades. Pelo contrário, para algumas cidades mais longínquas de Nuremberga, como Verona, Ferrara ou Damasco, é usado o mesmo desenho e só a legenda é alterada. A *Crônica de Nuremberga* contém um capítulo sobre Portugal, mas, embora o texto esteja escrito com rigor, a imagem que o ilustra é uma mera fantasia com casas góticas alemãs, um rio e um mar ao fundo.

Este incunábulo (obra impressa entre 1455 e 1500) deu entrada no MNAA em 1981 através do legado de Francisco Barros e Sá, colecionador de arte e também um bibliófilo que juntou um significativo número de tratados de medicina, ciência, astronomia, agricultura e outros assuntos científicos e técnicos. **LM**

Urbs etas mundi

De urbe etas mundi... [Text describing the world's cities and their characteristics]



Urbs etas mundi

Folia

CXL

De urbe etas mundi... [Text describing the world's cities and their characteristics]



287.**Cornelis van Cleve (1520-1567)****Virgem**

c. 1541-1555

Inscrição: «ECCE ANCILLIA/DNI.FIAT MIHI/SECVNDVM/VERBV/LVCE I.º»

Óleo sobre madeira

64,5 × 49 cm

Proveniência: Convento de Brancanes, Setúbal, 1836

MNAA, inv. 107 Pint

A pintura da *Virgem* conhecida como de Brancanes, porque se conservou até 1836 neste Convento de Setúbal, foi atribuída por um viajante, ainda no século XVIII, ao pincel de Rafael (Vasconcelos, 1914, fasc. 13). A partir de então todos os estrangeiros que percorriam o País em românticos passeios faziam deste cenóbio lugar obrigatório de paragem para a contemplarem. O quadro, até então na sacristia, passou a ter honras de exposição em lugar de destaque na igreja, e aí foi visto pelo pastor auxiliar da igreja francesa em Estocolmo, Carl Israel Ruders, no verão de 1799: «Na Igreja, o prior mostrou-nos um quadro de Rafael representando a Virgem Maria, em meio corpo, justamente no momento em que recebe a anunciação. O quadro está avaliado em 14 000 cruzados (7000 Ricksdolers H. B.)» (Ruders, 2002, p. 62.) O valor atribuído demonstra bem a importância que já então se dava à pintura, o que, naturalmente, suscitou a cobiça, mesmo da comunidade artística, ao ponto do famoso morgado de Setúbal dela ter feito uma cópia que devolveu aos franciscanos missionários como se do original se tratasse, ato mais tarde denunciado com grande alarido por um dos frades mais entendidos na matéria; tocados os sinos a rebate, juntou-se a comunidade, obrigando o «sabido» a devolver o original (Leal, 1843, p. 40), que ali se conservou até a extinção das ordens religiosas.

Quando, em 1842, por lá passa outro viajante curioso, o príncipe Lichnowsky, já «não [...] encontra monumento nenhum artístico» e apenas «uma Nossa Senhora de jaspe, que existia sobre o frontão», que tinha sido «derrubado, e despedaçada» (Lichnowsky, 1844, p. 118). Havia seis anos que a pintura se encontrava, com muitas outras, na Academia das Belas-Artes, no «Deposito das livrarias dos extintos conventos», em São Francisco de Lisboa. Anos antes do príncipe visitar Brancanes, já o abade de Castro tinha publicado um opúsculo em que «inventa» todo o historial da obra. Segundo Castro e Sousa, a pintura teria sido oferecida, em 1633, pelo papa Inocêncio XI a Catarina de Bragança, por esta ter convertido o seu marido Carlos II de Inglaterra ao catolicismo. A esta oferta ter-se-iam sucedido outras: a rainha de Inglaterra tê-la-á dado ao seu confessor, o padre Agostinho Lourenço, da Companhia de Jesus, que a presenteou, em 1695, a D. José de La Cerda, prior da Ordem de Santiago da Espada, e este, por sua vez, doou-a aos padres missionários de Brancanes (Sousa, 1839, pp. 9-10).



Quando o quadro entrou na Academia de Belas-Artes, a atenção recaiu de imediato sobre ele, levando o mestre António Manuel da Fonseca a restaurá-lo antes de todos os outros: removeu-lhe o pálido manto branco que cobria a Virgem, trocando-o por azul, de que encontrou vestígios; retirou o fundo negro, que empastava a composição, sob o qual apareceu uma longa inscrição em letras de ouro. Manuel da Fonseca teceu ainda parecer que confirmava a autoria de Rafael (Leal, 1843, p. 41).

Sucederam-se as loas à beleza imaculada do pincel do grande mestre do Renascimento (Leal, 1843, pp. 41-42) e as cópias académicas que acentuavam a feição rafaelesca (MNAA, inv. 1104 Pint). Mas o viajante conde Raczynski não se comoveu, e colocou a autoria da pintura entre os artistas do Norte da Europa, considerando-o possivelmente de Amberger (Raczynski, 1846, pp. 263 e 519-520). Mais tarde, Joaquim de Vasconcelos coloca-a na órbita de Hans Holbein (Vasconcelos, 1914, fasc. 13); José de Figueiredo na de Joos van Cleve (Figueiredo, 1924, p. 362) e Max Friedländer recentra e especifica a atribuição ao filho Cornelis (Friedländer, 1943, pp. 7-14), copiando e dulcificando modelos de seu pai (por exemplo, na pintura do The Minneapolis Institute of Arts, inv. 72.68). Reis Santos (Reis Santos, 1953, p. 110) sugere como cronologia o intervalo entre 1541 e 1555 para execução da obra, antes do artista Cornelis se deslocar para Inglaterra. **AF**

293.

Estojo de viagem**Ourives: William Abdy I (mestre em 1752) e William Pitts (mestre em 1784)**

Londres, 1788-1790

Madeira de mogno e latão (caixa); prata, cristal (?), marfim, *marroquin*, espelho, tartaruga, papel, aço

17 × 46,5 × 32,5 cm

Proveniência: doação, Castro Pina, 2009

MNAA, inv. 1679 Mov; inv. 2144 Our

Estojo de viagem retangular com tampa e gaveta na base, em mogno com aplicações de latão. Interior forrado a *marroquin* vermelho, apresenta inúmeras divisórias e oitenta e três peças em diversos materiais, destinadas a *toilette*, farmácia e escrita, tendo algumas tampas em prata com o monograma JGR.

Existem referências desde o século XIV a cofres ou caixas que agrupavam objetos indispensáveis à *toilette* ou aos trabalhos de costura femininos. A designação *nécessaire*, entendida como estojo de viagem, só começa, porém, a ser usada por volta de 1715 (Havard, s. d., vol. III, p. 1075). De início este continha uma grande quantidade de objetos, usados não só para *toilette*, como para servir refeições ligeiras ou ainda para guardar joias, em cuja execução colaboravam vários artistas.

De produção londrina, este estojo de viagem testemunha claramente as mudanças operadas no seio da sociedade inglesa no último quartel do século XVIII, pois a par de um crescente progresso tecnológico e industrial, conducentes a um maior bem-estar económico da burguesia, verifica-se um maior interesse e facilidade em longas deslocações. Assim, vulgarizam-se e começam a exportar-se estojos cujo interior e os seus utensílios eram verdadeiros exemplos de *design*, e que deveriam acompanhar e responder às necessidades quotidianas de um abastado *gentleman* em viagem: utensílios de *toilette*, de escrita e uma botica doméstica.

Todos os objetos em prata integrados neste estojo de viagem surgem num estilo muito despojado e elegante, seguindo os parâmetros estéticos desse metal no período de Jorge III, sendo possível neles identificar as marcas WA e WP, que atestam a sua autoria.





A marca WA refere-se a William Abdy I, ourives estabelecido em Londres desde 5 de outubro de 1765, com oficina aberta em Oat Lane, que fez parte, tal como era comum na época, de uma dinastia ligada ao mester da prata e da casquinha. William Abdy I obteve a sua primeira marca de ourives em 1763, crendo-se que a identificada nas peças deste estojo de viagem corresponderá à sua sexta marca, obtida em outubro de 1779.

Já a marca WP, presente nos cabos das escovas de dentes, refere-se a William Pitts, ourives londrino da mesma época e no início de uma notável carreira.

Com exceção da lamparina, que data de 1789-1790, a análise das restantes marcas dos objetos em prata confirmam o fabrico deste estojo na cidade de Londres e permitem datá-lo dos anos de 1788-1790. **MCBS/LP**

294.

Joshua Reynolds (1723-1792)**Retrato do Major-General William Keppel**

c. 1762-1765

Óleo sobre tela

147 × 176 cm

Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1948

MNAAL, inv. 1880 Pint

Peça marcante da histórica doação de Calouste Gulbenkian ao MNAAL, esta pintura esteve fora dos olhares do público durante alguns anos e o seu restauro foi recentemente finalizado. Logo depois desta intervenção, figurou na exposição *Calouste S. Gulbenkian e o Gosto Inglês* (FCG, novembro de 2015-março de 2016) e mostra-se agora aqui, no contexto da «Viagem» do último núcleo da exposição, antes de regressar às salas da galeria de pintura europeia do MNAAL.

Combinando retrato e paisagem segundo fórmulas consagradas na escola inglesa do século XVIII — aliás, devedoras da arte do retrato de Van Dick e dos pintores italianos do *Grand Tour* —, a composição encena a imagem heroicizada da personagem com o acontecimento histórico que, por assim dizer, a justificou. William Keppel (1727-1782), general de infantaria, participou em 1762 na tomada do Castelo del Morro, em Havana (Cuba), base naval sob domínio espanhol. Conquista efémera, no desenrolar da chamada Guerra dos Sete Anos (1756-1763), o episódio guerreiro é laboriosamente descrito, à direita da composição, e conjugado ao enérgico gesto de comando de Keppel, distinto oficial de porte firme e distinto, olhar resolutivo e iluminado, sob um céu de fumos de batalha e luzes espectrais.

O desempenho de Reynolds é especialmente competente, e mesmo vibrante, para tal conjunto de fórmulas e soluções representativas que ele próprio, em boa parte, instituiu e consagrou no brilhante ciclo do retrato inglês que serviu a aristocracia britânica de Setecentos. A estrutura e a atmosfera da composição não deixam de lhe conferir uma certa intensidade, algo pré-romântica, de encontro entre a assunção de um destino individual e um drama histórico, conferindo à pintura uma complexidade sentimental e iconológica que se situa muito para além de uma imagem de mera exaltação das virtudes militares.

Ao que refere Luísa Sampaio no catálogo da exposição *Gosto Inglês* (2015, p. 70), a aquisição da tela por Calouste Gulbenkian (na Christie's de Londres, em maio de 1939) mereceu o envolvimento direto de Sir Kenneth Clark, então diretor da National Gallery. **JASC**



299.

Altar portátil

Portugal, último quartel do século XVIII

Madeira, couro, seda adamascada, tela, bronze

45 × 88 × 52,5 cm; 198 × 157 × 59 cm (aberto)

Proveniência: Paço Episcopal de Elvas, 1916

MNAA, inv. 1065 Mov

Se, de início, se tratava apenas de uma pequena pedra consagrada, por extensão passou a designar a mesa móvel usada nas celebrações fora dos locais de culto. Mesas consagradas deste tipo são documentadas desde o século IV (Montevocchi e Rocca, 1988, p. 36), tendo sido adotadas sucessivamente nas várias deslocações dos prelados na ausência de igrejas. Mobilidade que evoca igualmente a missionação e as longas viagens dos portugueses no período dos Descobrimentos. Assim se celebravam, conforme disposição tridentina, as missas campais e «secas» (sem comunhão) nas embarcações (Correa, 1858, parte I, p. 133), se visitavam os moribundos, se batizavam os crentes ou se cumpriam uma série de devoções em visitas pastorais. A prerrogativa do seu uso passou a reger-se por normas muito estritas, o que explica os escassos exemplares conhecidos (cf. exemplar muito semelhante no Centro Científico e Cultural de Macau) e confere grande destaque a esta arca/altar do MNAA.

À raridade da peça acresce o requinte e a versatilidade da sua execução, logo anunciados pelo exterior em marroquim vermelho gravado e fixado com pregaria dourada. A sua estrutura interna, forrada a damasco carmesim decorado a fitilho dourado, obedece a um claro projeto prévio, com compartimentação para conter nas suas duas gavetas cada um dos objetos necessários à liturgia. Constitui assim uma excecional mais-valia documental, pois conserva grande parte desses objetos.

Com a abertura dos fechos da arca desdobram-se as duas abas que formam a mesa, que contém a pedra de ara encaixada ao centro. A tampa, que quando aberta fica disposta na vertical, é coroada com um remate e mostra uma pintura com a imagem de Nossa Senhora das Dores e atributos ligados à Paixão, certamente inspirada numa representação de Vieira Lusitano com o mesmo tema (Museu de São Roque, inv. 120).

Duas aletas com sacras fixam-se em cada lado e uma terceira aplica-se no centro da pintura. Inscritas em latim, referem-se à liturgia eucarística, sendo a sacra central a primeira a entrar em uso na Contrarreforma, com os textos *Gloria in excelsis*, Ofertório e Credo. As duas laterais divulgam-se no





século XVII: a da esquerda com o texto do Lavabo e a Bênção da Água; a da direita com o Evangelho de São João, *In principio erat Verbum* (Montevicchi e Rocca, 1988, p. 63).

A primeira gaveta contém os paramentos (bolsa de corporais, casula, estola, frontal, manípulo, mitra, véu de cálice); a segunda, forrada de veludo, está compartimentada com a forma de vários objetos e nela se encontram um cálice em prata lisa (punção de Lisboa, segunda metade do século XVIII; punção de ourives ilegível), uma estante de missal, uma caixa de hóstias e dois frascos (galhetas) em vidro. O missal, com compartimento próprio, encadernado a marroquim vermelho e gravado a ouro, é uma edição de Veneza, de 1782, de Antonium Pezzana, e inclui, no final, as missas próprias do reino e a indicação de ter sido adquirido «na logea de Francisco Gonçalves Marques, Mercador de livros no Terreiro do Paço, [onde] se vende toda a qualidade de missaes [...] por preço accommodado».

Proveniente do Paço Episcopal de Elvas, poderá ter pertencido ao bispo de Elvas D. Lourenço de Lencastre (1759-1790). **MCBS**

301.

O Descobrimento da ÍndiaSérie *À Maneira de Portugal e da Índia*

Manufatura de Tournai

Tournai, c. 1504-1530

Lã e seda (?)

400 × 760 cm

Caixa Geral de Depósitos n.º 3721, em depósito no MNAA

Em 1498, a armada de Vasco da Gama chegou à Índia. No âmbito dos atos celebrativos que se seguiram (Quina, 2001, p. 39), D. Manuel I projetou uma série de tapeçarias que revelavam a extensão do seu império. A encomenda, feita a uma manufatura de Tournai (Flandres), que António Carneiro, secretário do monarca, registou como «Pera os pannos que el Rey nosso Senhor quer hordenar» (Barreto, 1880, p. 15), revela-nos a monumentalidade da incumbência — uma série de mais de duas dezenas de panos que marcava o estabelecimento dos laços políticos com as *Indas Novae* (inscrição que surge sobre o pórtico da esquerda da tapeçaria) —, que estrategicamente foi convertida em propaganda política pelo *Venturoso*.

