

SÃO ROQUE ANTIGUIDADES

SÃO ROQUE ANTIQUES



SÃO ROQUE



SÃO ROQUE ANTIGUIDADES

SÃO ROQUE ANTIQUES

§ AGRADECIMENTOS

ANTÓNIO FRANCISCO
ANTÓNIO SILVA
CARLOS ALBERTO
CARLOS ALBUQUERQUE
CARLOS RAMIRES
J. FERREIRA
JOAQUIM BARATA
JONATHAN GOULD
M. GONÇALO SILVA
MANUELA MASCARENHAS
OLEG PETROVSKY



SÃO ROQUE

— CATÁLOGO *CATALOG*



01. BAÚ

Verga, couro e linho
Portugal, séc. XVI/XVII
Dim.: 45,0 × 70,0 × 40,0 cm
F1216

Raro e insólito baú de verga encanastrada revestida a couro cosido, em formato tronco-piramidal, com tampa cupuliforme e asas de corda forradas do mesmo material. Espelho de fechadura rectangular, em ferro recortado, e ferrolho em forma de coração.

Os interiores estão revestidos a lona grossa, em mau estado de conservação.

Segundo Bernardo Ferrão, este modelo de baú em material leve, facilmente transportável, denominado “cesto de conter” ou “canastra encourada” era sobretudo utilizado em viagem.

Exemplar idêntico está reproduzido no livro de Bernardo Ferrão pertencente à colecção de Manuel da Bernarda. ➤

A WICKER CHEST

Wicker, leather and linen
Portugal, 16th /17th C.
Dim.: 45.0 × 70.0 × 40.0 cm

Unusual, domed wicker chest of truncated pyramid shape, coated in sewn leather and with rope handles lined in the same material. It features a rectangular lock escutcheon and heart shaped latch and is lined in coarse, poorly preserved, canvas cloth.

According to the Art Historian Bernardo Ferrão, this type of lightweight, easily portable chest, was known as a ‘storage chest’ or ‘leathered chest’, being mainly used for travelling.

A similar example, from the Manuel da Bernarda collection, has been published in the 1990 Bernardo Ferrão monography on the subject of Portuguese furniture. ➤

02. CONTADOR COM TREMPÉ

Pau-santo, vinhático e latão

Portugal, séc. XVII

Dim.: 179,0 × 125,0 × 57,0 cm

A555

Proveniência: Col. particular, Bélgica

CABINET ON STAND

Rosewood, Brazilian mahogany and brass

Portugal, 17th century

Dim.: 179.0 × 125.0 × 57.0 cm

Provenance: Private collection, Belgium

Excepcional contador português do séc. XVII, em pau-santo com interiores em vinhático e ferragens de latão.

Este excelente exemplar de mobiliário português do último quartel de seiscentos, ilustra com perfeição o distanciamento, relativamente às suas congéneres que as artes decorativas portuguesas atingem no período que se inicia com a restauração da Independência em 1640. De grande autonomia estilística, virtuosismo técnico e reflectindo um entendimento perfeito da plasticidade dos materiais, este contador define-se pelas suas grandes dimensões e robustez, a escolha da madeira de pau-santo, de tom rico e vergada uniforme, a simetria do seu desenho, a decoração e abundância dos motivos de tremidos, introduzidos em Portugal na década de 1650, e imediatamente assimilados.

A frente da caixa é definida por doze gavetas simulando dezasseis de iguais dimensões, separadas por frisos convexos de junta a meia esquadria, que se distribuem por quatro fiadas de quatro frentes cada. Os dois renques superiores, têm quatro gavetas iguais. O compartimento mediano da terceira e quarta fiadas têm o dobro do tamanho, correspondendo a duas frentes. Quanto às periféricas, tanto à direita como à esquerda, fundem-se numa única que ocupa os dois renques inferiores, ou seja com duplicação da altura e que perfazem os doze compartimentos. As faces apresentam meio rolo convexo, onde se fixam os puxadores e espelhos de fechadura em latão, emoldurado por friso de encordoado em espiral. Em redor, um largo friso côncavo que se estende até à moldura de tremidos, detalhe comum neste tipo de móvel, que completa a decoração.

Para lá destes escaninhos existem quatro pequenos compartimentos dissimulados, simetricamente dispostos no aro superior do móvel, rematados superior e inferiormente por friso contínuo de torcidos.

Este efeito decorativo prolonga-se pelas ilhargas, reforçando a rígida simetria da decoração, se bem que aqui se tratem de falsas gavetas. Os flancos são maioritariamente ocupados por uma ampliação do perfil das gavetas, embora ampliando os motivos decorativos, centrando-se em larga almofada convexa, enquadrada por motivos alternados de encordoados, tremidos e perfis ondulados. A cimalha, de friso contrastante e liso, é igualmente terminada por friso de torcidos.

O aro da trempe, seguindo linguagem idêntica à da caixa, distingue-se pelo largo saial entalhado e vazado com exube-

Portuguese 17th century Rosewood cabinet on stand with Brazilian mahogany interiors and brass hardware elements.

This exceptional piece of furniture, dating from the last quarter of the 17th century, is illustrative of the divergence reached by the Portuguese Decorative Arts, in relation to its European counterparts, in the period following the 1640 restoration of Independence from Spain. Of impacting stylistic autonomy, technical virtuosity and reflecting a perfect understanding of the plasticity of materials, this cabinet is defined by its unusual dimensions and robustness, by the selection of the richly coloured and uniformly patterned rosewood timbers, by the symmetry of the design and decoration and by the abundant ripple motifs that were introduced in Portugal in the 1650s and rapidly assimilated.

The case front is characterised by twelve drawers, simulating sixteen of identical dimensions, separated by convex mitre joined friezes and distributed over four tiers of four fronts each. The two upper tiers are composed of four identically sized drawers. The mid compartments of the third and fourth tiers are double width, hence corresponding to two drawer fronts, while the peripheral, both to the left and to the right, fuse into single, double height drawers, adding up to twelve compartments. The drawer faces are defined by convex demi-cylinders, to which the brass knob handles and escutcheons are fixed, framed by spiralled cord friezes. Encasing these central elements, a quarter cylinder concave frieze that joins the outer ripple frame, a detail typical of this typology that completes the decorative composition.

Above these drawers there are also four small dissimulated compartments, symmetrically arranged in the upper frieze, and encased by continuous ripple mouldings. These details, which extend along the cabinet sides, reinforce the rigid symmetry of the decoration by repeating the compartment fronts although, in this instance, just simulated. On the flanks a decorative arrangement similar, but amplified, to the drawer fronts, centred by large convex cushion framed by alternating spiralled cord friezes, ripple motifs and undulating profiles. The entablature is characterised by a plain frieze surmounted by a broad ripple cornice.



rantes motivos vegetalistas e pássaros. As pernas, de nítido perfil barroco, definem-se por largas bolachas achatadas de várias dimensões, separadas por estrangulamentos acentuados, que se interrompem por sólidos cubos para junção dos travejamentos de torneado espiralado grosso, terminando em pés de bola achatada. — JF

The stand rail, following identical grammar, is characterised by deep, carved and pierced apron of exuberant foliage scrolls and bird motifs. The turned legs, of bulbous Baroque profile, are defined by a succession of overlapping flattened disks, alternating with tight strangulations, are interrupted, above the flattened bun feet, by solid blocks to which attach spiralled stretchers. —

Para exemplar semelhante: / For a similar example see:

— GUIMARÃES, Alfredo, *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1949, n.º34.

03. MESA-BUFETE

Pau-santo e latão

Portugal, segunda metade do séc. XVII

Dim.: 86,0 × 176,0 × 110,0cm

A528

BUFETE TABLE

Rosewood and brass

Portugal, second-half of the 17th century

Dim.: 86.0 × 176.0 × 110.0cm

Extraordinária mesa bufete de grandes dimensões, datável da segunda metade do séc. XVII, em pau-santo maciço, torneado e entalhado, com seis gavetas nas faces de maior comprimento, característica que desvenda o seu uso como mesa de centro.

O tampo rectangular de rebordo gomado, com balanço lateral pouco acentuado, assenta directamente no aro. Este, de duas secções sobrepostas, apresenta-se na superior com perfil em pirâmide truncada, com gavetas agrupadas em conjuntos de três de cada um dos lados, e decoração canelada vertical cortada à goiva, uniforme e contínua, acompanhando o perfil. A secção inferior, em madeira entalhada com elegante motivo de zig-zague, é emoldurada por frisos de tremidos que se conjugam num jogo de luz e sombras e de contrastes claros-escuros, tão ao gosto da época, encaixando directamente nas pernas.

As quatro pernas, e outras tantas travessas, destacam-se do tampo pelo seu especial virtuosismo de concepção, ilustrando claramente a exuberante linguagem barroca deste móvel. As pernas, compostas por grupos exagerados e contrastantes de bolachas achatadas de vários diâmetros, alternando com estrangulamentos apertados, são interrompidas junto à base por sólidos blocos cúbicos de canelados horizontais que servem

Large, and of exceptional quality, turned and carved rosewood 'bufete' table, dating to the second-half of the 17th century. The six drawers, distributed on the long sides, suggesting its intended use as a center table.

The mildly protruding, scalloped edged top, sits directly on the deep apron of two superimposed sections. The upper section, of truncated pyramid profile and decorated in its entire perimeter by vertical gouged fluted decoration, encases the drawers grouped in sets of three. Fitting directly onto the legs, the lower apron section is carved in an elegant zig-zagging pattern framed by ripple moulding friezes, that combine in light and shade effects and subtle colour contrasts, so in vogue at the time.

The four legs, and equal number of stretchers, stand out from the plainer top for their virtuosity of design, illustrating the clear and exuberant Baroque grammar of this table. Formed by groups of superimposed and exaggerated discs of various diameters separated by tight strangulations, only viable by the hardness and density of the rosewood timbers, the turned legs are interrupted by robust square cubes of horizontal fluted decoration, which function as joints for the equally turned, but less exuberant, stretchers. These are fixed in place by protruding brass screws with escutcheons in the same metal. The feet, of large discs sitting on flattened buns, are



de junta de assemblagem aos travejamentos. Estes de concepção idêntica, mas de menos contraste, fixam-se com parafusos de armar em latão com escudetes no mesmo metal.

Os pés, seguindo as características gerais dos restantes torneados, são compostos por uma bolacha de grande dimensão assentando numa bola achatada, de diâmetro semelhante, elevada num pequeno soco.

Nas gavetas, escudetes de fechadura rectangular, em latão recortado e vazado, com decoração de motivos vegetalistas estilizados.

Pela sua sofisticada decoração, pela cuidada selecção das madeiras e pela mestria de produção esta mesa-bufete é um excelente exemplo desta tipologia, tão apreciada em Portugal nos séculos XVII e XVIII.

De acordo com Bernardo Ferrão, a primeira referência portuguesa a uma mesa bufete, é feita em 1537 no relato das faustosas celebrações do casamento de D. Isabel, filha de D. Jaime, Duque de Bragança, com o Príncipe D. Duarte, irmão do rei D. João III.

Os bufetes, conforme são comumente referidos, são um tipo de mesa de formato constante mas de dimensão muito variável, abrangendo desde os pequenos exemplares especialmente concebidos para utilização nos estrados onde as senhoras da nobreza se sentavam e conviviam, um hábito islâmico que se mantinha no país ainda no início do séc. XIX, até aos grandes bufetes de seis ou mesmo de oito pernas, como o magnífico exemplar da colecção do Museu de Lamego com quase quatro metros, que se colocavam em átrios e salões, podendo ter várias funções que frequentemente se sobrepunham, como a de mesa de centro, mesa de reuniões ou mesa de escrita.

raised on a low socle. On the drawer fronts rectangular pierced brass lock escutcheons and pull handles of stylized foliage scroll motifs.

Owing to its sophisticated decoration, careful selection of timbers and construction mastery, this 'bufete' table is an outstanding example of this typology, so favoured in Portugal throughout the 17th and 18th centuries.

According to Bernardo Ferrão, the earliest Portuguese mention to a 'bufete' table, is found in the 1537 description of the sumptuous celebrations organized for the marriage of Isabel, the Duke of Braganza's daughter, to prince Duarte, brother to king João III.

'Bufetes', as they are commonly referred, are a popular Portuguese furniture typology, a type of table of continuous unaltered format but of variable dimensions, ranging from miniature examples, conceived for use on the raised platforms on which aristocratic ladies sat and socialized, an Islamic practice common in Portugal up to the early 19th century, to the very large 'bufetes' of six, or even eight legs, such as the superb example from the Museu de Lamego reaching close to four meters, which decorated large halls and stately rooms, and were used as centre, as meetings or as writing tables.

From the 17th century onwards 'bufete' tables are produced with turned legs and stretchers of various levels of refinement and virtuosity, on the basis of the prevalent taste, the nature of the commission or the cabinet maker and wood turner proficiency, but consistently following the exuberance of Baroque aesthetic canons, and exploiting the characteristics of the dense and dark Brazilian rosewood timbers.

Table tops, aprons and drawer fronts were created with a variety of decorative details, such as plain edges, rope motifs, fluted, concave and convex surfaces or ripple moulding friezes, a much appreciated element imported from the Low Countries and common in Portugal from 1650, used on their own or combined.



A partir do séc. XVII são produzidos com pernas e travessas torneadas de maior ou menor elaboração e virtuosismo, conforme o gosto da época, o tipo de encomenda ou a mestria do torneiro, acompanhando a exuberância do Barroco e tirando partido das características da madeira densa e escura do pau-santo brasileiro. Os tampos, os aros, e as frentes de gavetas, aparecem-nos com detalhes decorativos variados, podendo ser de bordo liso, encordoados, canelados, côncavos ou convexos, ou emoldurados por frisos de tremidos, um tipo de elemento decorativo importado dos Países-Baixos, muito apreciado em Portugal, e profusamente utilizado a partir de 1650, ou como combinações destes elementos.

Outros há de feição mais simples e decoração mais singela por vezes produzidos em madeiras da terra, como o castanho, que poderá, ou não, ser faixado em madeira mais nobre.

A prodigalidade na utilização do pau-santo brasileiro, mas também de outras madeiras exóticas que os portugueses trouxeram das Américas, da África ou do Oriente, todas de excepcional qualidade, é certamente o factor principal ao qual se deve a durabilidade dos móveis e a exuberância atingida pela marcenaria portuguesa, e que distingue a generalidade do mobiliário nacional dos congéneres europeus seus contemporâneos. — JF

Other 'bufetes' of plainer and more unassuming decoration were also produced, sometimes in local timbers, such as chestnut, that could be veneered in a more valuable timber.

The prodigality in the use of Brazilian rosewood, as well as other dense exotic timbers brought by the Portuguese from the Americas, from Africa or from the Orient, all of exceptional quality, accounts, most certainly, for the durability of furniture pieces and for the exuberance of Portuguese cabinet making, characteristics that separate this production from its contemporary European counterparts. —

Para exemplar semelhante: / For a similar table see:

— PINTO, Maria Helena Mendes; *Os Móveis e o Seu Tempo, Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV–XIX*, Lisboa / Lisbon, Instituto Português do Património Cultural / Museu Nacional de Arte Antiga, 1985–1987, p. 60.

04. MESA DE ENCOSTAR

Pau-santo, ferragens em bronze cinzelado e dourado
 Portugal, terceiro quartel do séc. XVIII
 Dim.: 77,0 × 93,5 × 62,5 cm
 A547

SIDE TABLE

Rosewood and chiselled and gilt bronze hardware
 Portugal, third-quarter, 18th century
 Dim.: 77.0 × 93.5 × 62.5 cm

Importante mesa de encostar datada do terceiro quartel do séc. XVIII, em pau-santo de cor castanha escura e tons mel, de vergada bem marcada, evidenciando na sua construção uma cuidada selecção da matéria-prima, excelente qualidade técnica e coerência de concepção. A estrutura, de movimento ondulante bem acentuado, caracteriza-se por um elegante equilíbrio que realça em simultâneo as características plásticas e a excepcional qualidade do pau-santo do Brasil.

O tampo, de moldurado periférico simples e movimento sinuoso, define-se pelo virtuosismo da ondulação do aro que o suporta, e ao qual se fixa através de cavilhadros na mesma madeira. A frente da mesa é preenchida por duas gavetas de forros em vinhático, cujas faces são rematadas por moldurado escadeado côncavo e convexo, de onde se destacam ferragens em bronze dourado de motivos vegetalistas, as quais, embora de execução mais tardia, se enquadram com perfeição no rigoroso ideal estético contemporâneo desta peça de mobiliário do reinado de D. José I (1750–1777). Os elegantes recortes que rematam a totalidade do perímetro da aba são debruados em verdugo que se prolonga ao longo da altura das pernas até terminar em delicados pés de cachimbo.