Pouco depois, o registo têxtil dos feitos portugueses entrou no mercado de circulação tapeceiro, fazendo rentabilizar os cartões (suportes pintados que servem de base à tecedura dos panos) criados para o monarca português.

Atesta-o uma encomenda de Filipe de Habsburgo, o *Belo*, que, em 1504, solicita à manufatura de Jean Greniers de Tournai (ativo 1493-c. 1513) (Farcy, 1914, pp. 105-113) uma série de tapeçarias *À la manière de Portugal et de Indes*.

Os cartões terão sido depois transferidos, porque em 1510 a manufatura de Arnould Poissonier (ativo 1491-1522, Tournai) produz uma «história de gentes e animais selvagens à maneira de Calecute» (Dias, 2014, p. 95).

Torna-se evidente que Greniers e, mais tarde, Poissonier obtiveram um grande sucesso com a série *À Maneira de Portugal e da Índia*. É substancial o número de fragmentos destas tapeçarias que se encontram hoje dispersos por diversos museus e particulares, dentre os quais destacamos os pertencentes ao Victoria & Albert Museum (inv. 5667&A-1859) e ao Museu de Marinha, que representam pormenores da *Descoberta da Índia*.





Tudo leva a crer que o núcleo de panos existentes À *Maneira de Portugal e da Índia*, no qual se insere esta tapeçaria e o conjunto de três *Cortejos Triunfais* do Museu do Caramulo, se reporta a armações produzidas poucos anos depois da encomenda original, da qual hoje nada resta. A ausência de símbolos iconologicamente associados ao monarca, que por certo seriam impostos numa encomenda real desta magnitude, indicia-nos que estas séries encomendadas posteriormente pretendiam apenas aludir à «contemporaneidade» dos seus proprietários; no entanto, a representação primordial permaneceu como a da *Grande Viagem*. AK

303.**Cristo crucificado**

Índia Portuguesa, século XVIII

Marfim

61 × 46,5 × 13 cm

Proveniência: Direção-Geral da Instrução Primária, 1913

MNAA, inv. 412 Esc

Sendo Cristo crucificado um dos temas iconográficos mais recorrentes na arte cristã, esta representação foi, contudo, evitada durante os primeiros séculos do cristianismo, por se considerar ser a morte na cruz o castigo dos malfeitores. Assim, se até ao século XI se representou Cristo vivo com os olhos abertos e atitude serena, a partir dessa data o crucificado mostrar-se-á expirante, de olhos fechados e adaptado à cruz, numa postura que evoluiu progressivamente para uma forma mais tensa, com os braços suportando o peso do corpo afastado da cruz (Peinado, 2010), a que se associou a coroa de espinhos a partir do século XII.

As recomendações contrarreformistas veiculadas pela Igreja a partir do século XVI geraram para a Crucificação, ponto central da doutrina cristã, figurações de alguma regularidade. Trento reconheceu por decreto a função da imagem como meio de difusão do dogma católico. O resultado traduziu-se numa prolixa, nova e exótica produção artística, oscilando entre uma marcada expressão local e a aplicação dos ditames europeus, entre práticas oficiais milenares hindus e fórmulas de construção e decoração europeias, recentemente teorizadas.

A importância das artes visuais na missão portuguesa foi enfatizada desde o início da Expansão Portuguesa, não só como forma de comunicação, capaz de ultrapassar barreiras linguísticas, como, sobretudo, pelas capacidades didáticas inerentes ao próprio vocabulário artístico.

Não terá sido sem dificuldade que a Crucificação foi assimilada pelos artistas locais, alheios a uma representação realista da morte, dada a crença na sua transitoriedade (Failla, 1981-1982, p. 209). Constituindo-se provavelmente como o grupo mais numeroso na imaginária em marfim, tipifica-se em regra em dois momentos: Cristo representa-se na cruz de olhos levantados para o céu, com o cabelo dividido em madeixas simétricas, ou de olhos fechados, com a cabeça descaída sobre o peito e o cabelo caído de um só lado.

O magnífico Cristo em marfim agora exposto, e com exemplar intervenção de conservação (Conceição Ribeiro), é disso exemplo. Representado agonizante, de olhos erguidos ao céu e de boca entreaberta em expressão de prece dolorosa, o cabelo longo cai em ziguezague marcado de um só lado. Apresenta bigode e barba enrolada em dois caracóis simétricos, anatomia pouca marcada e cendal pregueado já com características setecentistas, atado ao lado direito por corda com elaborado nó e laçada. É trabalhado com os motivos decorativos serrilhados, característicos da produção indo-portuguesa. **MCBS**



312.**Arcaz**

Índia Portuguesa, século XVII

Madeira de teca, sissó, laca

115 × 153 × 106 cm

Proveniência: compra, Emília Centeno Infante da Câmara, 1948

MNAA, inv. 1496 Mov

Após a tomada de Goa por Afonso de Albuquerque, em 1510, a região assume posição central como sede político-administrativa do Estado Português da Índia, afirmando-se pela construção de múltiplos exemplos de arquitetura civil e religiosa e dos seus respetivos recheios. Nesse âmbito, foi necessário recorrer aos artistas locais.

Entre as várias manifestações artísticas daí resultantes, o mobiliário, até então praticamente inexistente, revelou-se pela sua singularidade e novidade, traduzindo a filiação em protótipos portugueses e combinando madeiras e técnicas locais com um repertório ornamental misto (islâmico, hindu, europeu e cristão).

Nas diversas oficinas de Sinde, Guzerate, Chaul, Goa ou Cochim passa a ser possível encomendar todo o tipo de peças, tornando-se prática comum fornecer o material, avançar com a quantia necessária para o adquirir e, sobretudo, «dar o modelo» (Jaffer, 2002, p. 11), procedimento que explica a flagrante proximidade ao mobiliário português.

A atividade comercial e militar dos portugueses no subcontinente indiano caracterizou-se por grande mobilidade e dinamismo, o que justifica os numerosos móveis facilmente transportáveis, como escritórios, gavetas, contadores de pousar, cofres e caixas, cujo uso se articulava diretamente com a escrita e contabilidade ou com a guarda de valores. Outros ainda, pelo requinte do seu material ou da sua decoração, eram cobiçados produtos de luxo.

Por outro lado, a coroa portuguesa teve de empreender a organização eclesiástica e de providenciar o estabelecimento *in loco* das diversas missões, o que se traduziu na proliferação de novos mosteiros e igrejas e na produção de alfaias litúrgicas e de mobiliário adequado, como arcazes fixos ou em módulos independentes, púlpitos, retábulos, grades e cadeirais.

O imponente arcaz agora exposto mostra similaridades com outros exemplares conhecidos: uma delicada e simétrica decoração estilizada embutida e vestígios da existência de um alçado, como o que se encontra em exposição permanente no MNAA, o da sacristia de Bom Jesus, em Goa, ou o do Paço Ducal de Vila Viçosa (inv. 666); pés em forma de cilindro lacados e decorados ao gosto indiano, à semelhança de um dos arcazes vistos na sacristia da Sé de Goa ou da pequena caixa em exposição (inv. 16 Cx). Interessa ainda referir a semelhança decorativa com o arcaz existente na Igreja de Santos-o-Velho, remetendo estes móveis para matrizes decorativas comuns que circulavam entre as várias oficinas. **MCBS**



314.**Pano de armar**

Índia (Guzerate?), para o mercado português, c. 1600-1610

Seda e algodão

311 × 278 cm

Proveniência: Ministério dos Negócios Estrangeiros,
em depósito no MNAA

MNAA, inv. 4575 Tec

Com a chegada dos portugueses à Índia, rapidamente foi instituída uma rede de portos comerciais fortificados que ligaram Lisboa ao Extremo Oriente (Peck, 2013, p. 13).

Esta implantação foi fundamental no domínio do comércio oriental que promoveu a disseminação dos têxteis indianos (Crill, 2015, p. 161), maioritariamente produzidos em Guzerate e Bengala.

Apesar de no início surgirem no contexto de ofertas diplomáticas, rapidamente os mercadores portugueses souberam rentabilizar a rede de comércio de têxteis já instalada (Karl, 2006, p. 11-14), que através de longas rotas terrestres estabelecia as ligações entre a Ásia, o Médio Oriente, a África e a Europa, até meados do século XV, quando a fragmentação do Império Mogol ditou o final da *Rota da Seda* (Peck, 2013, p. 3).

É no âmbito deste comércio que se enquadra o pano de armar do MNAA, onde vemos representada uma batalha com cercadura preenchida por cenas de caçada, frequentes nas colchas indianas produzidas para exportação na viragem da centúria (Pereira, 2009, p. 210). No campo da peça, decorre o combate entre dois exércitos, possivelmente na defesa da estrutura amuralhada que se encontra no canto inferior direito.

As cenas que representam conflitos entre europeus e orientais, ou entre europeus e europeus, surgem pontualmente em suportes têxteis ao longo dos séculos XVII e XVIII. No entanto, estes aparatos decorativos têm paralelos na arte indiana produzida para o mercado oriental, nomeadamente para a Corte Mogol.

Tal como na tapeçaria d'O *Descobrimento da Índia*, estamos perante uma peça de encomenda que celebrava os feitos nacionais. Neste sentido, as duas peças complementam-se, ao revelarem dois estados da encomenda têxtil portuguesa.

No entanto, a singularidade deste pano reside na sua dualidade enquanto representante das tradições indiana e portuguesa, uma característica que poderemos estender à leitura simbólica que nos relembra a autoridade lusitana no momento vertiginoso do início do declínio, com a chegada dos rivais europeus (Bogansky, 2013, pp. 275-276) — os britânicos, os holandeses e, mais tarde, os franceses — que ditaram o fim do domínio português no Oriente. **AK**



OBRAS EXPOSTAS





1.

Leão

Destaque p. 16



2.

Banda com caçadores (fragmento de tecido)

Egito copta, séculos IV-V

Linho e lã

12 x 29 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAА, inv. 87 Tap



3.

Anjo (fragmento de tecido)

Egito copta, séculos V-VI

Linho e lã

14 x 17,5 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAА, inv. 85 Tap



4.

Dançarina (fragmento de tecido)

Egito copta, séculos V-VI

Linho e lã

23 x 24 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAА, inv. 103 Tap



5.

Vaso (fragmento de tecido)

Egito copta, século VI

Linho e lã

18 x 13 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAА, inv. 89 Tap



6.

Banda com medalhões (fragmento de tecido)

Egito copta, séculos VI-VII

Linho e lã

21 x 43 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAA, inv. 93 Tap



7.

Banda com animais (fragmento de tecido)

Egito copta, séculos VII-VIII

Linho e lã

5,5 x 10 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAA, inv. 102 Tap



8.

Medalhão com figura humana (fragmento de tecido)

Egito copta, séculos VIII-X (?)

Linho e lã

15 x 10 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAA, inv. 97 Tap



9.

Banda com leões (fragmento de tecido)

Egito copta, séculos X-XIII

Linho e lã

8,5 x 26 cm

Proveniência: compra, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1973

MNAA, inv. 83 Tap



10.

Adoração dos Reis Magos

Destaque p. 18



11.

Assunção da Virgem

Oficinas das Midlands
 Inglaterra, Nottingham, século XV
 Alabastro com vestígios de policromia
 45,5 × 25 × 5,5 cm
 Proveniência: Academia de Belas-Artes de Lisboa
 MNAA, inv. 27 Esc



12.

Coroação da Virgem

Oficinas das Midlands
 Inglaterra, Nottingham, século XV
 Alabastro com vestígios de policromia
 40 × 26 × 5 cm
 Proveniência: compra, António Vasconcelos Neves, 1935
 MNAA, inv. 627 Esc



13.

Santíssima Trindade

Oficinas das Midlands
 Inglaterra, Nottingham, século XV
 Alabastro com vestígios de policromia
 49 × 25,5 × 5 cm
 Proveniência: compra, António Vasconcelos Neves, 1935
 MNAA, inv. 628 Esc



14.

Deposição de Cristo no Túmulo

Oficinas das Midlands
 Inglaterra, Nottingham, século XV
 Alabastro policromado
 41 × 27,5 × 5 cm
 Proveniência: Academia de Belas-Artes de Lisboa
 MNAA, inv. 28 Esc



15.

Cristo em Glória

Oficinas das Midlands
 Inglaterra, Nottingham, século XV
 Alabastro
 39,5 × 26 × 5,5 cm
 Proveniência: compra, Gonçalo Manuel Peixoto Vilas Boas, 1944
 MNAA, inv. 714 Esc



16.

Cabeça de São João Batista

Oficinas das Midlands
Inglaterra, Nottingham, século XV
Alabastro
38 x 23,5 x 4 cm
Proveniência: compra, Rachel Sahat, 1936
MNAAL, inv. 632 Esc



17.

Cabeça de São João Batista

Oficinas das Midlands
Inglaterra, Nottingham, século XV
Alabastro com vestígios de policromia
25 x 19 x 4 cm
Proveniência: Academia de Belas-Artes de Lisboa
MNAAL, inv. 25 Esc



18.

Cabeça de São João Batista

Oficinas das Midlands
Inglaterra, Nottingham, século XV
Alabastro com vestígios de policromia
25,5 x 15 x 3,5 cm
Proveniência: compra, António Vasconcelos Neves, 1935
MNAAL, inv. 629 Esc



19.

Santa Bárbara

Oficinas das Midlands
Inglaterra, Nottingham, século XV
Alabastro
38 x 24 x 3,5 cm
Proveniência: compra, 1947
MNAAL, inv. 734 Esc



20.

Ecce Homo

Oficinas das Midlands
Inglaterra, Nottingham, século XV
Alabastro com vestígios de policromia
50,5 x 20 x 7 cm
Proveniência: Academia de Belas-Artes de Lisboa
MNAAL, inv. 26 Esc



21.

Virgem da Piedade

Oficinas das Midlands

Inglaterra, Nottingham, século XV

Alabastro

84 × 35 × 10 cm

Proveniência: compra, António Madeira, 1961

MNAA, inv. 822 Esc



22.

Cruz processional

Península Ibérica, século XIII

Cobre

63 × 37 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes

MNAA, inv. 64 Met



23.

Lápide Funerária de D. Justa e de D. Aparício

(Calvário, Virgem com o Menino e doadores)

Portugal, Coimbra, 1325-1339

Pedra (calcário)

69,5 × 49,5 × 17,5 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 1100 Esc



24.

Génio da Independência da Nação Portuguesa

Destaque p. 20



25.

Copo com pé

Veneza, 1675-1700

Vidro policromo moldado

32,5 cm; Ø 11,3 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAA, inv. 1129 Vid



26.

**Cadeira de braços
JG (John Gee, ativo 1779-c.1824), assinada**
Inglaterra, primeiro quartel do século XIX
Madeira de faia pintada, palhinha
86,5 × 56 × 46 cm
Proveniência: doação, Arnilda Kamenesky, 1957
MNAА, inv. 1524 Mov



27.

**Mestre da Lourinhã (ativo 1500-1540), atrib.
Profissão de Santa Paula**
c. 1520
Óleo sobre madeira de carvalho
126,5 × 105 cm
Proveniência: conventos extintos
MNAА, inv. 90 Pint



28.

**Jacob Toorenvliet (1640-1719)
Tocador de Sanfona**
1678
Óleo sobre cobre
27,5 × 22 cm
Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913
MNAА, inv. 1504 Pint



29.

**Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)
Retrato do Primeiro Visconde de Azevedo Ferreira**
Destaque p. 22



30.

Mater Dolorosa (fragmento de Deposição no Túmulo)
Oficina della Robbia, atrib.
Florença, 1501-1515
Barro cozido, pintado e vidrado
71 × 48 × 15 cm
Proveniência: Igreja de Nossa Senhora da Graça de Palhais,
1916
MNAА, inv. 558 Esc



31.

Cálice

Portugal, primeiro terço do século XVI

Prata dourada

28,7 cm; Ø 17,9 cm

Proveniência: Caixa Geral de Depósitos, igreja de Coruche, 1921

MNAА, inv. 684 Our



32.

Santo Agostinho

Oficina ativa em Lisboa

Portugal, século XV

Madeira (carvalho) policromada

118 x 55 x 5 cm

Proveniência: Paço de São Vicente de Fora, Lisboa, 1913

MNAА, inv. 407 Esc



33.

Cruz processional

Portugal, século XV

Prata dourada e esmalte

85,7 x 44 cm

Proveniência: Igreja de São Vicente,

Círio de Nossa Senhora do Cabo, Alcabideche, 1915

MNAА, inv. 504 Our



34.

Círculo de Quentin Metsys**Aparição do Anjo a Santa Clara,
Santa Inês e Santa Coleta**

c. 1510-1520

Óleo sobre madeira de carvalho

152 x 98 cm

Proveniência: Mosteiro da Madre Deus, Lisboa, 1912

MNAА, inv. 1276 Pint



35.

Escola de Viseu (?)**Cristo Atado à Coluna**

Destaque p. 26



36.

São João Evangelista (de Calvário)

Portugal, século XIV

Madeira, vestígios de dourado e policromia

109 x 30 x 14 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 1551 Esc



37.

São João Evangelista (de Calvário)

Portugal (?), 1425-1475

Madeira policromada

74 x 24 x 14 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 2136 Esc



38.

São Mamede

Oficina de Jorge Afonso

Portugal, Coimbra, 1450-1475

Pedra (calcário), vestígios de policromia

85 x 30 x 26 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 1052 Esc



39.

São Bartolomeu

Alemanha, século XV

Madeira dourada e policromada

69 x 19 x 19,5 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 1524 Esc



40.

Santa Ana, a Virgem e o Menino

Oficina de Malines

Brabante, 1475-1500

Madeira, vestígios de policromia

88 x 31 x 20,5 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 1276 Esc



41.

Santa Luzia

Flandres, 1475-1525

Pedra policromada

82 x 31 x 20,5 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAА, inv. 983 Esc



42.

Santo Ambrósio

Oficina ativa no Reno

Alemanha, 1501-1525

Madeira policromada

59 x 20 x 14 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAА, inv. 1522 Esc



43.

São João Evangelista (de Calvário)

Flandres (?), século XVI

Madeira dourada e policromada

90 x 30 x 12 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto de Vilhena (herdeiros), 1980

MNAА, inv. 1716 Esc



44.

São João Evangelista (de Calvário)

Oficina luso-flamenga

Portugal, século XVI

Madeira policromada

76,5 x 33 x 18 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAА, inv. 1826 Esc



45.

Santa Mulher (de Deposição no Túmulo)

Destaque p. 28



46.

Virgem (de Calvário)

Oficina ativa no Alto Reno

Alemanha, 1501-1525

Madeira dourada e policromada

70 x 26 x 25 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto de Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 1243 Esc



47.

Santa Luzia

Portugal, 1540-1550

Pedra, vestígios de policromia

67,5 x 22,5 x 14 cm

Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980

MNAA, inv. 964 Esc



48.

Pluvial

Destaque p. 30



49.

Cristo com os Instrumentos da Paixão

Limoges, séculos XVI-XVII

Esmalte policromo sobre placa de cobre

11,1 x 8,4 cm

Proveniência: compra, Alfredo Ramos, 1934

MNAA, inv. 3 Esm



50.

Juízo Final

Destaque p. 34



51.

Visitação, in Livro de Horas

Oficina ganto-brugense

c. 1500

Têmpera sobre velino

18,1 × 12,8 cm

Proveniência: compra, Eliezer Kamenesky, 1936

MNAА, inv. 22/50v-51 Illum



52.

Autor flamengo desconhecido**Lamentação sobre o Corpo de Cristo Morto**

c. 1520

Óleo sobre madeira

20,5 × 14,9 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920

MNAА, inv. 1602 Pint



53.

Lucas van Leyden (c. 1494-1533)**São Cristóvão com o Menino Jesus**

Holanda, c. 1521

Gravura a buril

10,7 × 7,4 cm

Proveniência: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1948

MNAА, inv. 11883 Grav



54.

Lucas van Leyden (c. 1494-1533)**Salomão Adorando os Ídolos ou A Idolatria de Salomão**

Holanda, 1514

Gravura a buril

16,8 × 12,7 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAА, inv. 11186 Grav



55.

Albrecht Dürer (1471-1528)
Cristo Apresentado à Multidão

Alemanha, Nuremberga, 1498 (tiragem do século XVIII)
Xilogravura
40,1 × 28,9 cm
Proveniência: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936
MNAА, inv. 5977 Grav



56.

Albrecht Dürer (1471-1528)
O Cavaleiro, a Morte e o Diabo

Alemanha, Nuremberga, 1513
Gravura a água-forte e buril
26 × 20 cm
Proveniência: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936
MNAА, inv. 1752 Grav



57.

Albrecht Dürer (1471-1528)
A Grande Prostituta de Babilónia

Alemanha, Nuremberga, 1497-1498 (tiragem século XVIII)
Xilogravura
39,1 × 28,3 cm
Proveniência: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936
MNAА, inv. 5985 Grav



58.

Albrecht Dürer (1471-1528)
Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse

Alemanha, Nuremberga, 1497-1498
Xilogravura
39,2 × 28,4 cm
Proveniência: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936
MNAА, inv. 5984 Grav



59.

Autor espanhol desconhecido
São Vicente

Século XV
Óleo sobre madeira
92 × 31 cm
Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro, 1911
MNAА, inv. 1249 Pint



60.

Mestre do Brocado de Ouro, atrib.**Anunciação**

Final do século XV

Óleo sobre madeira de carvalho

50 × 36 cm

Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro com verba do Legado Valmor, 1911

MNAAL, Inv. 1258 Pint



61.

Autor flamengo desconhecido**Calvário**

Início do século XVI

Óleo sobre madeira

33,5 × 21 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920

MNAAL, Inv. 1604 Pint



62.

Autor desconhecido dos Países Baixos**Virgem e o Menino**

Início do século XVI

Óleo sobre madeira

28,5 × 22 cm

Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro, 1912

MNAAL, inv. 1241 Pint



63.

Mestre das Meias Figuras (ativo 1500-1530)**Virgem e o Menino**

Início do século XVI

Têmpera sobre madeira de carvalho

43,5 × 33,5 cm

Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro, 1911

MNAAL, inv. 1240 Pint



64.

Ambrosius Benson (ativo em Bruges 1518-m. 1550)**A Virgem do Leite**

Início do século XVI

Óleo sobre madeira de carvalho

48,5 × 36,8 cm

Proveniência: compra, Leilão Burnay, 1936

MNAAL, inv. 1799 Pint



65.

Andrés López e Antón de Vega (ativo 1506-1511), atrib. Virgem, o Menino e um Anjo

Século XVI

Óleo sobre madeira

69 × 50 cm

Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro, 1911-1912

MNAA, inv. 1229 Pint



66.

Autor hispano-flamengo desconhecido Cristo Coroado de Espinhos

Início do século XVI

Óleo sobre madeira

35 × 28 cm

Proveniência: compra, Ernesto de Moura, 1909

MNAA, inv. 1724 Pint



67.

David Teniers, o Jovem (1610-1690), atrib. Tentação de Santo Antão

Meados do século XVII

Óleo sobre cobre

49 × 65 cm

Proveniência: compra, Júlio Inácio Xavier, 1937

MNAA, inv. 1827 Pint



68.

Cabeça de Homem

Oficina ativa no Alentejo

Portugal, c. 1540

Madeira (pinho silvestre)

22,7 × 14,3 × 12,6 cm

Proveniência: legado, Luís José Fernandes, 1923

MNAA, inv. 670 Esc



69.

Cabeça de Homem (medalhão)

Oficina ativa no Alentejo

Portugal, c. 1540

Madeira (pinho silvestre)

Ø 22,3 cm; 12,1 cm

Proveniência: compra, Rafael Garcia Palencia, 1917

MNAA, inv. 667 Esc



70.

Cabeça de Homem

Oficina ativa no Alentejo

Portugal, c. 1540

Madeira (pinho silvestre)

23,5 × 16,5 × 14,8 cm

Proveniência: compra, Rafael Garcia Palencia, 1917

MNAА, inv. 666 Esc



71.

Cabeça de Homem

Oficina ativa no Alentejo

Portugal, c. 1540

Madeira (pinho silvestre)

23,4 × 18 × 13,5 cm

Proveniência: compra, Rafael Garcia Palencia, 1917

MNAА, inv. 665 Esc



72.

Cabeça de Homem (medalhão)

Oficina ativa no Alentejo

Portugal, c. 1540

Madeira (pinho silvestre)

Ø 22,3 cm; 10,5 cm

Proveniência: compra, Rafael Garcia Palencia, 1917

MNAА, inv. 668 Esc



73.

Andrea Alciati (1492-1550)**Emblema V e VI**In *Emblemata cum Claudii Minois I.C. Commentariis ad postremam auctoris editionem auctis & recognitis*

Leiden: Officina Plantiniana Raphelengii, 1608, fls. 10-11

17,2 × 11,5 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAА, inv. RES GDG80 (BMNAА) — LBS 278



74.

Flavius Vegetius Renatus**Máquina de Guerra**

Destaque p. 36



75.-86.

Conjunto de doze medalhões de imperadores romanos Jacques I Laudin (?)

Limoges, século XVII

Esmalte policromo sobre placa de cobre

10,7 x 8,4 cm

Da esquerda para a direita:

Júlio César, Augusto, Tibério;

Calígula, Cláudio, Nero;

Galba, Otão, Vitélio;

Vespasiano, Tito Flávio, Domiciano.

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 17 Esm-28 Esm



87.

Busto feminino, dito da infanta D. Maria

Portugal, século XVI

Marfim

5 x 11,2 cm

Proveniência: compra, Rachel Sahat, 1943

MNAA, inv. 710 Esc



88.

Imperatriz Isabel de Portugal

Espanha, século XVI

Cera policromada

9,2 x 7,2 x 1,9 cm

Proveniência: doação, conde dos Olivais e Penha Longa, 1910

MNAA, inv. 117 Esc



89.

Natividade

Itália, século XVI

Marfim

15 x 10,5 cm

Proveniência: legado, general Jacinto Parreira, 1915

MNAА, inv. 492 Esc



90 e 91.

Francisco de Holanda (1517-1585), atrib.**O Triunfo da Morte
Almas Conduzidas à Boca
de Leviatã**

Destaque p. 38



92.

Francisco de Holanda (1517-1585)**Nossa Senhora de Belém (anverso); Descida de Cristo
ao Limbo (verso)**

1550-1553

Óleo sobre madeira

32 x 45 cm

Proveniência: Casa Pia de Lisboa, 1911

MNAА, inv. 1181 Pint



93.

Cristo

Destaque p. 42



94.

Portas de armário

Portugal, século XVI

Madeira de carvalho e ferro

175,5 x 78 cm

Proveniência: Convento de Santa Ana, Viana do Castelo, 1895

MNAА, inv. 1572 Mov



95.

Copo com pé

Veneza, c. 1550

Filigrana de vidro a *retortoli*

25,5 cm; Ø 16,8 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAA, inv. 1038 Vid



96.

Copo com pé

Veneza, 1575-1600

Filigrana de vidro a *reticello*

14,6 cm; Ø 9 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAA, inv. 1124 Vid



97.

Copo com pé

Países Baixos, séculos XVI-XVII

Filigrana de vidro a *reticello*

41,1 cm; Ø 13,1 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAA, inv. 1045 Vid



98.

Copo

Nuremberga (?), finais do século XVI

Filigrana de vidro a *retortoli*

29,9 cm; Ø 11,3 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAA, inv. 1004 Vid



99.

Prato

Destaque p. 44



100.

Taça com pé

Veneza, 1640-1660

Vidro decorado *a penne*

3,6 cm; Ø 17,9 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAА, inv. 977 Vid



101.

Prato com pé

Veneza, século XVII

Filigrana de vidro *a retortoli*

7,5 cm; Ø 31,7 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAА, inv. 971 Vid



102.

Taça com pé

Países Baixos, 1650-1700

Filigrana de vidro *a retortoli*

7,1 cm; Ø 25,6 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAА, inv. 969 Vid



103.

Círculo de Quentin Metsys (c. 1543-1589)**A Virgem, o Menino e Anjos**

Início do século XVI

Óleo sobre madeira de carvalho

125 × 86 cm

Proveniência: Convento do Paraíso, Évora

MNAА, inv. 29 Pint



104.

Pluvial

Espanha, meados do século XVI

Veludo cortado, lançado, espolinado e anelado a fios laminados de prata e prata dourada

289 × 143 cm

Proveniência: Mosteiro de São Vicente de Fora, 1913

MNAА, inv. 1543 Tec



105.

Autor italiano (?) desconhecido
Vanitas

Primeira metade do século XVIII
Óleo sobre tela
50 x 66 cm
Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920
MNAA, inv. 1629 Pint



106.

Autor desconhecido
Santo António (anverso); **Vanitas** (verso)

c. 1520-1530
Óleo sobre madeira de carvalho
34 x 29 cm
Proveniência: Convento de Jesus, Setúbal
MNAA, inv. 1066 Pint



107.

Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), imitador de
Santa Catarina de Alexandria

Ver destaque p. 48



108.

David Teniers, o Jovem (1610-1690), imitador de
O Alquimista

Ver destaque p. 52



109.

Autor desconhecido
Retrato de Homem

Final do século XIX
Desenho a carvão e giz sobre papel
42,5 x 32,5 cm
Proveniência: legado, Columbano Bordalo Pinheiro
MNAA, inv. 3324 Des



110.

Autor desconhecido
Retrato de Mulher

Final do século XIX
Desenho a carvão e giz sobre papel
42,8 x 32,6 cm
Proveniência: legado, Columbano Bordalo Pinheiro
MNAА, inv. 3323 Des



111.