O saial, bem como as ilhargas, evidenciam cuidada decoração em talha baixa de excelente execução e forte impacto visual, formando enrolamentos de motivos vegetalistas em curva e contracurva, que reforçam a exuberância decorativa característica deste período. As pernas, cada uma cortada de uma única peça de pau-santo que se estende a toda a altura, são finas e elegantes, de galbo projectante acentuado e ângulos em aresta viva boleada na quase totalidade da face interior e até à altura do Joelho na face exterior. As pernas traseiras são cortadas a direito no tardo, numa simulação das pernas anteriores, o que sugere que se tratará de um exemplar de

A sophisticated solid rosewood side table, dating from the third-quarter of the 18th century. Of dark brown densely patterned timbers, enhanced by mellow honey coloured shades, this exceptional table is evidence of the careful selection of raw materials, masterly technical control and coherence of design that characterise the best Portuguese furniture dating from the reign of King José I (1750–1777). The virtuous undulating structure is also successfully defined by the elegant balance that highlights its plastic characteristics, as well as the undisputed quality of the Brazilian Rosewood ('Dalbergia nigra') timbers.

The table top, of plain peripheral moulding and sinuous movement, is matched by the undulating movement of the case, to which it is fixed by pegs in the same timber. The two identical front drawers, of Brazilian mahogany structures, are decorated by stepped concave and convex moulding and gilt bronze foliage handles, which, albeit of being of later casting comparatively to the table, match and complement the third-quarter of the 18th century rigorous aesthetic ideals that define the structure.

The elegant profile that accompanies the peripheral length of the apron is framed by delicate shaped frieze that fully extends along the cabriole shaped legs terminating in foliage pipe shaped



um par de mesas idênticas que, ao encostar pelo lado recto, formariam uma grande mesa de centro, conforme era comum nesta tipologia.

As mesas de encostar são um tipo de móvel carismático da segunda metade do séc. XVIII e de uma tipologia muito apreciada em Portugal, sendo de algum modo uma construção híbrida situada entre as consolas e as meias cómodas. *JF*

feet. Both the front and lateral aprons are defined by virtuous deep carved decorative motifs of excellent technical control and strong visual impact, forming foliage curve and counter curve scrolls that reinforce the table's contained decorative exuberance.

*Side tables are charismatic 18th century pieces of furniture and a typology that was much favoured in Portugal. They are somewhat hybrid creations related to both the consoles and the commodes. *JF**

05. MESA DE ENCOSTAR D. JOSÉ

Pau-santo
 Portugal, séc. XVIII
 Dim.: 78,0 × 106,0 × 60,0 cm
 A569

A D. JOSÉ SIDE TABLE

Rosewood
 Portugal, 18th century
 Dim.: 78.0 × 106.0 × 60.0 cm

Mesa de encostar D. José do 3.º quartel do séc. XVIII, em pau-santo entalhado de bela vergada e patine.

Tampo rectangular, com rebaixo, recortado e moldurado acompanhando a ondulação da caixa na frente e nas ilhargas, com cantos dianteiros arredondados.

Caixa abaulada de linhas suaves e sinuosas, ocupada predominantemente por gaveta lisa emoldurada por friso periférico, com forros em vinhático. Apresenta um exuberante saial, na frente e nas ilhargas, de belo recorte e finamente entalhado, com curvas e contracurvas, flores estilizadas, folhagens, concheados, volutas, “C”s e “S”s de grande expressão, ao gosto rocaille, distribuídos simetricamente.

Pernas galbadas, entalhadas com cartela geométrica, de perfil moldurado, com elementos vegetalistas estilizados, terminando em pés de cachimbo de elegante desenho.

Elegantes ferragens originais, em bronze vazado, decoradas ao estilo da época.

A Lei Pragmática, promulgada (em 1749) por D. João V, pouco antes da sua morte, que proibia a importação de móveis, contribuiu para a criatividade e saber dos nossos marceneiros que, para além de absorverem a tendência artística europeia, conseguiram desenvolver um estilo nacional, particular e requintado.

Estas influências, transmitidas através dos estilos Barroco e Rococó, foram assim assimiladas, recriadas e nacionalizadas pelos marceneiros portugueses através de sínteses artísticas, muito criativas, de grande qualidade e exuberância sensorial, como bem exemplifica esta mesa de encostar.

É no período D. José, que a mestria da marcenaria portuguesa atinge o apogeu, altura em que a forte personalidade joanina vai dar lugar ao esbatimento das formas e à nova estética rocaille.

A D. José, richly patterned rosewood side table defined by the rectangular top whose shape accompanies the undulating case movement, frontal rounded corners and stepped moulded edge trim. Epitome of a model often reinterpreted during the 3rd-quarter of the 18th century, it features a case of single long drawer lined in Brazilian mahogany and framed by peripheral frieze. The aprons, of exuberant contours, are finely carved in curves and counter curves with foliage, stylised flowers, shells, volutes and eloquent and symmetrically arranged rococo scrolls.

The harmonious cabriole legs, ornamented with large knee height carved foliage cartouches, terminate in elegantly designed pipe feet of delicate foliage elements. The scalloped and pierced cast bronze handles and lock escutcheon, correspond to a typology often seen in furniture of this period and are original to the table.

The Pragmatic Law that prohibited the importing of furniture, promulgated by King João V (r. 1705 – 1750) shortly before his death, had a considerable impact in the development and creativity of Portuguese furniture makers who, in addition to absorbing the European artistic tendencies of the age, were also capable of developing a national style that was simultaneously fashionable and refined.



Neste caso, a estrutura e robustez da mesa de encostar, os recortes acentuados e, principalmente os ornamentos simétricos e profundos, ligam-se ainda ao período Joanino. No entanto, prevalecem as particularidades da época de D. José I, visíveis na utilização dos pés em cachimbo, assinalados no prelúdio josefino e na ornamentação que se fragmenta em estilizações mais ou menos acentuadas com elementos de estética rocaille. ➤

These influences, absorbed from European baroque and rococo prototypes, were successfully nationalised by furniture makers through processes of creative artistic syntheses that resulted in the great quality and sensorial exuberance illustrated by this side table. ➤

06. PAPELEIRA D. MARIA

Pau-santo, espinheiro e outras madeiras
 Portugal, séc. XVIII/XIX
 Dim.: 96,0 × 86,0 × 52,0 cm
 A500
 Proveniência: Palácio Van Zeller, Lisboa

Elegante papelera D. Maria I (r. 1777–1816)¹ de pequenas dimensões, folheada a pau-santo com incrustações em ácer, buxo e pau-rosa, do final do século XVIII. É notável a qualidade dos faixeados e marchetados, razão pela qual o mestre marceneiro optou por não colocar puxadores, de forma a não interferir com a leitura da peça.

Tampo de rebater, decorado com casal galante trajando à época. O cavaleiro curvado, em sinal de respeito, oferece um ramo de flores à dama com leque na mão direita, que o recebe. Completam a cena exuberantes ramos de peónias que os envolvem, emergindo de vaso em forma de cartela, como se de uma Árvore da Vida se tratasse. Este quadro está envolvido por friso periférico desenhando moldura.

O Interior do tampo apresenta uma decoração semelhante, embora aqui a dama tenha toucado e segure o volumoso saial do vestido com as mãos, sob o olhar do cavaleiro com chapéu, que está apoiado num pingalim.

Escritório ligeiramente recuado, com fábrica constituída por renque de 4 gavetas inferiores e 6 escaninhos junto ao tampo. As duas gavetas periféricas são avançadas assim como os respectivos escaninhos, ambos limitados por um separador recortado, que define um compartimento sem porta. Cada gaveta central corresponde a dois escaninhos, separados por divisórias lisas e que delimitam igual número de compartimentos. Este conjunto é decorado por molduras em curva e contracurva, sendo que às molduras dos escaninhos avançados foi adicionada peónia em flor ao centro e trevos nos cantos. Junto à fábrica tampa que desliza no sentido do tardo, dando lugar a um compartimento fundo para o material de escrita.

A cómoda, de frente abaulada, está dividida em três gavetes decorados com ramos florais que se espraiam a partir de um medalhão central, decoração que se repete no topo do móvel.