São João Evangelista (de Calvário)

Alemanha, 1501-1525
Madeira dourada e policromada
70 x 29 x 25 cm
Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAА, 1968
MNAА, inv. 840 Esc



112.

Cristo Crucificado

Portugal (?), século XIII
Madeira, vestígios de policromia
141 x 34 x 26,5 cm
Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980
MNAА, inv. 1468 Esc



113.

Virgem Imaculada

Portugal, século XVI
Madeira dourada, estofada e policromada
122 x 31 x 24,2 cm
Proveniência: doação, Coleção Comandante Ernesto Vilhena (herdeiros), 1980
MNAА, inv. 1893 Esc



114.

Banquete com Cena de Batalha

Maison Samson
Paris, século XIX
Esmalte policromo e realces a ouro sobre placa de cobre
19,4 x 17,6 cm
Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981
MNAА, inv. 12 Esm



115.

Anunciação

Limoges, século XIX

Esmalte policromo e realces a ouro sobre placa de cobre

12,7 × 5,4 × 0,5 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 14 Esm



116.

Lavanda e gomil

Ver destaque p. 54



117.

Salva

Portugal, século XIX-XX

Prata

3 cm; Ø 38,8 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 1034 Our



118.

Pietro Vannucci, dito Perugino (1450-1523), ou Raffaello Sanzio, dito Rafael (1483-1520)

Nascimento da Virgem

Destaque p. 58



119.

Seguidor de Pietro Vannucci, dito Perugino (1450-1523)

Apóstolos

Destaque p. 60



120.

Urs Graf (1485-1529)
Anjo com Atributos da Paixão

Alemanha, 1515

Desenho à pena e aguada de tinta da China

29,6 × 16,2 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

MNAА, inv. 2579 Des



121.

Francesco de Rossi, dito Francesco Salviati (1510-1563)
Governante Sentado num Trono Proclamando um Decreto: Furius Camillus e seus Conselheiros

Florença, c. 1530-1563

Desenho à pena e aguada de tinta castanha, realces a branco, sobre desenho subjacente a lápis negro

23,7 × 17,3 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAА, inv. 1164 Des



122.

Bartholomeus Spranger (1546-1611), atrib.
A Fortaleza

Flandres, c. 1567-1675

Desenho à pena e aguada de tinta castanha sobre papel

48,1 × 27,4 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAА, inv. 633 Des



123.

Bartholomeus Spranger (1546-1611), atrib.
A Fé

Flandres, c. 1567-1675

Desenho à pena e aguada de tinta castanha sobre papel

com emendas

42,1 × 27,9 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAА, inv. 632 Des



124.

Hendrick Goltzius (1558-1617)
A Penitente

Holanda, 1593

Desenho à pena a tinta castanha, realces a branco sobre papel amarelado

29,2 × 25,5 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAА, inv. 456 Des



125.

Gaspar Dias (ativo 1560-1591)
São João Evangelista em Patmos

Portugal, c. 1560-1590

Desenho a traço e aguada de tinta castanha sobre desenho subjacente a carvão

22,7 x 14,4 cm

Proveniência: Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1846

MNAA, inv. 440 Des



126.

Fernão Gomes (1548-1612)
Martírio de São Sebastião

c. 1590-1599

Desenho à pena e aguada de tinta castanha, realces a branco e cinza-esverdeado, quadrícula de carvão e sobre papel

43 x 29,4 cm

Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro, 1911

MNAA, inv. 2636 Des



127.

Jacopo Palma, ditto Palma Jovem (1548-1628)
Deposição de Cristo

Veneza, séculos XVI-XVII

Desenho a pincel com pigmento de óleo castanho e branco, lápis negro e carvão sobre papel

26 x 43 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAA, inv. 596 Pint



128.

Francesco Rustici, ditto il Rustichino (1592-1625), atrib.
Soldado Ferido

Primeiro quartel do século XVII

Desenho à pena e aguada de tinta castanha

21,2 x 14,4 cm

Proveniência: doação, J. A. Bustelli, 1873

MNAA, inv. 1169 Des



129.

Giovanni Francesco Barbieri, ditto Guercino (1591-1666)
Carrasco Colocando a Cabeça de São João Baptista numa Bandeja

Bolonha, 1610-1666

Desenho à pena e aguada de tinta castanha

19,3 x 17,5 cm

Proveniência: doação, J. A. Bustelli, 1873

MNAA, inv. 1199 Des



130.

Abraham Bloemaert (1564-1651)
Vénus e Cupido

Final do século XVI

Desenho à pena a tinta castanha e aguada de tinta castanha e branco

17,2 × 17,6 cm (Ø irregular)

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAА, inv. 113 Des



131.

Círculo de Rembrandt van Rijn (1606-1669)
São Paulo Eremita Visitado por Santo Antão

Holanda, meados do século XVII

Desenho à pena e tinta castanha com aguada de castanho e cinza, vestígios de lápis

15,8 × 15,7 cm

Proveniência: doação, J. A. Bustelli, 1873

MNAА, inv. 1201 Des



132.

Giuseppe Cesari, dito *il Cavalier d'Arpino* (1568-1640), atrib.
Rapaz Mostrando o seu Cão sobre um Parapeito

Desenho a lápis negro e sanguínea

24,4 × 17,5 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

Lisboa, MNAА, inv. 1182 Des



133.

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)
Alegoria às Artes

Veneza, c. 1731

Desenho à pena a tinta castanha, aguadas de sépia, cinza e branco

45,5 × 33,4 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAА, inv. 1172 Des



134.

Francesco Guardi (1712-1793), atrib.
Cena de Cais com Arco em Ruínas

Veneza, c. 1760-80

Desenho à pena a tinta castanha, aguada de castanho e cinza, vestígios de lápis

23 × 35,5 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1884

MNAА, inv. 1189 Des



135.

Cena de Jogo num Parque

França ou Veneza, final do século XVIII

Desenho à pena a tinta castanha e aguarela

31 x 21,2 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

MNAA, inv. 2842 Des



136.

Domingos António de Sequeira (1768-1837)

O Beijo de Judas

c. 1820-1830

Desenho a aguada de tinta da China e guache branco sobre

papel castanho

22,2 x 29 cm

Proveniência: compra, Mariana Tereza de Antão Sequeira, 1910

MNAA, inv. 2280 Des



137.

Hércules Capturando Cérbero

Destaque p. 62

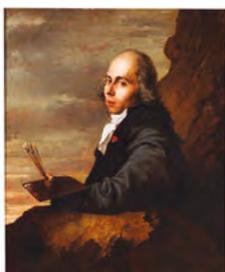


138.

António Manuel da Fonseca (1796-1890)

Autorretrato

Destaque p. 66



139.

José da Cunha Taborda (1766-1836)

Autorretrato

Início do século XIX

Óleo sobre tela

37 x 31 cm

Proveniência: legado, Joana Torrado Fernandes (viúva de Carlos Mardel), 1961

MNAA, inv. 2119 Pint



140.

Jean-François-Marie Hüet-Villiers (1772-1813)**Retratos dos Condes de la Tour du Pin**

c. 1802-1813

Têmpera sobre marfim

6,2 x 5 cm

Proveniência: compra, Helena Bilhão Adorno, 1948

MNAА, inv. 187 Min; inv. 188 Min



141.

Charles Simon Pradier (1786-1848)**Retrato de Senhora**

1816

Têmpera sobre marfim

8 x 7,5 cm

Proveniência: compra, Maria Emília Ferreira da Silva, 1934

MNAА, inv. 137 Min



142.

Pierre Daubigny (1793-1858)**Retrato de Madame Bouly**

1832

Têmpera sobre marfim

12,7 x 10 cm

Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAА, 1918

MNAА, inv. 75 Min



143.

Horace Vernet (1789-1863)**Retrato de Homem**

1837

Têmpera sobre marfim

10,7 x 9 cm

Proveniência: compra, George Demotte, Paris, 1921

MNAА, inv. 86 Min



144.

José Joaquim Rodrigues Primavera (1793-d. 1836)**Retrato de Senhora**

c. 1826-1836

Têmpera sobre marfim

10 x 9 cm

Proveniência: compra, Maria Emília Ferreira da Silva, 1934

MNAА, inv. 136 Min



145.

João Baptista Ribeiro (1790-1868)
Retrato de Luís José Ribeiro (Barão de Palma)

c. 1830-1868

Têmpera sobre marfim

7 × 5,7 cm

Proveniência: compra, Sebastião Sá Pimenta, 1922

MNAA, inv. 92 Min



146.

António José Pereira (?-1829)
Retrato de Senhora

1827

Têmpera sobre marfim

5,7 × 4,4 cm

Proveniência: compra, Bernardino Luiz Machado Guimarães, 1926

MNAA, inv. 115 Min



147.

Bernard Joseph Pieters (1802-1854)
Retrato de Senhora

Dunquerque, 1838

Têmpera sobre marfim

8,3 × 7,2 cm

Proveniência: compra, Emília Ferreira da Silva, 1934

MNAA, inv. 138 Min



148.

Maria das Dores Furtado (1814-1842)
Autorretrato

1840

Têmpera sobre marfim

10,2 × 8,1 cm

Proveniência: compra, Joaquim e Garcia, 1922

MNAA, inv. 94 Min



149.

José de Almeida Furtado (1778-1831)
Retrato de D. Maria do Loreto Amesquita

c. 1811-1831

Têmpera sobre marfim

5,2 × 4,1 cm

Proveniência: legado, conde de Monte Real, 1946

MNAA, inv. 184 Min



150.

José de Almeida Furtado, o Gata (1778-1831)
Autorretrato

c. 1811-1831

Têmpera sobre marfim

5,2 × 4,2 cm

Proveniência: legado, conde de Monte Real, 1946

MNAА, inv. 183 Min



151.

Jean-Baptiste Jacques Augustin (1759-1832)
Retrato do Segundo Barão de Quintela

(Depois Conde de Farrobo)

1824

Têmpera sobre marfim

5,4 × 4,2 cm

Proveniência: compra, Carlos Pedro Quintela, 1931

MNAА, inv. 120 Min



152.

Julien-Paul Delorme (1788-1833)
Retrato do Segundo Barão de Quintela

(Depois Conde de Farrobo)

1823

Têmpera sobre marfim

8,8 × 7,3 cm

Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAА, 1917

MNAА, inv. 72 Min



153.

Jean Edmé Pascal Martin Delacluze (1778-1858)
Retrato de Homem

c. 1825-1830

Têmpera sobre marfim

12,3 × 9,8 cm

Proveniência: compra, Guilhermina da Conceição Pinto, 1933

MNAА, inv. 134 Min



154.

Vicente Pinto de Miranda (1782-1865)
Retrato de Homem

1828

Têmpera sobre marfim

9 × 7,3 cm

Proveniência: compra, Rachel Sahat, 1936

MNAА, inv. 158 Min



155.
Joseph Dubasty (1810-1830)
Retrato de Teodoro Estêvão de la Rue Saint-Léger,
Segundo Marquês da Bemposta-Subserra
 1820
 Têmpera sobre marfim
 7,2 x 5,9 cm
 Proveniência: compra, José Maria da Silva Pessanha, 1932
 MNAA, inv. 124 Min



156.
José Joaquim Rodrigues Primavera (1793-d. 1836)
Retrato de Duarte Ferreira Pinto Basto Senior
 c. 1835
 Têmpera sobre marfim
 6,8 x 5,7 cm
 Proveniência: compra, Albertina Ayres Pinto Basto, 1938
 MNAA, inv. 169 Min



157.
Autor desconhecido
Retrato de Francisco Vizeu Pinheiro
 c. 1820-1825
 Têmpera sobre marfim
 5,3 x 4,3 cm
 Proveniência: Legado Barros e Sá, 1982
 MNAA, inv. 229 Min



158.
Francisca de Almeida Furtado (1826-1918)
Retrato de D. Eugénia de Almeida Furtado
 c. 1865-1870
 Têmpera sobre marfim
 13,3 x 10,3 cm
 Proveniência: compra, Gaspar Leite, 1914
 MNAA, inv. 46 Min



159.
Francisca de Almeida Furtado (1826-1918)
Autorretrato
 1865
 Têmpera sobre marfim
 13,7 x 10,6 cm
 Proveniência: compra, Gaspar Leite, 1914
 MNAA, inv. 51 Min



160.

Francisca de Almeida Furtado (1826-1918)
Retrato de Alexandre Herculanio

1852

Têmpera sobre marfim

7,5 × 6,2 cm

Proveniência: compra, Gaspar Leite, 1914

MNAA, inv. 45 Min



161.

Francisca de Almeida Furtado (1826-1918)
Retrato de D. Fernando II

1852

Têmpera sobre marfim

8,2 × 6,5 cm

Proveniência: compra, Gaspar Leite, 1914

MNAA, inv. 53 Min



162.

Alois von Anreiter (1803-1882)
Retrato de Fernando, Duque de Saxe-Coburgo-Gota

c. 1833

Têmpera sobre marfim

10,5 × 8,8 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920

MNAA, inv. 80 Min



163.

Guglielmo Fajá (ativo 1831-1870),
a partir de Franz Xaver Winterhalter
Retrato de Maria Amélia de Bourbon-Nápoles

c. 1842

Têmpera sobre marfim

7,4 × 6 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920

MNAA, inv. 81 Min



164.

Johannes Möller (1814-1885)
Retrato de D. Maria Ana (irmã de D. Pedro V)

1853

Têmpera sobre marfim

5,5 × 5 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920

MNAA, inv. 82 Min



165.

Johannes Möller (1814-1885)

Retrato de D. Pedro (futuro D. Pedro V)

1853

Têmpera sobre marfim

5,5 × 5 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1920

MNAA, inv. 78 Min



166.

Autor desconhecido

Retrato de Homem

c. 1851-1860

Têmpera sobre marfim

7,1 × 5,5 cm

Proveniência: compra, R. Malheiros, 1913-1914

MNAA, inv. 69 Min



167.

Eduardo Lobo de Moura (1817-1887)

Retrato de D. Pedro V

1858

Têmpera sobre marfim

5,2 × 4,1 cm

Proveniência: doação, Arnilda Kamenesky, 1957

MNAA, inv. 221 Min



168.

António Manuel de Santa Barbara (ativo 1870-1898)

Retrato de Senhora

1898

Têmpera sobre cartão

12,4 × 9,1 cm

Proveniência: compra, António Pedro Nolasco, 1951

MNAA, inv. 196 Min



169.

Adriaen Isenbrant (1480-1551), estilo de São Jerónimo

Meados do século XVI

Óleo sobre madeira de carvalho

44,8 × 32,8 cm

Proveniência: compra, Leilão Burnay, 1936

MNAA, inv. 1796 Pint



170.

Ambrosius Brueghel (1617-1675)
Paisagem com as Margens de um Rio

Meados do século XVII

Óleo sobre cobre

27 × 18 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

MNAА, inv. 1478 Pint



171.