¹ Foi a primeira mulher a ocupar o trono de Portugal e na verdade só dirigiu a governação de 1777 a 1792 — quando se agravou a loucura que tomou conta da sua mente. Cf. Luis Oliveira Ramos, *D. Maria I*, Rio de Mouro: Circulo de Leitores, 2007.

A D. MARIA BUREAU

Rosewood, acer, boxwood and jacaranda
 Portugal, last-quarter of the 18th century
 Dim.: 96.0 × 86.0 × 52.0 cm
 Provenance: Van Zeller Palace, Lisbon

Elegant, small sized rosewood bureau, dating from the reign of Queen Maria I (r. 1777–1816)¹.

Of considerable decorative exuberance it is densely inlaid in acer, boxwood and jacaranda marquetry compositions that fill the whole of the case surface. Undoubtedly intentional and most certainly not to interfere with the overall perception of the piece, the bureau has no handles or lock escutcheons or any evidence that it had them in its origin, although it retains its original locks.

The angled fall front top is centred by a courting scene attired in contemporary style. The male figure, slightly bowing in greeting, seems to offer a bouquet of flowers to the woman opposite who, holding a fan, acknowledges the gift. The scene is wrapped in exuberant bouquets of peonies that emerge from a cartouche shaped vase, as if alluding to a Tree of Life. The composition is framed by a lighter coloured peripheral border. A similar arrangement is repeated on the inner top writing surface.

The bureau's recessed interior is arranged in a row of four drawers, surmounted by a sequence of six pigeon holes that extend up to the case's top. This arrangement is decorated by curve and counter curve frames which, on the two peripheral pigeon-holes surfaces, have received the additional ornamental motifs of a central peony flanked by two shamrocks at the extremities. Beyond the writing surface, a back sliding panel that hides a deep compartment for storage of writing paraphernalia.

The serpentine chest beneath is defined by two overlapping long drawers of floral motifs decoration. On the side panels, an identical replica of the figures depicted on the front, wrapped in equally exuberant foliage and floral branches emerging from a large scalloped like vase. The bureau stands on robust bracket feet highlighted by contrasting coloured filing.

Of evident French inspiration, this elegant piece of furniture interprets and documents, with great skill, the coexistence of two

¹ First reigning Queen of Portugal, ruled from 1777 to 1792, when mental deterioration demanded that her son and heir took the responsibilities of government. Cf. Luis Oliveira Ramos, *D. Maria I*, Rio de Mouro: Circulo de Leitores, 2007.





Cada ilharga reproduz uma das figuras do tampo, cingidas por vaso em forma da cartela de onde partem exuberantes ramos das mesmas flores. Pés em mísula emoldurado por filete. Fundos em caixa e fechaduras originais.

Esta papeleira de clara influência francesa, interpreta e documenta de maneira perfeita a coexistência de duas tendências artísticas da época: a conservadora, de estilo *Rocaille* — que se prolonga em Portugal até à última década de Setecentos — e a moderna, Neoclássica — aqui traduzida pela estrutura direita de cantos ortogonais e pela utilização de elementos decorativos *rocaillescos*, como as curvas e contracurvas, em molduras de traçado neoclássico.

Verdadeiramente preciosa e com grande harmonia, foi executada com invulgar mestria técnica de faixado em pau-santo e marchetado de cores mais claras, contrastantes, umas vezes tingidas (verde) com linhas de expressão gravadas a buril e betumadas. Ela interpreta e documenta de maneira perfeita, a faceta sentimental característica do estilo D. Maria I, o tema do amor, tão caro ao reinado desta rainha.

Atendendo à temática da decoração, esta cena galante poderá ser alusiva ao matrimónio. Por outro lado, a peónia no ocidente simboliza o amor, graças às cores esplêndidas e às pétalas onduladas que assumem uma conotação puramente sentimental e romântica. Na tradição popular, esta flor alude ao bom augúrio e prosperidade, razão pela qual as mães colocavam colares de sementes de Peónia ao pescoço das filhas antes de se casarem; é também a flor que se oferece para comemorar o décimo segundo ano de casamento por ser símbolo das histórias de amor romântico. ➤

artistic currents; a conservative one, still under the impositions of the rococo and its decorative excesses of volutes, scrolls and other dense characteristic decorative motifs — which in Portugal will survive well into the 1790s, — and a modern one, widely open to the innovations of the neoclassicism, which dictates the adoption of the straighter case structure of orthogonal edges and the more contained and geometric ornamental compositions.

Precious for the selection of expensive exotic timbers, this bureau evidences great technical mastery, both in its construction and in the use of the mahogany veneers that became the ground for the elaborate contrasting and part dyed marquetry decoration of engraved and sand burned details. This type of composition, of clear sentimental character allusive to love, illustrates to perfection the favoured thematic of Queen Maria I's reign. For its iconography it is also possible to suggest that the two courting figures allude to a matrimonial union. On the other side, in Europe, peonies are associated to love for their splendid colours and undulating petals, assuming a purely sentimental and romantic connotation. ➤



07. CÔMODA

Madeira entalhada (*Pinus cembra*?) e lacada, com decoração de *chinoiserie*

Itália, Veneza, meados do séc. XVIII

Dim.: 90,0 × 130,0 × 58,0 cm

A507

Proveniência: Col. particular, Lisboa

COMMODE

Chinoiserie decorated, carved and lacquered wood, possibly *Pinus cembra*

Italy, Venice, mid-18th century

Dim.: 90.0 × 130.0 × 58.0 cm

Provenance: Private collection, Lisbon

Rara cómoda Rococó de fabrico Veneziano, decorada com exuberantes motivos decorativos a ouro e policromia de inspiração chinesa, sobre fundo preto, que contrastam com a sua tipologia tipicamente europeia.

De formato “bombé”, com barriga bem acentuada, tem a frente e ilhargas onduladas em curvas e contracurvas, o que lhe atribui um carácter gracioso e elegante. O tampo é recortado acompanhando as linhas sinuosas da caixa. Formalmente inspirada num protótipo Luís XV, mas imbuída de uma exuberância distintamente italiana típica de Veneza, é totalmente revestida por decoração de composições plenas de motivos exóticos, emolduradas por motivos ornamentais de linguagem rococó, que se conjugam sobre uma base de laca negra.

Na frente sobrepõem-se dois gavetões sem entrepanos, o que permite a continuidade decorativa, emoldurados por friso dourado relevado, interrompido ao centro da gaveta superior por escudete de fechadura e na base da gaveta inferior por concheado. Nos quatro ângulos um singelo detalhe vegetalista estilizado.

A composição decorativa frontal desenvolve-se em dois campos distintos separados por um grande salgueiro. Ao lado esquerdo, um imaginado edifício Chinês de vários telhados de duas águas. No plano superior uma figura feminina e uma criança observam um homem que se aproxima, trajando calças, túnica larga atada na cintura e chapéu. No plano inferior, uma figura masculina num terraço onde uma senhora toca um instrumento oriental. Duas outras figuras femininas afastam-se em direcção ao jardim.

A metade direita da composição é preenchida por formação rochosa, de onde emergem grandes flores de marcado cariz oriental, motivos vegetalistas, um pássaro e borboleta. No aro superior e no saial de perfil recortado, repetem-se em banda idênticos motivos decorativos de flores, figuras humanas e

Rare Venetian, two long drawer, Rococo commode. Decorated in exuberant decorative gold and polychrome motifs on a black ground, following oriental prototypes albeit on a typically European furniture type.

Of bombe design, with protruding undulating front and sides that endow it with grace and elegance, the scalloped top following the sinuous case shapes. Formally close to a Louis XV model, but filled with exuberant and distinctly Italian, specifically Venetian, character, its surfaces are fully decorated in exotic compositions combined with ornamental Rococo details.

The front is arranged in two superimposed drawers of no horizontal divider, allowing for seamless decorative continuity, framed by raised and gilt frieze, interrupted at the top drawer by central lock escutcheon and by shell motif on the lower drawer. On the corners a discreet stylised foliage detail.

The decorative composition spreads over two separate fields, divided by a large willow tree. On the left an imaginary oriental building, of various gabled roofs, within a garden. On the scene's upper section a child and a female figure observe an approaching male wearing trousers, waist tied loose tunic and a hat. On the lower section a male figure on a terrace where a female plays a musical instrument. Two other female figures walk towards the garden.



aves, enquanto que nos ângulos frontais da caixa e nas ilhargas, se destacam exuberantes reservas verticais relevadas de emolduramentos rococó, que circundam figuras chinesas, flores, motivos vegetalistas e fitas.