Autor desconhecido
S. Theoctistus

Primeira metade do século XVII

Óleo sobre cobre

22 × 16,5 cm

Proveniência: compra, Jorge Lobo d'Ávila Graça, 1941

MNAА, inv. 1847 Pint



172.

Antônio de Holanda (1480-c. 1557)
Anjo Custódio do Reino de Portugal

Destaque p. 68



173.

Oficina de Simon Bening (1483-1561)
A Criação dos Animais

In *Livro de Horas*, dito de *D. Fernando*

1530-1534

Têmpera e ouro sobre pergaminho

13,3 × 9,8 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

MNAА, inv. 13/98 Ilum



174.

Jan Van Kessel I (1626-1679)
Quatro Pinturas com Insetos

Terceiro quartel do século XVII

Óleo sobre cobre

11 × 18,7 cm

Proveniência: legado, Augusto Rosa,

1933

MNAА, inv. 1714 Pint





175.

Autor desconhecido, a partir de Anton Van Dyck
Retrato de Homem

Segunda metade do século XVII

Óleo sobre tela

43 x 32 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

MNAA, inv. 1481 Pint



176.

Lucas Cranach, o Jovem (1515-1586)
Retrato de Philipp Melancthon

c. 1550-1560

Óleo sobre madeira de carvalho

33 x 26 cm

Proveniência: doação, Manuel Teixeira Gomes, 1936

MNAA, inv. 1737 Pint



177.

Autor desconhecido
Retrato de Homem

Meados do século XVI

Óleo sobre madeira

19,7 x 15,1 cm

Proveniência: compra, Coleção Guerra Junqueiro com verba do Legado Valmor, 1911

MNAA, inv. 1232 Pint



178.

Nicolaes Maes (1634-1693)
Retrato de Homem (autorretrato?)

Destaque p. 70



179.

Jean Baptiste Perronneau (1715-1783)
Retrato Feminino (provavelmente Cecília Michel)

Destaque p. 72



180.

Domingos António Sequeira (1768-1837)
Retrato de Domingos e Mariana Benedita Vitória de Sequeira

1815-1816
 Óleo sobre tela
 88 x 70 cm

Proveniência: legado, general Tomás da Costa Sequeira, 1902
 MNAA, inv. 1085 Pint



181.

Julien-Léopold Boilly (1796-1874)
Retrato de Homem

Século XVIII
 Pastel sobre papel
 23,5 x 19 cm

Proveniência: legado, herdeiros de Fernando Mardel, 1961
 MNAA, inv. 2122 Pint



182.

Johann Kupezky (1768-1837)
Retrato de Pedro Vicente Garcia Álvarez de Toledo y Portugal, conde de Oropesa

c. 1721
 Óleo sobre tela
 113 x 94 cm

Proveniência: compra, família Silva Oeirense, 1868
 MNAA, inv. 691 Pint



183.

Hugh Barron (c. 1745-1791)
Retrato de Família

Segunda metade do século XVIII
 Óleo sobre tela
 155 x 120 cm

Proveniência: compra, Ricardo Anjos Jardim, conde de Valenças, 1939
 MNAA, inv. 1843 Pint



184.

François Pascal Simon, dito Baron Gérard (1770-1837)
Retrato de Hortense de Beauharnais

Primeiro quartel do século XIX
 Óleo sobre tela
 65 x 55 cm

Proveniência: compra, Leilão Burnay, 1936
 MNAA, inv. 1775 Pint



185.

Franz Xaver Winterhalter (1806-1873)
Retrato de Maria Clementina de Orleães

1839

Óleo sobre tela

99 × 80 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

MNAA, inv. 1507 Pint



186.

Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)
Regresso da Boda

c. 1801-1815

Óleo sobre tela

Ø 47 cm

Proveniência: Legado Condessa d'Edla, 1929

MNAA, inv. 1695 Pint



187.

Jules Dupré (1811-1889)
Paisagem

c. 1850-1875

Óleo sobre tela

55 × 82 cm

Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1951

MNAA, inv. 1986 Pint



188.

Pierre Hubert Subleyras (1699-1749), atrib.
São Jerónimo no deserto

Segundo quartel do século XVIII

Óleo sobre tela

38,5 × 46,5 cm

Proveniência: compra, Eliezer Kamanesky, 1936

MNAA, inv. 1750 Pint



189.

Giuseppe Gambarini (1680-1725)
As Bordadeiras

Destaque p. 74



190.

Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria

Portugal, século XVIII

Madeira dourada e policromada

56,5 x 55,5 x 10 cm

Proveniência: Convento do Desagravo do Santíssimo Sacramento, Lisboa, 1912

MNAА, inv. 238 Esc; inv. 165 Div



191.

Juan de Arfe y Villafañe (1535-1602)**Desenho de Custódia**In *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*

Madrid: Don Pedro Enguera, 1735-1736, fl. 29

29 x 21 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAА, inv. LBS RES 2682 (BMNAА)



192.

Pia de água benta

Destaque p. 78



193.

Sacra

Portugal, 1701-1725

Prata e madeira pintada a vermelho

28,7 x 31,2 x 7,3 cm

Proveniência: Igreja de São Vicente, Alcabideche, 1916

MNAА, inv. 575 Our



194.

Salva

Portugal (?), séculos XVII-XVIII

Prata

6 cm; Ø 52,8 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAА, inv. 1031 Our



195.

Salva

Autor não identificado (marca de ourives IRG)

Portugal, Lisboa, c. 1720

Prata

5,5 cm; Ø 50,7 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 1028 Our



196.

Salva

António Cordeiro dos Santos

Portugal, Lisboa, século XVII

Prata

6 cm; Ø 44,5 cm

Proveniência: doação, Castro Pina, 2009

MNAA, inv. 2037 Our



197.

Jan Van Kessel I (1626-1679)

Virgem em Oração

1648

Óleo sobre tela

124 x 90 cm

Proveniência: doação, conde de Carvalhido, 1874

MNAA, inv. 821 Pint



198.

Frontal de altar

Destaque p. 80



199.

António de Oliveira Bernardes (1660-1689)

Soror Maria de Santo Aleixo

1683-1689

Óleo sobre tela

210 x 104 cm

Proveniência: Convento do Santo Crucifixo ou das Francesinhas, Lisboa, 1891

MNAA, inv. 1010 Pint



200.

Salva

Autor não identificado (marca de ourives AVR)

Portugal, Porto, final do século XVII-XVIII

Prata

3,1 cm; Ø 34,3 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAА, inv. 1027 Our



201.

Salva

Espanha (?), séculos XVI-XVII

Prata

5,3 cm; Ø 41,6 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1883

MNAА, inv. 66 Our



202.

Salva

Alemanha, Augsburg (?), c. 1700

Prata e prata dourada

3,7 cm; Ø 45,3 cm

Proveniência: Paço Episcopal e Seminário de Bragança, 1915

MNAА, inv. 524 Our



203.

Cruz processional

Destaque p. 82



204.

Caldeirinha com hissope

Portugal, 1601-1625

Prata

Caldeirinha: 21,9 x 17 cm; Ø 13,9 cm;

hissope: 24 cm; Ø 4,4 cm

Proveniência: Igreja de São Vicente, Alcabideche, 1916

MNAА, inv. 572 Our; inv. 573 Our



205.

Caldeirinha com hissope

Portugal, século XVII

Prata

Caldeirinha: 27 × 18,3 cm; Ø 15,9 cm;

hissope: 27,1 cm; Ø 5 cm

Proveniência: Convento de Santa Joana, Lisboa, 1891

MNAA, inv. 139 Our; inv. 140 Our



206.

Taça de esmolas

Espanha, 1813

Prata

11,5 cm; Ø 21,2 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 1001 Our



207.

Cálice

Autor não identificado (marca de ourives MSB)

Portugal, Lisboa, final do século XVII

Prata

32,7 cm; Ø base 12,9 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 937 Our



208.

Caldeirinha com hissope

Portugal (?), século XVII

Prata

Caldeirinha: 26 × 16,6 cm; Ø 14,2 cm;

hissope: 26 cm; Ø 4,9 cm

Proveniência: Caixa Geral de Depósitos, Loures, 1917

MNAA, inv. 606; inv. 607 Our



209. e 210.

**Christian Mätzschke
Grupo de Família**

Destaque p. 84



211.

Wilnot Wyllemns (ativo 1606-1643)**Retrato de Senhora**

1643

Óleo sobre madeira de carvalho

71 x 55 cm

Proveniência: doação, conde do Carvalhido, 1874

MNAА, inv. 671 Pint



212.

Autor desconhecido**Retrato de Senhora**

c. 1590-1620

Óleo sobre cobre

6,2 x 5,5 cm

Proveniência: compra, Josefa Dias, 1931

MNAА, inv. 123 Min



213.

Autor desconhecido**Retrato de Cavaleiro da Ordem de Cristo**

c. 1626-1650

Óleo sobre cobre

6,7 x 5,9 cm

Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAА, 1915

MNAА, inv. 59 Min



214.

Autor desconhecido**Retrato de Cavaleiro da Ordem de Cristo**

c. 1626-1650

Óleo sobre cobre

8,9 x 6,6 cm

Proveniência: doação, Grupo dos Amigos do MNAА, 1916

MNAА, inv. 71 Min



215.

Autor desconhecido**Retrato de Senhora**

c. 1601-1650

Óleo sobre cobre

8 x 6 cm

Proveniência: compra, 1945

MNAА, inv. 178 Min



216.

Autor desconhecido
Retrato de Cavaleiro da Ordem de Cristo

c. 1626-1650

Óleo sobre cobre

7,3 × 6 cm

Proveniência: compra, Pedro Luiz Bleck de Lencastre, 1939

MNAA, inv. 170 Min



217.

Autor desconhecido
Retrato de Homem

c. 1626-1650

Óleo sobre cobre

7,5 × 7 cm

Proveniência: compra, Rafael G. Palencia, 1915

MNAA, inv. 62 Min



218.

Fuga para o Egito

Destaque p. 86



219.

Fonte com mesa

Destaque p. 88



220.

A Família de Dário aos Pés de Alexandre

Série *A História de Alexandre*

Manufactura Royale d'Aubusson, segundo cartão de Charles

Le Brun, 1661

Meados do século XVIII

Lã e seda

470 × 600 cm

Proveniência: Tribunal da Relação de Lisboa, 1915

MNAA, inv. 63 Tap



221.

Esquife

Destaque p. 90



222.

Visão de Santo António

Itália, século XVIII

Marfim

23,7 x 15 x 6,7 cm

Proveniência: compra, Maria do Carmo Gusmão Musarte de Mascarenhas, 1934

MNAА, inv. 623 Esc



223.

São Francisco de Assis

Itália, século XVIII

Marfim

38 x 14 x 12,5 cm

Proveniência: Convento de Santo António do Varatojo, 1913

MNAА, inv. 431 Esc



224.

Prato

Fábrica de Savona

Itália, Génova, século XVIII

Faiança moldada e pintada

4,7 cm; Ø 40,3 cm

Proveniência: compra, leilão de António Arroio, 1934

MNAА, inv. 5847 Cer



225.

Fruteiro

Fábrica de Savona

Itália, Génova, século XVIII

Faiança moldada, vazada e pintada

6,5 cm; Ø 35 cm

Proveniência: Academia Nacional de Belas-Artes

MNAА, inv. 150 Cer



226.

Bacia e gomial

Portugal, Porto, 1768-1784

Prata

Bacia: 5,3 × 57,1 × 41 cm; gomial: 32,2 × 22 cm;

Ø 13,2; base: 11,6 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 1072 Our; inv.1073 Our



227.

Medalhão

Portugal, século XVIII

Prata e bronze dourado

31,5 × 23,5 × 4,3 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAA, inv. 887 Our



228. e 229.

**Francesco Giardini (1692-1757), molduras
Pietro Paolo Cristofari (1685-1745), medalhões**

Virgem Orante

Ecce Homo

Roma, meados do século XVIII

Mosaico e bronze

140 × 73 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1913

MNAA, inv. 1457 Pint; inv. 1458 Pint



230.

Sanefa

Portugal, meados do século XVIII

Madeira de carvalho, pintada e dourada

76,5 × 158 cm

Proveniência: compra, Asta Rose Alcaide, 1969

MNAA, inv. 987 Div



231.

Prato

Espanha, Alcora, c. 1770

Faiança moldada e pintada

7 cm; Ø 24,5 cm

Proveniência: Academia Nacional de Belas-Artes

MNAA, inv. 38 Cer



232.

Prato

Espanha, Alcora, c. 1775-1800

Faiança moldada e pintada

6,3 cm; Ø 14,6 cm

Proveniência: compra, condessa d'Edla, 1930

MNAА, inv. 5423 Cer



233.

Terrina e travessa

Alemanha, Meissen, 1750-1769

Porcelana moldada, pintada e dourada

Terrina: 26,5 × 38,2 × 22,5 cm; Travessa: 43 cm

Proveniência: compra, leilão do espólio de D. Fernando II, 1892

MNAА, inv. 348 Cer; inv. 349 Cer



234.

Poncheira – Serviço dos Príncipes das Astúrias

Destaque p. 92



235.

Prato

França, Rouen, c. 1760

Faiança moldada e pintada

5 cm; Ø 42,5 cm

Proveniência: compra, Moysés de Milne Carmo, 1942

MNAА, inv. 6681 Cer



236.

Travessa

França, Rouen, c. 1760

Faiança moldada e pintada

47 × 36 × 5 cm

Proveniência: doação, Carlos Baptista da Silva, 2012

MNAА, inv. 7855 Cer



237.

Vasos de coroa

Destaque p. 94



238.

Cadeira

Destaque p. 96



239.

Domingos Antônio de Sequeira (1768-1837)

Retrato de Braz Francisco de Lima

1801-1807

Óleo sobre tela

120 x 101,5 cm

Proveniência: legado, Olívia de Andrade Lima, 1942

MNAA, inv. 1853 Pint



240.

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)

O Veado Acossado

Destaque p. 98



241.

Queimador de perfume

Destaque p. 100



242.

Figura Masculina (Figura de Presépio)

Oficina de Lisboa

Portugal, século XVIII

Barro cozido e policromado

33,5 x 12,5 x 13 cm

Proveniência: Academia de Belas-Artes de Lisboa

MNAА, inv. 467 Esc



243.

Génio da Independência da Nação Portuguesa**Antonio Canova (1757-1822)**

c. 1807

Barro cozido

31,5 x 19 x 9,8 cm

Proveniência: compra, Empresa Liquidadora Central,
leilão do espólio de José Tomás de Araújo Couto, 1926

MNAА, inv. 576 Esc



244.

Génio da Independência da Nação Portuguesa**Antonio Canova (1757-1822)**

c. 1807

Barro cozido

29 x 16,5 x 12,5 cm

Proveniência: compra, Empresa Liquidadora Central,
leilão do espólio de José Tomás de Araújo Couto, 1926

MNAА, inv. 579 Esc



245.