Na decoração do tampo o artista optou por representar uma bucólica cena oriental num jardim com arvoredo, balastradas e pavilhão com telhado de duas águas, no qual brinca uma criança e se passeia uma senhora sob pára-sol transportado por figura masculina. Ao seu lado desloca-se um homem a cavalo seguido de perto por um personagem a pé, possivelmente um criado.

On the right hand side, the composition is fully taken by a rock outcrop from which emerge large flowers of obvious oriental inspiration, foliage, a bird and a butterfly. On the top rail and on the exuberantly scalloped apron, similar decorative elements of flowers, human figures and birds.

The case front corners as well as the side panels, are densely filled by exuberant, vertical raised cartouche sections of Rococo frames, with Chinese figures, flowers, foliage motifs and ribbons.

For the top, the decorator artist has chosen a bucolic oriental garden view with trees, balustrades and gabled roof pavilion, in which a child plays while a female figure strolls under a parasol, carried by a man servant. On her side a horse riding male next to a walking figure, probably also a servant.

The legs, short and robust, of pronounced cabriole adorned by mid-height volute frieze, fit directly into the case and end in typically Louis XV stylised raised scroll feet.

In the collection of Venice's Museo del Settecento — Palazzo Rezzonico, there are two commodes of identical shape and similar decoration to our example, albeit lacquered in green and of denser composition, and marbled tops.

As pernas, curtas e robustas, de galbo pronunciado adornado por friso de voluta até meia altura, encaixam diretamente na base da caixa, terminando em pé de cachimbo alteado característico do estilo Luís XV.

Na coleção do Museo del Settecento Veneziano — Palazzo Rezzonico, em Veneza existem duas cómodas de formato semelhante e decoração análoga à da nossa cómoda, embora lacadas a verde e de maior densidade de composição, com o tampo pintado em *trompe-l'oeil* simulando mármore.

O GOSTO EUROPEU E A “CHINOISERIE”

A percepção europeia de paragens longínquas com realidades culturais distintas das ocidentais, tem na sua essência descrições de viagens como a de Marco Polo (1254–1324), no “Livro das Maravilhas do Mundo” — onde este Veneziano descreve em detalhe a sua estada de dezassete anos na China e os esplendores da corte de Kublai Khan — ou a do missionário franciscano Odorico de Pordenone, (C.1286–1331) — que regista por escrito no início do séc. XIV, detalhes da sua viagem através da Ásia em direcção à China.

Destas variadas narrativas contudo, nenhuma atingiria a popularidade da assinada por um Cavaleiro John Mandeville, possivelmente um pseudónimo, e publicada cerca de 1356/7. As suas fantasiosas descrições da Terra Santa, do Egipto, do Turquestão, da Índia e da China, surpreendentes e certamente romaneadas, são em parte uma imaginativa compilação de textos de outros autores, particularmente de Polo e Pordenone, às quais Mandeville acrescenta detalhes de outras fontes.

Pela sua elaboração e exotismo, estes textos acabariam por desenvolver uma imagem de grande impacto, embora ficcionada, do Oriente, que se espalharia rapidamente por toda a Europa: uma terra povoada por habitantes de hábitos curiosos e estranhos às realidades europeias. Acabaram também por promover o conceito da “descoberta de outros mundos” afastados da realidade europeia, que permanecerá nos séculos seguintes, não só como desígnio, mas como forte estímulo para os espíritos ocidentais.

Apesar da indiscutível relevância destas narrativas, não é demais lembrar que os contactos entre a Europa e a China precedem a Idade Média, tendo-se iniciado em épocas recuadas, nas quais Ocidente e Oriente se uniam através de trocas comerciais de produtos europeus por outros plenos de exotismo, nomeadamente sedas, especiarias e essências orientais. Com o encerramento desta secular Rota da Seda, após a ascensão da nova Dinastia Ming, os europeus ver-se-ão forçados a explorar percursos alternativos para chegar à China e às suas cobiçadas mercadorias.

Com este propósito e antecipando-se a outros europeus, os portugueses irão a partir do início do séc. XV, explorar a costa Ocidental Africana, acabando Vasco da Gama por contornar o Cabo da Boa Esperança e chegar à Índia em 1498. Esta nova rota marítima, a Rota do Cabo, irá facilitar o tráfego de preciosidades exóticas e de luxo e desse modo, fomentar

ROCOCO VENETIAN FURNITURE

Characteristic of Venetian furniture, lacquered pieces produced from the 17th century onwards, embody a specific aesthetic concept, linked to their intrinsic vibrant colour exoticism and to the manner they fit so harmoniously into the global decorative projects for which they were conceived. In instances when occasionally a Venetian palace is emptied of its original wall decorative elements, it is still possible to notice rough drafts of furniture pieces drawn directly onto the stucco, for the purpose of illustrating the visual effect they would have in their envisaged position.

In the 18th century, furniture makers will absorb the essence of the French Rococo style, somehow determined to improve it. For that purpose, furniture pieces will be modified, becoming larger and broader, and having their shapes accentuated in an exuberance of sinuous curves and counter curves that will distance them from their French counterparts. Furthermore, the frivolous details of the French decorative elements will become bolder and their solid appearance even more marked. In its reinterpretation Rococo furniture will somehow lose its discreet elegance and, often, considerable manufacturing quality.

In relation to its decorative details it is clear that, from the early 18th century onwards, Venetian artists and crafters choose to base their imitation lacquers directly on models imported from the Far-east. Red, green or black backgrounds become the support for golden chinoiserie motifs of mandarins, figures with parasols, opium pipe smokers, Mongol servants and exotic beasts. A whole fantastic, and almost caricature like universe that will survive, on furniture decoration, throughout the entire century.

Lacquering was made not only in Venice, but in many other cities, although it is relevant to note that Italian lacquer varnish was thinner and of lower quality than that of its English and Northern European counterparts. Albeit this relevant qualitative difference,



a formação de colecções de “raridades” naturais e artificiais, que incluem objectos de marfim e tartaruga, plumas Indianas e conchas, e animais exóticos, que os príncipes europeus irão expor nos seus gabinetes de curiosidades — os *kunstkammer*, juntamente com porcelanas da China e lacas do Japão, com frequência aplicadas a peças de mobiliário europeu.

A renovada disponibilidade e abundância destes produtos de origem longínqua irá reforçar a sua popularidade, sendo os motivos orientais e particularmente os chineses aqueles que, pela sua excentricidade, irão ser adoptados como protótipos de ornamento, embora despojados do seu significado simbólico de origem, o qual era desconhecido na Europa.

Este interesse pelo fantástico Cataio e a adopção estilística daquilo que virá a ser conhecido na Europa como *chinoiserie*, ou como *japanning* na Grã-Bretanha, uma imitação das lacas chinesas que já havia sido tentada na Europa na segunda metade do séc. XVI, acabará por ser formalizada a partir do final do séc. XVII, com a publicação de vários tratados, como *A Treatise of Japanning and Varnishing* (Stalker e Parker’s 1688), uma das primeiras antologias europeias de processos técnicos orientais. Outras se seguirão na Holanda (*Picturae Sinicae* de Peter Schenk, 1660–1718) e na Alemanha (Paul Decker, 1677–1713).

Em França, o interesse pela China materializa-se na corte de Luís XIV, mas só no século XVIII se tornará numa verdadeira moda, contagiando todos os aspectos das artes decorativas, que acabarão por fundir num estilo único os motivos orientais e europeus.

O MOBILIÁRIO VENEZIANO DO PERÍODO ROCOCÓ

Características do mobiliário Veneziano, as peças lacadas produzidas a partir do séc. XVII, possuem um indiscutível valor

Italian artists would develop another type of imitation lacquer, at an even lower cost, known as ‘lacca contrafatta’ or ‘lacca povera’. Mainly used in Venice, this technique involved the preparation of the surfaces at the desired colour, onto which were applied paper cut outs of rustic figures or brightly coloured ‘chinoiseries’, often published by the Remondini de Bassano del Grappa company, that were later varnished.

Gradually, a greater freedom in the use of ‘chinoiserie’ decorative motifs, becomes evident. The style takes on a somehow westernised character, adopting scenes inhabited by putti and classical goddesses playing amongst Rococo garlands and flower motifs. It is also possible that some of these compositions might have been created in the studios of renowned Venetian artists, which were also responsible for designing and decorating the rooms that would accommodate this same furniture. Perhaps for this reason, they often exhibit the decorative exuberance and artistic freedom that is typical of Venetian pictorial production.

The most abundant and characteristic typologies of Venetian Rococo furniture production — commodes and consoles — were mostly assembled in a local conifer timber known as ‘cirmolo’, ‘Pinus cembra’. A thin stucco or plaster layer and a fine textile, fixed with animal glue, would then be applied onto this substrate. Once dried and polished it would acquire the necessary surface that allowed for artists to paint, in tempera, their desired decorative motifs. These would later be lacquered over with a type of varnish similar to that developed in France by the Martin brothers.

In addition to ‘chinoiserie’ furniture, another type of painted furniture, known as ‘lacca’ was also popular and well recorded in cupboards of landscape decorated doors, raised garland ornamented commodes and small flower bouquet adorned harpsicord cases. This type of decoration, often reflecting the artistic style of contemporary artists, has been attributed to renowned painters such as Tiepolo

estético ligado ao seu intrínseco exotismo de cores vibrantes, mas também ao modo como se enquadram harmoniosamente nos projectos decorativos globais para os quais eram concebidas. Ainda hoje, quando ocasionalmente algum palácio Veneziano é despojado da sua decoração parietal, é possível observar esboços de peças de mobiliário traçados directamente no estuque, com o fim de ilustrar o efeito visual que teriam na sua projetada posição.

Na concepção destas peças de mobiliário os marceneiros irão absorver a partir do século seguinte o estilo Rococó de carácter francês, embora determinados a, de algum modo, melhorá-lo. Para esse fim os móveis irão modificar-se, aumentando as suas dimensões e acentuando exageradamente as suas formas, numa exuberância de curvas e contracurvas sinuosas que os tornarão distintos dos seus congéneres franceses. As frivolidades da decoração francesa irão tornar-se mais audazes, e o aspecto geral das peças, de grande solidez, ficará ainda mais pesado. O mobiliário rococó perderá a sua elegância discreta e, por vezes também considerável qualidade de execução.

Relativamente ao aspecto decorativo, a partir do início do séc. XVIII, os artistas e artífices Venezianos, optam por basear as composições das suas lacas de imitação directamente nos modelos importados do extremo oriente. Superfícies em tons de encarnado, verde ou preto, suportam a ornamentação de *chinoiseries* a ouro — um mandarim, uma figura com pára-sol, um fumador de ópio, personagens mongóis e animais exóticos — elefantes camelos ou papagaios — ou flores orientais. Ali se encontra todo um universo fantástico, embora tratado de modo caricatural, que irá perdurar na decoração do mobiliário durante todo o século.

A lacagem era praticada em grande parte nas cidades italianas e não só em Veneza, embora seja importante notar que o verniz da laca italiana era de menor espessura e de qualidade inferior ao utilizado em Inglaterra ou no Norte da Europa. Apesar desta diferença qualitativa, os artífices italianos iriam ainda desenvolver uma outra imitação de custo mais baixo, conhecida por *lacca contrafatta* ou *lacca povera*, que seria particularmente utilizada em Veneza.

Esta técnica implica a pintura inicial das peças no tom desejado, sobre a qual são colados recortes de papel com figuras rústicas ou *chinoiseries* em cores vibrantes, sendo a superfície posteriormente envernizada. Estes recortes eram com frequência, publicados pela firma *Remondini de Bassano del Grappa*.



or Guardi. Although a tempting premise, it is unlikely that such major artists would become involved in furniture decoration, for no other reason than that they belonged to a different guild. It would nonetheless be plausible to consider that these artists, might indeed have produced furniture designs for the same rooms, whose walls and ceilings they decorated, as it can be inferred from the Tiepolo studio drawings at the Victoria & Albert Museum, which include plans for commodes and for a console.

Furniture designs could also be supplied by renowned architects. Filippo Juvarra that worked for the Savoy crown in Turin, provided

Gradualmente, ao longo do século irá notar-se uma maior liberdade na selecção das composições decorativas de *chinoiserie*. O estilo irá tornar-se mais ocidentalizado, acabando por adoptar cenas habitadas por figuras de deusas e *putti* brincando entre grinaldas de flores Rococó. É certamente possível que algumas destas composições tenham sido executadas nos estúdios de pintores Venezianos de maior renome, os mesmos que estavam incumbidos de projectar e decorar os salões para onde estes móveis lacados se destinavam. Talvez seja também por esta razão que o mobiliário lacado Veneziano, exhibe com frequência a exuberância decorativa e a liberdade artística, típica da produção pictórica da cidade.

As tipologias mais características da produção Rococó Veneziana — cómodas e consolas — são habitualmente produzidas numa madeira de conífera de origem local, o “cirmolo” (*Pinus cembra*), sobre a qual se aplica uma fina camada de estuque ou gesso e uma fina película têxtil que se fixa com grude. Este substrato assegura a superfície adequada sobre a qual os artífices executavam os seus desenhos em têmpera. O processo seria completado com a aplicação de um tipo de verniz semelhante ao desenvolvido em França pelos irmãos Martin.

Para além do mobiliário de *chinoiserie* era também popular um outro tipo de mobiliário de decoração pintada, igualmente conhecido como *lacca*, do qual se conhecem exemplos de armários de portas decoradas com paisagens, cómodas adornadas com grinaldas em relevo ou caixas de cravo com pequenos ramos de rosas. Este tipo de decoração, que reflete por vezes o estilo de pintura de artistas seus contemporâneos, foi frequentemente atribuída a pintores conceituados como Tiepolo ou Guardi. Embora tentador, será improvável que pintores de relevo se envolvessem na decoração de mobiliário, quanto mais não seja por pertencerem a corporação diferente da dos artífices dessa especialidade. Poder-se-á todavia considerar como plausível, que estes pintores ilustres tenham produzido desenhos de mobiliário para as salas que eles próprios pintavam, conforme inferido pelos desenhos do estúdio de Tiepolo à guarda do Victoria & Albert Museum, em que se encontram desenhos para cómodas e para uma consola.

Projectos para mobiliário podiam também ser fornecidos por arquitectos de prestígio. Filippo Juvarra, o grande arquitecto que trabalhou para a corte de Sabóia em Turim, forneceu inúmeros desenhos para consolas e provavelmente esboços para projectos decorativos dos palácios e *villas* que projectou, nos quais se incluía mobiliário. A decoração destas peças adoptaria motivos decorativos que prolongariam os dos estuques e apainelados dos salões em que se inseriam. O exemplo de Juvarra seria seguido por outros arquitectos como Benedetto Alfieri que, na década de 1760, projectou não só a decoração da galeria da *Accademia Filarmonica* de Turim, mas também o seu mobiliário decorativo e de assento.

Lamentavelmente, na sua maioria os artífices decoradores de Veneza manter-se-iam anónimos, só raramente estampilhando ou marcando o seu trabalho. ➤ JF



numerous designs for consoles, and probably also drafts for Palaces and Villas global decorative projects in which furniture was included. The decoration of these pieces would adopt motifs that would mirror and extend those of the corresponding room's frescoes and panelling. Juvarra's example would be followed by other architects such as Benedetto Alfieri, who would in the 1760s be responsible for the decorative project of Turin's Accademia Filarmonica Gallery, as well as for its decorative and seat furniture. Most Venetian decorator artists however, remained anonymous, seldom stamping or marking their work. ➤

08. PAR DE CADEIRAS DE BRAÇOS (FAUTEUILS)

Madeira de faia, entalhada e dourada
 França, Primeiro Império (1805 – 1810)
 Dim.: 98,5 × 63,0 × 56,5 cm
 Marca estampada: “ARC”
 A557

Proveniência: Princesa de Orleães — Eugène Adélaïde Louise d’Orléans (1777 – 1847); Conde de Paris — Henri Robert Ferdinand Marie d’Orléans (1908 – 1999); Ricardo do Espírito Santo Silva (1900 – 1955); Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria (1927 – 2020).

Par de cadeiras de braços do Primeiro Império Francês, em madeira de faia entalhada e dourada. De planta quadrangular e de formas direitas e depuradas, nelas sobressaem os ângulos nítidos e os volumes bem proporcionados.