Cupido**Claude Michel, dito Clodion (1738-1814), assinado;****De Braux d'Anglure (m. 1851) Fondeur, marca de fundidor**

Século XIX

Bronze

33,2 x 18,5 x 26 cm

Proveniência: Legado Condessa d'Edla, 1929

MNAА, inv. 334 Met



246.

Henri Fantin-Latour (1836-1904)**Rosas**

Final do século XIX

Óleo sobre tela

60 x 55 cm

Proveniência: doação, Calouste Gulbenkian, 1951

MNAА, inv. 1988 Pint



247.

Cornelius de Heem (1631-1695), atrib.

Frutos

Segunda metade do século XVII

Óleo sobre tela

77 × 62 cm

Proveniência: compra, Leilão Burnay, 1936

MNAA, inv. 1756 Pint



248.

Garrafa com asa

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda e dourada

33,5 × 15 cm; Ø 10,5 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 196 Vid



249.

Garrafa

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda e dourada

29,5 cm; Ø 14,8 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 187 Vid



250.

Compoteira

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda, dourada e talhada

22,2 × 17 cm; Ø 12,7 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 234 Vid



251.

Jarra de duas asas

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda, dourada e talhada

16,8 × 13,4 cm; Ø 9,8 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 238 Vid



252.

Violeteiro

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda e dourada

20,2 × 11,3 cm; Ø 9,3 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 247 Vid



253.

Vinagreira

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda, dourada e pintada a frio

18,7 × 8,7 cm; Ø 7,7 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 279 Vid



254.

Copo

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda, dourada e talhada

14,5 cm; Ø 11,6 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 358 Vid



255.

Garrafa

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda, dourada e talhada

27,8 cm; Ø 13,2 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 173 Vid



256.

Copo

Espanha, La Granja, 1770-1787

Vidro com decoração gravada à roda, dourada e talhada

14 cm; Ø base 6,5 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 477 Vid



257.

Saleiro

Espanha, La Granja, 1787-1810

Vidro com decoração dourada

5,1 x 8,8 cm; Ø 6,4 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 256 Vid



258.

Garrafa

Espanha, La Granja, 1787-1810

Vidro com decoração dourada e talhada

26,4 cm; Ø 8,4 cm

Proveniência: Convento de Semide, 1896

MNAA, inv. 143 Vid



259.

Garrafa

Espanha, La Granja, 1787-1810

Vidro com decoração dourada e talhada

28,4 cm; Ø 11,4 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 175 Vid



260.

Travessa

Espanha, La Granja, 1787-1810

Vidro com decoração dourada e talhada

2,6 x 20 x 15 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 326 Vid



261.

Garrafa

Espanha, La Granja, 1787-1810

Vidro com decoração dourada a fogo

24,3 cm; Ø 7,7 cm

Proveniência: compra, leilão Teixeira de Aragão, 1902-1903

MNAA, inv. 511 Vid



262.

Galheteiros com suporte

Espanha, La Granja, 1787-1810

Vidro com decoração gravada à roda e dourada

19 x 17,5 x 13 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAА, inv. 1219 Vid



263.

Garrafa

Espanha, La Granja, 1787-1810

Vidro branco leitoso dourado a fogo

28,5 cm; Ø 10,8 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAА, inv. 921 Vid



264.

Copo

Destaque p. 102



265.

Jarra de duas asas

Espanha, La Granja, 1833-final do século XIX

Vidro com decoração esmaltada e dourada

30,5 x 16,5 cm; Ø 11,5 cm

Proveniência: Palácio das Necessidades, Lisboa, 1957

MNAА, inv. 986 Vid



266.

Garrafa

Espanha, La Granja, 1833-final do século XIX

Vidro com decoração esmaltada e dourada

24,7 cm; Ø 8,4 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAА, inv. 1214 Vid



267.

Copo

Espanha, La Granja, 1833-final do século XIX
 Vidro com decoração esmaltada e dourada
 10,1 cm; Ø 5,6 cm

Proveniência: legado, Tília Dulce Machado Nogueira, 1938
 MNAA, inv. 846 Vid



268.

Caneca

Espanha, La Granja, 1833-final do século XIX
 Vidro com decoração esmaltada
 8,6 x 8,4 cm; Ø 6,7 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981
 MNAA, inv. 1191 Vid



269.

Floreiras

Espanha, 1850-1875
 Vidro branco leitoso com decoração esmaltada e dourada
 595 Vid: 23,5 cm; Ø 12 cm; 596 Vid: 23,4 cm; Ø 11,8 cm

Proveniência: Convento das Oblatas, Lisboa, 1912
 MNAA, inv. 595 Vid; inv. 596 Vid



270.

Jarras

China, dinastia Qing, reinado Jiaqing (1796-1820)
 Porcelana pintada e dourada
 46 cm; Ø 21,5 cm

Proveniência: legado, Augusto Rosa, 1933
 MNAA, inv. 5492 Cer; inv. 5493 Cer



271.

Taça

China, Guangdong – Shiwan, 1821-1912
 Grés vidrado
 21,6 cm; Ø 39,7 cm

Proveniência: legado, Luís José Fernandes, 1923
 MNAA, inv. 3316 Cer



272.

Alto-relevo (decoreção para cumeeira de telhado de templo chinês)

China, Guangdong — Shiwan, 1850-1912

Grês vidrado e policromado com tinta

73 x 34 x 32,5 cm

Proveniência: legado, Luís José Fernandes, 1923

MNAA, inv. 3315 Cer



273.

Cães Foo (remates cerâmicos para telhado)

China, Guangdong — Shiwan, dinastia Qing (1644-1912)

Grês vidrado

43 x 51 x 23,5 cm

Proveniência: legado, Maria Luísa Pina Moutinho, 1988

MNAA, inv. 7367 Cer; inv. 7368 Cer



274.

Prato

China, dinastia Qing, reinado Kangxi (1662-1722)

Porcelana policromada

5,2 cm; Ø 38,5 cm

Proveniência: compra, Francisco Ribeiro da Cunha, 1917

MNAA, inv. 2217 Cer



275.

Garrafa

Destaque p. 106



276.

Grande prato de aparato

China, séculos XVIII-XIX

Porcelana policromada

87 cm; Ø 45 cm

Proveniência: doação, Maria Otília Lawuer, 2012

MNAA, inv. 7812 Cer



277.

Bacia

China, período Qianlong (1735-1796)

Bronze esmaltado

13 cm; Ø 55,5 cm

Proveniência: doação, embaixador Esteves Fernandes, 1962
MNA, inv. 400 Met



278.

Guarda-porta

China, para o mercado de exportação

Primeira metade do século XVIII

Seda bordada a fio laminado de papel dourado

327 × 271 cm

Proveniência: compra, Coleção Burnay, 1936

MNA, inv. 2230 Tec



279. e 280.

Baús

China, século XVIII

Madeira lacada, madrepérola e ouro,
ferragens em latão

42,5 × 79,5 × 39 cm

Proveniência: Paço de São Vicente
de Fora, Lisboa, 1913

MNA, inv. 740 Mov; inv. 741 Mov



281.

Baú

Japão, início do século XVIII

Madeira lacada a negro e ouro, cobre dourado

44 × 85 × 37,5 cm (fechado)

Proveniência: legado, Pereira da Gama, 2012

MNA, inv. 1762 Mov



282.

Caixa para chá com trempe

China, início do século XIX

Madeira lacada, estanho (contentores para chá), ferragens
em metal

75 × 50 × 41 cm

Proveniência: legado, Pereira da Gama, 2012

MNA, inv. 1749 Mov



283.

Conjunto de três caixas

China, século XVIII

Madeira lacada e dourada

38 Cx: Ø 49,5 cm; 21,5 cm; 39 Cx: Ø 45 cm; 20 cm;

2 Cx: Ø 42 cm; 17 cm

Proveniência: Convento dos Candeeiros, 1922

MNAА, inv. 38 Cx; 39 Cx; 2 Cx



284.

Caixa para chá

Destaque p. 108



285.

Hartmann Schedel (1440-1514)**Vista de Estrasburgo**

Destaque p. 110



286.

Abraham Ortelius (1527-1598)***Theatrum orbis terrarum, opus nunc denuo ab ipso auctore recognitum, multisque locis castigatum et quam plurimis novis tabulis atque commentariis auctum***

Antuérpia: apud C. Plantinum, 1579, frontispício

43 x 29 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1982

MNAА, inv. LBS RES 2047 (BMNAА)



287.

Cornelis van Cleve (1520-1567)**Virgem**

Destaque p. 112



288.

Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786)

Vulcão

Terceiro quartel do século XVIII

Óleo sobre tela

33,5 x 76 cm

Proveniência: compra, António Oliveira de Moraes, 1925

MNAA, inv. 1671 Pint



289.

Jannes de Laet (1593-1649)

Hispania, sive de regis Hispaniae regnis et opibus commentarius

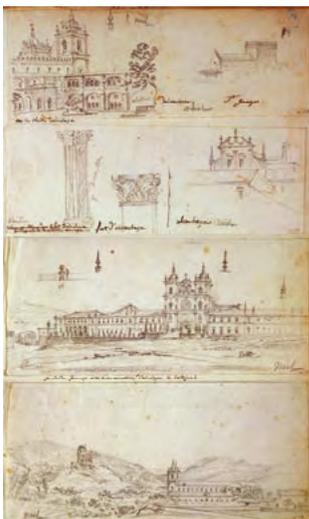
Holanda: ex oficina Elzeviriana, 1629, frontispício

Pergaminho

11 x 7 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. LBS RES 2839 (BMNAA)



290.

Alexandre Jean Noël (1752-1834)

**Álbum de Desenhos
— Vistas de Óbidos
e de Alcobaça**

1780

Desenhos a lápis e aguarela

48,2 x 26 cm

Proveniência: compra, José

Stepanski, 1924

MNAA, inv. 2544/14v-15 Des



291.

Francisco Vieira, dito Vieira Portuense (1765-1805)

Álbum de Desenhos — Paisagem de Marino

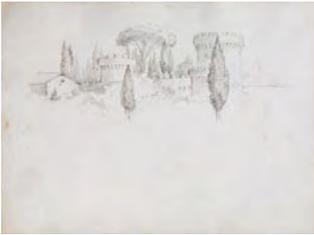
Itália, c. 1789-1793

Desenho a lápis negro

20 x 14 cm

Proveniência: Academia Real de Belas-Artes, 1906

MNAA, inv. 828/50 Des



292.

Domingos António de Sequeira (1768-1837)
Álbum de Desenhos – Paisagem Italiana e Baixos
Relevos

1790

Desenhos a lápis negro

21,4 × 27,7 cm

Proveniência: Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1913

MNAAL, inv. 3125/17v-18 Des



293.

Estojo de viagem

Destaque p. 114



294.

Joshua Reynolds (1723-1792)
Retrato do Major-General William Keppel

Destaque p. 116



295.

Naufração junto à Ilha de São Vicente
Theodor De Bry (1528-1598), gravador

Gravura in Hans Staden e Jean De Lery, *Americae Tertia Pars: Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam Continens*, Frankfurt, 1592

Gravura a buril

16,3 × 19,9 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAAL, inv. 11054 Grav



296.

Vista de Porto e Ilha de Santa Catarina
Theodor De Bry (1528-1598), gravador

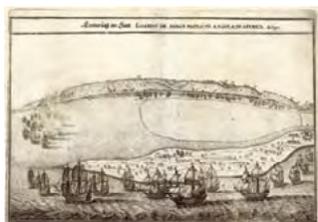
Gravura in Hans Staden e Jean De Lery, *Americae Tertia Pars: Memorabile Provinciae Brasiliae Historiam Continens*, Frankfurt, 1592

Gravura a buril

16,9 × 19,8 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 11071 Grav



297.

Vista de Luanda, Angola
Matthäus Merian (1593-1650)

Frankfurt, c. 1646

Gravura a água-forte

31,6 × 37,9 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 11070 Grav



298.

Ilha e Baía de Moçambique
Johannes van Doetechum (ativo 1551-1605)

Gravura in Jan Huyghen van Linschoten, *Itinerario: Voyage ofte schipvaert van Jan Huyghen van Linschoten naer Oost ofte Portugaels Indien, 1579-1592*, Amesterdão, 1596

Gravura a buril

29,7 × 35,8 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 11074 Grav



299.

Altar portátil

Destaque p. 118



300.

Leito portátil

Portugal, meados do século XVIII

Madeira pintada e dourada

210,5 × 120 × 195,5 cm

Proveniência: compra, leilão Correio Velho, 1999

MNAA, inv. 1664 Mov



301.

O Descobrimento da Índia

Destaque p. 120



302.

Véu de cálice

Índia, para mercado de exportação

Século XVII

Seda espolinada com fio de prata

59 x 65 cm

Proveniência: Caixa Geral de Depósitos, 1911-1917

MNAА, inv. 489 Tec



303.

Cristo crucificado

Destaque p. 122



304.

Afogador com pendente Menino Jesus Salvador do Mundo

Índia, Goa, século XIX

Ouro, esmaltes, cristais de rocha

Pendente: 10 x 8 cm; 35 cm

Proveniência: Secretaria de Estado do Tesouro e das Finanças, 2012

MNAА, inv. 1244 Joa



305.

O Bom Pastor

Índia Portuguesa, século XVII

Marfim

19,5 x 6 x 4 cm

Proveniência: legado, Augusto Rosa, 1933

MNAА, inv. 619 Esc



306.

Gaveta-escrivãzinha

Índia Portuguesa, primeira metade do século XVII

Madeira de teca, sissó, ferro e latão

17,4 x 44 x 36,6 cm

Proveniência: doação, Castro Pina, 2009

MNAA, inv. 1670 Mov



307.

Escritório

Índia Portuguesa (norte), primeira metade do século XVII

Madeira de teca, marfim, laca (?), ferro

29 x 40 x 29,5 cm

Proveniência: doação, Castro Pina, 2009

MNAA, inv. 1669 Mov



308.

Cofre de gavetas

Índia Portuguesa, primeira metade do século XVII

Madeira de teca, ébano (?), ferragens em ferro forjado

25 x 39,5 x 29,5 cm

Proveniência: Legado Barros e Sá, 1981

MNAA, inv. 98 Cx



309.

Arqueta-escrivãzinha

Índia Portuguesa, século XVII

Madeira de teca, sissó e outras madeiras, marfim, chumbo,

ferragens em cobre

24,5 x 42 x 35 cm

Proveniência: compra, Anastácio Fernandes, 1938

MNAA, inv. 43 Cx



310.

Escritório

Índia Portuguesa, séculos XVI-XVII

Madeira de teca, ébano (?), marfim e ferragens em ferro forjado

24 x 28,5 x 39,5 cm

Proveniência: Convento das Trinas, 1913

MNAA, inv. 32 Cx



311.

Caixa (sem tampa)

Índia, século XVII (?)

Madeira lacada

11 cm; Ø 22 cm

Proveniência: Convento de Semide, 1896

MNAA, inv. 16 Cx



312.

Arcaz

Destaque p. 124



313.

Cristo crucificado

Ceilão, século XVII

Marfim policromado, madeira policromada

42 x 48 x 14,5 cm

Proveniência: Convento de Santa Clara, Santarém, 1902

MNAA, inv. 186 Esc



314.