O espaldar de forma quadrada, com recosto ligeiramente inclinado, dito “à la Reine”, tem estofamento central emoldurado e encimado por cachaço recto. A decoração, que se caracteriza por uma procura intensa de simetria, é formada por palmeta entalhada e invertida, no topo.

O cachaço, em travessa direita e emoldurada, está centrado por botão de flor quadrilobada ladeado por duas palmetas, completado por botão idêntico na periferia, ordenação característica deste estilo. Está rematado por uma barra em meia cana.

Os braços, direitos, de secção circular e com as manchetas estofadas, são unidos aos montantes posteriores por consola de enrolamentos decorada com folha de água entalhada. Terminam em cinco anéis, com medalhão esculpido em baixo-relevo com busto de uma Musa no topo. Estão apoiados em coluna cilíndrica troncocônica, que se desenvolve no prolongamento das pernas dianteiras, encimada por duplo anel sob lambrequim, com capitel de inspiração egípcia em flor de lótus, ladeado por duas palmetas, sendo a base decorada por friso de corações. Os pés, em acantos estilizados e emoldurados estão inseridos em anel de flores de lótus.

A cintura é totalmente emoldurada, agregando e estendendo-se pelos proeminentes montantes dianteiros. Está pontuada,

PAIR OF FAUTEUILS

Carved and gilt beech
 France, First Empire (1805 – 1810)
 Dim.: 98.5 × 63.0 × 56.5 cm
 Stamped mark: “ARC”

Provenance: Princesa de Orleães — Eugène Adélaïde Louise d’Orléans (1777 – 1847); Conde de Paris — Henri Robert Ferdinand Marie d’Orléans (1908 – 1999); Ricardo do Espírito Santo Silva (1900 – 1955); Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria (1927 – 2020).



A pair of carved and gilt beech fauteuils dating from the First French Empire period. Of almost quadrangular plan and depurated straight lines, they are impressive for their sharply defined edges and well-proportioned volumes.

Square shaped and upholstered, the mildly inclined back, said ‘à la Reine’, is surmounted by a long rectangular crest bar. Defined by its evident symmetry, the decorative composition features, at the top of each upright, a carved inverted palmette. The straight, framed crest, finished off at the top by a half-round bar trim, is centred by a four-petalled floral bud flanked by two palmettes and terminated by peripheral floral element, in a composition characteristic of the Empire style.

Of circular section and upholstered ‘manchettes’, the straight horizontal arms are joined to the chair backs by scrolled blocks



na frente e nas ilhargas laterais, por entalhe de pequenas flores polilobadas. O estofamento mantém as percintas originais e o assento, característico da época imperial, é acolchoado, rígido e de ângulos vivos.

As pernas traseiras são de secção quadrada e projectadas para fora, em sabre ou “à etrusca”, na continuação dos montantes posteriores da cadeira.

Em tudo característicos da época Imperial, o desenho destes *fauteuils* respeita os constantes seculares, atenuando, no entanto, a forma estritamente trapezoidal, que se vai aproximando da quadrangular de expressão mais solene, de acordo com as ideias do tempo. Os braços rectos, e ligados ao espaldar através de consola, apoiam-se no prolongamento das pernas dianteiras. A partir do estilo Consulado, que também se denomina “Retour à l’Egypte”, vêm juntar-se elementos decorativos egípcios aos gregos e romanos antigos. O mogno, maciço ou folheado, vem a ser, em parte, substituído, após o Bloqueio Continental (1806), por madeiras indígenas — nogueira, cedro, faia ou madeiras frutíferas — normalmente pintadas ou douradas, principalmente nos móveis de corte.

O remate dos braços é feito por medalhão em baixo-relevo com o busto de uma musa. Poder-se-á dar o caso de a esfinge representar o perfil da sua proprietária e encomendante, como era hábito na representação glíptica dos antigos Impérios,

of carved water foliage decoration. Towards the front they finish in blocks of five rings with low-relief medallions, depicting busts of muses, crowning the truncated cylindrical columns emerging upwards from the front legs. These are surmounted by lambrequin, double ring and Egyptian inspired lotus flower capital, flanked by two palmettes, the lower section featuring frieze of simplified lotus. The stylised and framed acanthus feet are inserted in lotus flower ring.

The fauteuils fully framed apron rail merges with, and extends over, the prominent and imposing front leg uprights. It is punctuated, both at the front and sides, by small carved multi-lobate flowers. The upholstery retains its original webbing, and the seat, typical of the Imperial age, is textile lined, rigid and of sharp edges. The back legs, forming a single element with the chairs back uprights, are square sectioned and curving backwards, in a type known as ‘sabre’ or ‘Etruscan’.

Epitome of the Imperial Period, the generic design of these fauteuils follows a well-defined ancestral prototype, albeit reshaping the trapezoid seat that becomes squared and more solemn in tune with the contemporary ideals. From the onset of the Consulate style, also referred to as ‘Retour d’Egypte’, Egyptian decorative motifs were blended with the pre-existent classical Greek and Roman elements. Additionally, from 1806, following the continental blockade of France, mahogany, either solid or veneered, is part replaced by local timbers — walnut, cedar, beech or fruit woods — usually painted or gilt, the latter finish particularly used in the case of court furniture pieces.

reproduzidas como figuras da mitologia grega e romana. Esta linguagem decorativa em tudo se assemelha a duas medalhas, ou mesmo, a dois camafeus. Napoleão, um grande amante desta arte, trouxe uma quantidade destes objectos da campanha italiana, em 1796. Por altura da sua coroação (1804) exibiu uma coroa Imperial com quarenta camafeus executada por Martin-Guillaume Biennais (1764 – 1843), hoje no Museu do Louvre (Inv.: MS 91).

Os camafeus tiveram uma voga nos inícios do século XIX. No *Journal des Dames* refere-se em 1805 que “Une femme à la mode porte des camées à la ceinture, dans son collier, sur chacun de ses bracelets, sur son diadème; sur son fauteuil antique sont des camées(...)¹”.

Por aproximação formal e estética ao mobiliário de assento encomendado pela imperatriz Josefina de Beauharnais (1763 – 1814) para o seu quarto no *Château de Malmaison*², podemos atribuir a autoria destas cadeiras de braços a Jacob Desmalter, o maior fornecedor de móveis para os palácios imperiais, durante o Primeiro Império Francês. Um pouco mais tarde, também o ebanista Pierre Antoine Bellangé elabora um projecto de *fauteuil* para Luís XVIII que revela certas analogias ornamentais com estas peças³.

Este par de *fauteuils* apresenta uma proveniência destacada, como demonstra a sigla “ARC” — Castelo de Arc-en-Barrois — estampada nas percintas dos seus estofos e fazem igualmente parte de um conjunto — doze cadeiras e um canapé — adquiridos por Ricardo do Espírito Santo Silva c. 1948, ao Conde de Paris — Henri Robert Ferdinand Marie d’Orléans (1908 – 1999) na mesma altura. Este conjunto de mobiliário, pertença da Duquesa de Bourbon — Louise Bathilde d’Orléans (1750 – 1822), terá sido herdado pela Princesa Louise Marie Adelaide Eugénie d’Orléans (1777 – 1847), proprietária do Castelo de Arc-en-Barrois, que se manteve na família do Conde de Paris até à data da sua venda.

O par de cadeiras de braços aqui analisadas revestem-se da maior importância, quer pela sua execução, produto de um dos maiores e mais afamados fornecedores artísticos da época — Jacob Desmalter — quer pela sua proveniência, que lhe confere o estatuto de mobiliário de assento utilizado num ambiente de corte. Estas importantes cadeiras espelham aquilo que representa o Estilo Império, com toda a sua elegância, grandiosidade, brilhantismo e magnificência. ✎ TP

Considering the above mentioned low-relief muse medallions that adorn the front of the arm rests, it is tempting to suggest that they may portray the profile of the fauteuils owner, as it was often the case with classical stone intaglios, in which they embodied Greek and Roman mythological figures. These decorative motifs are suggestive of medals, or even of cameos, an art form much admired by Napoleon, who collected a considerable number of these objects during his 1796 Italian campaign. In fact, on the occasion of his coronation in 1804, the Emperor displayed a crown with forty applied cameos, made by the goldsmith Martin-Guillaume Biennais (1764 – 1843), that is now in the Musée du Louvre (Inv.: MS 91). Fashionable and highly desirable in the Imperial years, in 1805 the Journal des Dames noted on the subject of cameos that “Une femme à la mode porte des camées à la ceinture, dans son collier, sur chacun de ses bracelets, sur son diadème; sur son fauteuil antique sont des camées (...)¹”.