Pano de armar

Destaque p. 126





- AA. VV., 1953. *Sèvres*. Paris: Ed. Gérard le Prat, 2 vols.
- ALARCÃO, Teresa, e CARVALHO, José Alberto Seabra, 1993. *Imagens em Paramentos Bordados. Séculos XIV a XVI*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- ALBIKER, Carl, 1935. *Dei Meissner Porzellantere im 18 Jahrhundert*. Berlin: s. n.
- ALMEIDA, Fernando Moitinho de, 1993. *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras, Século XV a 1887*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ALVES, José da Felicidade, 1993. *O Mosteiro dos Jerónimos. III — Para um inventário do recheio do Mosteiro de Santa Maria de Belém*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ANDRADE, Sérgio Guimarães de, 1977. *Alabastros Medievais Ingleses. Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. Catálogo de exposição.
- , 1981. *Alabastros Medievais Ingleses. Dossier de Documentação n.º 1*. Batalha: Museu do Mosteiro de Santa Maria da Vitória.
- APARÍCIO, Juan Ramón, 2008. «O serviço de mesa dos Príncipes das Astúrias», in *O Gosto «à Grega». Nascimento do Neoclassicismo em França, 1750-1775*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 286-293. Catálogo de exposição.
- ASHTON, Sally-Ann, 2008. «Lion», in David Watkin e Philip Hewat-Jaboor (eds.), *Thomas Hope. Regency Designer*. New Haven-London: Yale University Press, p. 336. Catálogo de exposição.
- BAEDEKER, K., 1900. *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*. Leipzig-Paris: Karl Baedeker-Paul Ollendorff.
- BAILEY, G. Alexander, MASSING, J. Michel, e SILVA, Nuno Vassalo, 2013. *Marfins no Império Português*. Lisboa: Scribe.
- BARRETO, J. A. da Graça, 1880. *A Descoberta da Índia Ordenada em Tapeçaria por Mandado de El-Rei D. Manuel*. Coimbra: Imprensa Académica.
- BARRETO, Luís Filipe, e MARTINS, Maria Manuela d'Oliveira, 1999. *Guia do Museu: Centro Científico e Cultural de Macau*. [Lisboa]: Centro Científico e Cultural de Macau.
- BARTSCH, Adam von, 1978. *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris Books.
- BASTOS, Celina (coord.), 2012. *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. Catálogo de exposição.
- BASTOS, Celina, e CARVALHO, Marta Barreira, 2012. *Por Amor à Arte. Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 100 Anos, 1912-2012*. Lisboa: Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga.
- BASTOS, Celina, e FRANCO, Anísio, 2010. «A Custódia de Belém e o ouro de Quíloa: a lenda das Índias», in Leonor d'Orey e Luísa Penalva (coord.), *A Custódia de Belém: 500 anos*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 127-139.
- BEAUMONT, Maria Alice, 1991. *As 50 Melhores Obras de Arte em Museus Portugueses*. Lisboa: Chaves Ferreira.
- BENEZIT, E., 1954. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris: Librairie Gründ.
- BEURDELEY, Michel, e RAINDRE, Guy, 1986. *La porcelaine des Qing. «Famille verte» et «Famille rose», 1664-1912*. Paris: Office du Livre.
- BLANC, Monique, et. al., 2011. *Emaux peints de Limoges, XVe-XVIII siècles. La collection du musée des Arts Décoratifs*. Paris: Musée des Arts Décoratifs. Catálogo de exposição.
- BOGANSKY, Amy, 2013. «Bed cover or hanging», in Amelia Peck (ed.), *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. New York; New Haven: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, pp. 275-276. Catálogo de exposição.
- CAMPBELL, Thomas P. (ed.), 2002. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York; New Haven; London: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press.
- CARVALHO, José Alberto Seabra, 1994. *Desenho. A Coleção do MNAA*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- , 1999. *Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. As Grandes Coleções*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

- CARVALHO, Maria João Crespo Pimentel Vilhena de, 2014. *As Esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena. A Constituição de uma Coleção Nacional*. Lisboa: Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 3 vols., policopiada.
- CASSIDY-GEIGER, Maureen (ed.), 2007. *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts, ca. 1710-63*. New York: The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture; Yale University Press. Catálogo de exposição. Consultável em: <https://www.bgc.bard.edu/gallery/gallery-at-bgc/past-exhibitions/past-exhibitions-meissen.html>.
- CATÁLOGO da *Collecção de Quadros Offerecida ao Estado pelo Exmº Sr. Conde Carvalhido*, 1898. Lisboa: Typographia Phenix.
- CATÁLOGO-GUIA do *Museu das Janelas Verdes*, 1938. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- CAVACO, Margarida J. V. Pires, 1994-1995. *O Mobiliário de Assento: Cadeiras de Espalдар*. Lisboa: Relatório final de estágio apresentado à Escola Superior de Conservação e Restauro, policopiado.
- CHERNOVIZ, Pedro Luiz Napoleão, 1908. *Formulário e Guia Médico*. Paris: Livraria de R. Roger e F. Chernoviz.
- (THE) CHINESE EXHIBITION. *A Commemorative Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art. Royal Academy of Arts, November 1935-March 1936*, 1936. London: Faber and Faber, n.º 142, p. [8], il. 31.
- COELHO, Manoel Rodrigues, 1735. *Pharmacopea Tubalense e Chimico-Galenica. Parte Primeira*. Lisboa: António de Sousa da Silva.
- CORREA, Gaspar, 1858. In Rodrigo J. de Lima Felner (dir.), *Lendas da Índia*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, t. I.
- CRILL, Rosemary, 2015. «Local and global: Patronage and use», in *The Fabric of India*. London: V&A Publishing, pp. 78-179.
- CUNHA, João Teles, 2005. «A via do chá, cultura material e artefactos do Oriente ao Ocidente (séculos III a XVIII)», in *O Chá da China, uma Coleção Particular*. Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, pp. 59-78.
- D'ARNOULT, Dominique, 2015. *Jean-Baptiste Perronneau ca. 1715-1783. Un portraitiste dans l'Europe des Lumières*. Paris: Arthena.
- DESCOBRIMENTOS (Os) *Portugueses e a Europa do Renascimento: XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, 1983. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, vol. II. Catálogo de exposição.
- DIÁRIO DA NAVEGAÇÃO de *Macau, 1759-1761*, 1970. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- DIAS, Pedro, 1992. «Adoração dos Magos», in *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimientos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, vol. I, p. 235.
- , 2013. *Mobiliário Indo-Português*. Moreira de Cónegos: Imaginalis.
- , 2014. *Tapeçaria dos feitos de D. João de Castro. Conflito, triunfo e concórdia*. Lisboa: VOC Antiguidades, L.^{da}
- «EL ARTE RELIGIOSO», in *La Esfera*, 1920. Madrid: ano VII, n.º 325, 27 de março.
- ESPANCA, Túlio, 1973. «O Convento de N.ª Sr.ª do Paraíso em Évora», in *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, vol. XXX, n.º 56, janeiro-dezembro, pp. 15-91.
- ESTELLA, Margarita, 1973. «Algunas esculturas en marfil italianas en España», in *Archivo Español del Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 46, n.º 181, pp. 13-34.
- EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA de *Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola. Catalogo da Salas de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando D. da Excellentissima Senhora Condessa d'Edla, Sala F*, 1882. Lisboa: Imprensa Nacional.
- FAILLA, Donatella, 1981-1982. «Un crocifisso eburneo da Goa. Note e riflessioni su norme ed eccezioni a margine degli avori indo-portoghese», in *Studi di storia delle arti*. Genova: Istituto di Storia dell'Arte, n.º 4, pp. 197-223.
- FARCY, Louis de, [1914]. «Tapisserie tounaisienne de 1502 a 1504», in *Les Arts Anciens de Flandres*. Bruges: Association pour la Publication des Monuments de l'Art Flamand, pp. 105-113.

- FARMACOPEIA Portuguesa, 1946. 4.ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERRAND, Eusébe, 1885. *Aide-Mémoire de Pharmacie*. Paris: Librairie J. B. Baillière et Fils.
- FEYO, Salvador Barata, 1947. «A Coleção de Esculturas de Nottingham do Museu Nacional de Arte Antiga», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, vol. I, n.º 2, pp. 75-79.
- FIGUEIREDO, José de, 1924. «Museu Nacional de Arte Antiga», in *Guia de Portugal. Lisboa e Arredores*. Lisboa: Biblioteca Nacional, vol. I.
- FLORES, Jorge, 1998. «Um império de objectos», in Mafalda Soares da Cunha (coord.), *Os Construtores do Oriente Português*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, pp. 15-51.
- FRANÇA, José-Augusto, 1990. 3.ª ed. *A Arte Portuguesa no Século XIX*. Lisboa: Bertrand, vol. I.
- FRANCO, Anísio, 1999. «Quatro copos», in *D. João VI e o Seu Tempo*. Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Instituto Português do Património Arquitetónico. Catálogo de exposição.
- FRIEDLÄNDER, Max J., 1943. «Nachträgliches zu Cornelis van Cleve», in *Oud Holland*. Leiden: Brill, vol. 60, pp. 7-14.
- GABET, Olivier, 2000. *La maison Fourdinois: néo-styles et néo-Renaissance dans les arts décoratifs en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Paris: École Nationale des Chartes.
- GHANDOUR, Nada, 1999. «Recherches sur la biographie de Nicolaes Maes», in *Oud Holland*. Leiden: Brill, vol. 113, pp. 217-220.
- GODDEN, Geoffrey A., 1966. *An Illustrated Encyclopaedia of British Pottery and Porcelain*. London: Barrie & Jenkins.
- GUERREIRO, Fernão, e VIEGAS, Artur (dir.), 1931. *Relação anual das coisas que fizeram os padres da Companhia de Jesus nas suas missões do Japão [...] nos anos de 1600-1609*. Coimbra: Imprensa da Universidade, t. II.
- HARTKAMP-JONXIS, Ebeltje, 2002. «Flemish tapestry weavers and designers in the Northern Netherlands. Questions of identity», in Guy Delmarcel (ed.), *Flemish Tapestry Weavers Abroad*. Leuven: Leuven University Press, pp. 15-42. Catálogo de exposição.
- , 2005. *European Tapestries in the Rijksmuseum*. Amsterdam: Waanders Publishers; Rijksmuseum.
- HAVARD, Henry, [1890]. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration, depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*. Paris: Ancienne Maison Quantin, 4 vols.
- HENRIQUES, Ana de Castro, 2004. *Roteiro. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- HOPE, Charles, 1807. *Household Furniture and Interior Decoration Executed from Designs by Thomas Hope*. London: Longman, Hurst, Rees and Orme.
- IRWIN, John, 1955. «Reflections on Indo-Portuguese Art», in *The Burlington Magazine*, London: The Burlington Magazine Publications Ltd., n.º 633, pp. 386-388.
- JACKSON, Charles James, 1949. 2.ª ed. *English Goldsmiths and Their Marks*. London: B. T. Batsford Limited.
- JAFFER, Amin, 2002. *Luxury Goods from India, the Art of the Indian Cabinet Maker*. London: V&A Publications.
- JARRY, Madeleine, 1973. *Le siège français*. Fribourg: Office du Livre.
- JEFFARES, Neil, 2006. *Dictionary of Pastellists before 1800*. Norwich: Unicorn Press.
- JOPEK, Norbert. *German Sculpture 1430-1540. A catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publications. Catálogo de exposição.
- KARL, Barbara, 2006. «The narrative scheme of a Bengal 'Colcha' dating from the early 17th century commissioned by the Portuguese», in *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Consultável em: <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/352>.
- KARLINS, N. F., 2008. «The politics of porcelain», in *Artnet Magazine*. Consultável em: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/karlins/karlins1-25-08.asp>.

- KEIL, Luís, 1938. «Influência artística portuguesa no Oriente. Três cofres de marfim indianos do século XVI», in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. 2.ª ed. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, vol. III, pp. 39-44.
- KLEIN, Dan, e WARD, Lloyd, 1984. *The History of Glass*. London: Orbis.
- KLINGE, Margret, 1991. *David Teniers the Younger. Paintings. Drawings*. Antwerp: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- LEAL, J. M. da Silva, 1843. «*Ancilla Domini* — Quadro de Raphael», in *Revista de Bellas-Artes*. Lisboa, n.º III, vol. I, dezembro.
- LEDoux-LEBARD, Denise, 1965. *Les ébénistes du XIXe siècle*. Paris: Les Editions de l'Amateur.
- LICHNOWSKY, Príncipe Felix Maria, 1844. *Portugal. Recordações do Anno de 1842*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- LONGHI, Roberto, 1955. «Percurso di Raffaello Giovane», in *Paragone*. Firenze, vol. VI, n.º 65, pp. 8-23.
- MALE, E., 1932. *L'art religieux après le concile de Trente*. Paris: A. Colin.
- MALGOUYRES, Philippe, 2004. «Une proposition pour Francesco Terilli. Le Christ aux outrages en ivoire du Musée du Louvre», in *Objets d'art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*. Dijon: Éditions Faton, pp. 103-108.
- MARCOS, Margarita Mercedes Estella, 1997. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España e Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana Ediciones. Catálogo de exposição.
- MARKL, Dagoberto, 1983. *Livro de Horas de D. Manuel. Estudo Introductorio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MATOS, Maria Antónia Pinto, 1992. *Do Tejo aos Mares da China: Uma epopeia portuguesa*. Queluz; Paris: Palácio Nacional de Queluz; Musée des arts asiatiques-Guimet. Catálogo da exposição.
- MENDEIROS, José, 1952. «O Convento e a Virgem do Paraíso», in *A Cidade de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora, vol. X, n.º 29-30, julho-dezembro, pp. 299-315.
- MENDONÇA, Ricardo Jorge dos Reis, 2014. *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*. Lisboa: Tese de doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Ciências da Arte, policopiada.
- MONNAS, Lisa, 2008. *Merchants, Princes and Painters. Silk fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*. New Haven & London: Yale University Press.
- MONTEIRO, Paula Alexandra Abreu Monteiro, 2010. *Veludos lavrados dos séculos XV e XVI na paramentaria em coleções e acervos nacionais*. Lisboa: Tese de mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa, policopiada.
- MONTEVECCHI, Benedetta, e ROCCA, Sandra Vasco, 1988. *Dizionario terminologici: Suppellettile ecclesiastica*. Firenze: Centro Di, vol. 1.
- MORAES, Wenceslau de, 1905. *O Culto do Chá*. Kobe: Typographia do «Kobe Herald».
- NATALE, Maria Concetta Di, 2008. «'Ars coralliariorum et sculptorum coralli' a Trapani», in *Rosso Corallo. Arti Preziose della Sicilia Barocca*. Turim: Silvana Editoriale, pp. 17-33. Catálogo de exposição.
- NETO, Maria João, 2014. «A estátua encomendada a António Canova para Lisboa em 1807», in *Artis. Revista de História da Arte e Ciências do Património*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2.ª Série, n.º 2, maio, pp. 198-199.
- «NUESTROS GRABADOS. Joyas del Arte Español», 1886. In *La Ilustración Iberica. Semanario Científico, Literario y Artístico*. Barcelona: ano IV, n.º 172, 17 de abril, pp. 245, 250-251.
- NUREMBERG CHRONICLE, 2003-2010. *Wisconsin: Beloit College, Morse Library*. Consultável em: <https://www.beloit.edu/nuremberg/index.htm>.
- PARTHASARATHI, Prasannan, e RIELLO, Giorgio, 2009. *The Spinning World. A Global History of Cotton Textiles, 1200-1850*. Oxford: Oxford University Press.
- PASTOR REY DE VIÑAS, Paloma, 1998. *La Real Fábrica de Cristales de la Granja. Historia. Repertorios decorativos y tipologías formales*. Madrid: Arte Segovia.
- PECK, Amelia (ed.), 2013. *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*. New York; New Haven: The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press. Catálogo de exposição.

- PEINADO, Laura Rodríguez, 2010. «La Crucifixión», in *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Madrid: Departamento de Historia del Arte Medieval, Universidad Complutense de Madrid, vol. II, n.º 4, pp. 29-40.
- PEREIRA, Teresa Pacheco, 2009. «Pano de armar», in *Encompassing the Globe: Portugal e o mundo nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, p. 210. Catálogo de exposição.
- , 2010. *Sobre o Trilho da Cor. Para uma Rota dos Pigmentos*. Lisboa. Museu Nacional de Arte Antiga.
- PÉREZ BUENO, Luís, 1942. *Vidrios y Vidrieras, Artes Decorativas Españolas*. Barcelona: Editorial Alberto Martín.
- PINTO, Maria Helena Mendes, 1999. *Escritórios, Contadores e outros Móveis Indo-portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, separata.
- PORFÍRIO, José Luís, 1991. *Pintura Portuguesa*. Lisboa: Quetzal.
- QUINA, Maria Antónia Gentil, 2001. *À Maneira de Portugal e da Índia. Uma Série de Tapeçaria Quinhentista*. Lisboa: Meribérica/Liber Editores.
- RACZYNSKI, Athanasius, 1846. *Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et Cie.
- RÉAU, Louis, 1957. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- REIS-SANTOS, Luís, 1953. *Obras-Primas da Pintura Flamenga dos Séculos XV e XVI em Portugal*. Lisboa: ed. autor.
- REPERTÓRIO das Ordenações e Leys do Reyno de Portugal*, 1749. Lisboa: Mosteiro de São Vicente de Fora, t. I.
- RIEGL, Alois, 2008. 1.ª ed. 1902. *Le portrait de groupe hollandais*. Paris: Hazan.
- ROBINSON, W. W., 1989. «Nicolaes Maes as a Draughtsman», in *Master Drawings*. New York: Master Drawings Association, n.º 27, pp. 146-162.
- ROCHEBRUNE, Marie-Laure de (coord.), 2008. *O Gosto «à Grega». Nascimento do Neoclassicismo em França, 1750-1775*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Catálogo de exposição.
- , 2008. «O triunfo do gosto 'à grega' nas artes decorativas francesas», in *O Gosto «à Grega». Nascimento do Neoclassicismo em França, 1750-1775*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 77-100. Catálogo de exposição.
- RODRIGUES, Alexandra, e MARTINHO, Bruno A., 2015. «The assemblage of a distinct glass collection. The creation and display of the glass and stained-glass collection of Ferdinand II of Portugal», in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, n.º 3, pp. 76-93. Consultável em: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw3/RHAW3.pdf>.
- RUDERS, Carl Israel, 2002. *Viagem em Portugal, 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, vol. 1.
- SAMPAIO, Luísa, 2015. «Retrato do General William Keppel», in *Calouste S. Gulbenkian e o Gosto Inglês*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 70-71. Catálogo de exposição.
- SANDTNER, Claudia, 2010. *Mobile Ausstattung am Hof der Este in Ferrara: Arazzi als Repräsentationsform des 15. und 16. Jahrhunderts*. Tese de doutoramento em Filosofia apresentada ao Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart. Consultável em: <http://elib.uni-stuttgart.de/handle/11682/5370>
- SANTA CATARINA, Frei Lucas de, 1767. *Quarta Parte da Historia de S. Domingos, Particular do Reyno, e Conquistas de Portugal*. Lisboa: na Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo.
- SÃO JOSÉ, Frei Jeronymo de, 1794. *Historia chronologica da esclarecida Ordem da SS. Trindade, Redempção de Cativos, da Provincia de Portugal [...]*. Lisboa: na Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, vol. II.
- SÃO MIGUEL, Jacinto de, 1901. *Mosteiro de Belem. Relação da Insigne e Real Casa de Santa Maria de Belem*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.
- SERRÃO, Vítor, e BAPTISTA, António Martinho, 1973. «O retábulo do Convento da Trindade», *Revista Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, n.º 138-139, pp. 44-50.
- SILVA, J. Alves da, 1940. *Grandeza da Farmácia, Farmacêuticos Célebres*. Porto: Tip. Sequeira Limitada.
- SIMÕES, João Miguel, 2004. *O Convento das Trinas do Mocambo — Estudo Histórico-Artístico*. Lisboa: Instituto Hidrográfico.
- SMITH, Robert, 1968. *The Art of Portugal 1500-1899*. London: Weidenfel & Nicolson.

- SOLLA, Conde de Castro, 1992. Ed. fac-símile. *Cerâmica Bronzada*. Lisboa: Museu Comercial, 2 vols.
- SONTAG, Susan, 1997. *O Amante do Vulcão*. Trad. de José Lima. Lisboa: Quetzal.
- SOUSA, Abade de Castro e, 1839. «O quadro de Rafael, que representa a Santa Virgem», in *Carta dirigida a Salustio, Amador de Antiguidades*. Lisboa: Typographya de A. S. Coelho.
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 2012. «O exotismo ao serviço do chá», in *O Chá de Oriente para Ocidente*. Lisboa: Fundação Oriente, pp. 15-20.
- , 2013. *Vita Christi, marfins luso-orientais*. Lisboa: DGPC.
- , 1998. «Grammaire d'une collection, reflets de deux langages», in *La route des Indes*. Paris: Somogy éditions d'Art, pp. 40-55.
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de, e PENALVA, Luísa, 2011. «Nécessaire de viagem», in *Coleccionar em Portugal. Doação Castro Pina*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pp. 32-33. Catálogo de exposição.
- SOZZANI, L., e MCGLINCHEY, C., 2006. «Portrait of a lady and techniques in the late paintings of Nicolaes Maes», in *Studying and Conserving Paintings. Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection*. London: Archetype, pp. 164-187.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, 1983. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TEIXEIRA, José de Monterroso, 1993. «Fonte-lavabo», in *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 321-322.
- TEIXEIRA, José, 1986. *D. Fernando. Rei-Artista, Artista-Rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.
- THIEME, Ulrich, e BECKER, Felix, 1929. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, vol. XXIII, p. 549.
- TRAISTER, Daniel, 2010. *Reading Pictures: Sixteenth-Century European Illustrated Books*. Philadelphia: University of Pennsylvania Libraries. Consultável em: <http://sceti.library.upenn.edu/readingpictures/#>
- TRINDADE, Rui André Alves, 2015. «Aqua profluens. A invenção do ciclo da água em peças de faiança europeia», in *Aqua. Faianças da Coleção do MNAA*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, pp. 10-25. Catálogo de exposição.
- TURNER, William, 2000. *Desenhos de Mestres Europeus nas Coleções Portuguesas*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- VASCONCELOS, Joaquim de, 1914. *Arte Religiosa em Portugal*. Porto: Emílio Biel & Cia. Editores, fasc. 13.
- VERLET, Pierre, 1971-1972. *Styles, meubles, décors: du Moyen Âge au Louis XV — Du Louis XVI à nos jours*. Paris: Larousse, 2 tomos.
- WATKIN, David, e HEWAT-JABOOR, Philip (eds.), 2008. *Thomas Hope. Regency Designer*. New Haven; London: Yale University Press. Catálogo de exposição.
- WEBER, Julia, 2008. *Royal presents. Porcelain gifts exchanged between the French and Saxon-polish court in mid-18th century*. Consultável em: http://www.houghton.com/system/files/articles/2009/01/16/31/icf_s_2008_4th.pdf
- WESTMACOTT, C. M., 1824. *British Galleries of Painting and Sculpture*. London: Sherwood, Jones, & Co.
- XAVIER, Hugo, 2013. *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- , 2014. «As doações do Conde de Carvalhido à Academia de Belas-Artes de Lisboa», in *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Artis/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 399-424.
- ZANUSO, Susanna, 1999. «Francesco Terilli», in *Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper (coord.), «La Bellissima Maniera». Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*. Trento: Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, p. 433.

EXPOSIÇÃO

PROJETO

António Filipe Pimentel

COMISSARIADO

Anísio Franco

José Alberto Seabra Carvalho

APOIO AO COMISSARIADO

André Afonso

Inês Silva, bolsa FCT, SFRH/BGCT/113900/2015

Patrícia Milhanas Machado, bolsa FCT,
SFRH/BGCT/113894/2015

PROJETO MUSEOGRÁFICO

Manuela Fernandes, DGPC

DESIGN GRÁFICO

Ricardo Viegas

PRODUÇÃO GRÁFICA

Logotexto

Ocyan

TEXTOS

António Filipe Pimentel

Miguel Soromenho

Paula Brito Medori

TRADUÇÃO

John Elliott

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Museu Nacional de Arte Antiga

Agostinho Oliveira

Conceição Ribeiro, bolsa FCT,
SFRH/BGCT/113898/2015

Daniel Vega, voluntário

Ester Barbosa

Maria José Moinhos, DGPC

Maria Monsalve

Miranda Mendes Liz do Amaral, voluntária

Paulo Pinheiro, voluntário

Ricardo Guimarães, voluntário

Sofia Isabel Júlio

Susana Campos

Teresa Serra e Moura, bolsa FCT,
SFRH/BGCT/51497/2011

DGPC/Laboratório José de Figueiredo

Gabriela Carvalho (coord.)

Laboratório fotográfico: Jorge Oliveira,
Luís Piorro

Metal/Ourivesaria: Belmira Maduro,
Rosário Loureiro

Mobiliário: Francisca Alberty, Margarida Cavaco

Papel: Filomena Vaz, Francisca Figueira

Têxteis: Luís Filipe Pedro, Paula Monteiro
Vidro: Francisca Pulido Valente, bolsa FCT,
PD/BD/114407/2016

Rafaela Gomes, estagiária do Instituto
Politécnico de Tomar

REGISTRAR

Ana Kol

Madalena Thomaz

CONSTRUÇÃO

J. C. Sampaio, Lda.

TRANSPORTES

RNTrans

MONTAGEM

Equipa do Museu Nacional de Arte Antiga
Feirexpo

ILUMINAÇÃO

Vítor Vajão, Atelier de Iluminação
e Eletrotécnica Lda.

SEGUROS

Lusitania S. A.

SEGURANÇA

Lúisa Penalva (coord.)

VIGILÂNCIA

Rui André Alves Trindade (coord.)

COMUNICAÇÃO

Paula Brito Medori (coord.)

Ana Sousa

Ramiro Assis Gonçalves, bolsa FCT,
SFRH/BGCT/113893/2015

Rui Mestre

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO

Adelaide Lopes

Ana Rita Gonçalves

Irina Duarte, bolsa FCT, SFRH/BGCT/113892/2015

Marta Carvalho, bolsa FCT,
SFRH/BGCT/113899/2015

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

António Filipe Pimentel
Anísio Franco
José Alberto Seabra Carvalho

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Andrea Cardoso

ASSISTENTE EDITORIAL

Ana Sousa, bolsreira FCT, SFRH/BGCT/52180/2013

APOIO À COORDENAÇÃO

Inês Silva
Patrícia Milhanas Machado

TEXTOS

António Filipe Pimentel (AFP)
Alexandra Gomes Markl (AGM)
Ana Kol (AK)
Anísio Franco (AF)
Celina Bastos (CB)
Joaquim Oliveira Caetano (JOC)
José Alberto Seabra Carvalho (JASC)
Luís Montalvão (LM)
Luísa Penalva (LP)
Maria da Conceição Borges de Sousa (MCBS)
Maria João Vilhena de Carvalho (MJVC)
Miguel Soromenho (MS)
Rui André Alves Trindade (RAAT)

DESIGN GRÁFICO

Luis Chimeno Garrido
José Domingues

REVISÃO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Caixa Geral de Depósitos, Alfredo Dagli Orti (cat. 301)
DGPC — Arquivo de Documentação Fotográfica:
Abreu Nunes (cat. 175), Arnaldo Soares (cats. 118-120, 122-126, 130, 131, 133-135), Carlos Monteiro (cats. 54, 103, 106, 121, 127, 178, 211, 247), Francisco Matias (cat. 107), José Pessoa (cats. 1, 10, 21-23, 28, 31-35, 37-40, 42-48, 56, 59, 60, 62-64, 66, 67, 89, 92, 105, 112, 129, 132, 148, 158-161, 169, 171, 172, 176, 180, 182, 186-189, 192, 193, 195, 204,

218, 226, 239, 287, 290, 314), Luís Pavão (cats. 16, 41, 55, 302), Luísa Oliveira (cats. 2-9, 11-15, 17-20, 24, 26, 29, 30, 36, 51-53, 57, 58, 61, 65, 68-88, 90, 91, 93-102, 104, 108-111, 113-117, 128, 136, 138-147, 149-157, 162-168, 170, 173, 174, 177, 181, 183, 190, 191, 194, 196, 197, 199-203, 205-210, 212-217, 221-225, 227-238, 242-246, 248-286, 288-299, 303-313, fig. 4), Pedro Ferreira (cat. 219)

DGPC — Laboratório José de Figueiredo:
Luís Piorro (cats. 49, 50, 137, 220, 240),
Francisca Figueira (cat. 179), Francisca Pulido Valente (cat. 25), Jorge Oliveira (cat. 27, fig. 3)
Fraysse et Associés (fig. 5)

Jürgen Karpinski (fig. 6)
Museu da Presidência da República/Imagens de Luz (cats. 184, 185)

Museu Nacional de Arte Antiga:
Conceição Ribeiro, Luísa Penalva (cat. 198)
Palácio do Correio Velho (cat. 300)

Paulo Alexandrino (contracapa e pp. 4, 6, 10-12, 128, 190-191, 200)

The Metropolitan Museum of Art/
/Art Resource/SCALA, Florence (fig. 2)
Ricardo Guimarães (cat. 241)

Capa e contracapa

Pormenor de cat. 138 e Reservas do MNAA

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

© Edição: MNAA e INCM, 2016

© Textos: os seus autores, 2016

ISBN

978-972-27-2461-6

DEPÓSITO LEGAL

407523/16

N.º DE EDIÇÃO

1021096

PARCEIROS INSTITUCIONAIS







1551