By formal and aesthetic similarities with seating furniture commissioned by Empress Josephine (1763 – 1814) for her bedroom at the ‘Château de Malmaison’², it is possible to suggest, for our fauteuils, an attribution to the ‘ébéniste’ Jacob Desmalter, the main furniture supplier to the Imperial Palaces. Some years later, the ‘ébéniste’ Pierre Antoine Bellangé will also design a fauteuil for King Louis XVIII, whose ornamentation is analogous to the pair herewith described³.

With important royal provenance, as evidenced by the mark ‘ARC’ stamped to the webbing of both fauteuils — referring to the ‘Château d’Arc-en-Barrois’ — they are part of a set acquired ca. 1948 by Ricardo do Espírito Santo Silva to the then Count of Paris — Henri Robert Ferdinand Marie of Orleans (1908 – 1999), which includes 12 chairs and a large settee.

Once owned by the Duchess of Bourbon, Louise Bathilde of Orleans (1750 – 1822) the set was inherited by her niece, Princess Louise Marie Adelaide Eugénie of Orleans (1777 – 1847), owner of the ‘Château d’Arc-en-Barrois’, remaining in the ownership of the Orleans family up until being sold by the Count of Paris.

This pair of fauteuils, illustrative of the French Empire canons of elegance, grandeur, brilliance and magnificence, assumes major relevance within the context of Napoleon’s Imperial tenure, not just for its attribution to one of the most famous Imperial suppliers of the age — Jacob Desmalter — but also for its rare and unequivocal royal provenance. ✎

¹Gabriel Mourey, *Histoire Générale de l’Art Français de la Revolution à nos jours*, Tome III, Paris, Librairie de France, 1922, p. 89.

²Em 1812, a Imperatriz Josefina, depois do seu divórcio com Napoleão, entrega a renovação deste Castelo ao arquitecto Louis — Martin Berthault (1770 – 1823), assim como a renovação da decoração do seu quarto, que ainda hoje se mantém, graças ao restauro encomendado por Napoleão III (1808 – 1873), em 1865.

³<https://musees-nationaux-malmaison.fr/chateau-malmaison/chateau-malmaison/collection/objet/lit-de-limperatrice>. De 1803 a 1813 a firma de Jacob Frères é substituída por Jacob Desmalter et Cie, Rue Meslée; Pierre Antoine Bellangé, mestre *ébéniste* de 1788 a 1844: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345823>.

¹Gabriel Mourey, *Histoire Générale de l’Art Français de la Revolution à nos jours*, Tome III, Paris, Librairie de France, 1922, p. 89.

²In 1812, Empress Josephine, following from her divorce from Napoleon, assigns the renovation of this castle to the architect Louis-Martin Berthault (1770 – 1823), as well as the renovation of her bedroom, which can still be seen thanks to the restoration commissioned by Napoleon III (1808 – 1873) in 1865.

³<https://musees-nationaux-malmaison.fr/chateau-malmaison/chateau-malmaison/collection/objet/lit-de-limperatrice>. From 1803 to 1813 the company Jacob Frères is replaced by Jacob Desmalter et Cie, Rue Meslée. Pierre Antoine Bellangé, master *ébéniste* from 1788 to 1844: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345823>.



09. CONJUNTO DE DOZE CADEIRAS IMPÉRIO

ATRIBUÍDO A JACOB DESMALTER

Madeira de faia, entalhada e dourada
 França, Primeiro Império (1805–1810)
 Dim.: 97,0 × 48,5 × 43,0 cm
 A554

Marcas estampadas: “LB” sob coroa Ducal e “ARC”
 Etiquetas: “Salon de musique” (4 cadeiras); “Mgr le
 Prince de Benevans (sic) Premier Salon après la
 Bibliothèque” (8 cadeiras)

Proveniência: Charles Maurice de Talleyrand Périgord
 (1754–1838) — Príncipe de Bénevent; Duquesa de Bourbon
 — Louise Bathilde d’Orléans (1750–1822); Princesa de
 Orleães — Eugène Adélaide Louise d’Orléans (1777–1847);
 Conde de Paris — Henri Robert Ferdinand Marie d’Orléans
 (1908–1999); Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955);
 Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria (1927–2020).

A SET OF TWELVE EMPIRE PERIOD CHAIRS

ATTRIBUTED TO JACOB DESMALTER

Carved and gilt beech
 France, First Empire (1805–1810)
 Dim.: 97.0 × 48.5 × 43.0 cm

Stamped marks: “LB” surmounted by ducal coronet and “ARC”
 Paper labels: ‘Salon de musique’ (4 chairs); ‘Mgr le Prince
 de Benevans (sic) Premier Salon après la Bibliothèque’ (8
 chairs)

Provenance: Charles Maurice de Talleyrand Périgord
 (1754–1838) — Prince of Bénèvent; Duchess of Bourbon
 — Louise Bathilde of Orleans (1750–1822); Princess of
 Orleans — Eugène Adélaide Louise of Orleans (1777–1847);
 Count of Paris — Henri Robert Ferdinand Marie of Orléans
 (1908–1999); Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955);
 Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria (1927–2020).

Conjunto de doze cadeiras em madeira de faia esculpida e dourada, do Primeiro Império Francês. De espaldar elevado, moldurado e vazado, têm cachaço entalhado e assento trapezoidal. As pernas dianteiras são direitas, em balaústre e de secção circular e, as posteriores são de secção quadrada, inclinadas para trás no prolongamento dos montantes, designadas pernas “em sabre” ou “à etrusca”.

O espaldar rectangular emalhetado, com encaixe à “meia esquadria”, é emoldurado por perfil quadrangular ornamentado com elementos florais equidistantes: cinco quadrifólios e quatro rosetas nos ângulos. O cachaço, ensablado aos montantes através de “furo e espiga”, é composto por um rectângulo maciço horizontal, limitado por moldura lisa e circundada com perlado no seu interior. Está centrado por quatro botões de lótus ordenados em cruz, que se prolongam horizontalmente em duas palmetas iguais e simétricas. Sob esta banda, dois enrolamentos simétricos entalhados em “S”, terminando numa exuberante flor e separados por duas flores de lótus invertidas, que sustentam a tabela. Esta é em grade com cruzeta, desenvolvendo-se a partir das arestas e centrada por botão em duplo círculo.

O aro da cintura trapezoidal é limitado por moldura entalhada sendo que, em oito dos exemplares a decoração está centrada, à frente e nas ilhargas, numa margarida entre dois ramos de três flores de lótus, opostos e simétricos, enquanto os outros quatro são idênticos mas centrados num botão, ladeados por uma flor de lótus terminada por raminho de palmas, rectilíneos, em espinha de peixe. Estes últimos exemplares apresentam ainda os cantos assinalados por moldura quadrada adornada com flor desabrochada polilobada.

As pernas dianteiras são em forma troncocónica. Nas oito cadeiras estão encimadas e contornadas por folhas de louro imbrincadas e nas restantes por estriados ou serrilhados, sobressaindo, na sua base, um anel centrífugo.

Os montantes dianteiros elevam-se através das arestas da cintura de forma a conceberem a estrutura necessária ao assento, acolchoado, rígido e de ângulos vivos, típicos do estilo Império. O estofamento mantém as percintas originais com a marca “ARC” estampada a fogo.

Nos quatro exemplares sobressai a marca “LB” sob coroa ducal estampada a fogo e a etiqueta “Salon de musique”, ambas apostas ao interior da cintura dos assentos. As outras oito



Set of twelve, carved and gilt, French First Empire beech chairs. Of tall framed and pierced backs, they feature carved crests and trapezoid seats, with straight circular section baluster front legs and curving, square section, back legs known as 'sabre' or 'Etruscan'.

The mitre joined rectangular back is framed by squared profile ornamented by equidistant floral elements: six quatrefoils and four rosettes marking the angles. The crest, fixed to the upright elements by mortise and tenon joints, is defined by a robust horizontal rectangle encased by a plain frame bordered by peripheral, inner edge, beading. It is centred by four cross arranged lotus buds, extending horizontally in two identical and symmetrical anthemion. Under this band, two carved symmetrical 'S' scrolls, ending in exuberant flowers flanking two inverted lotus, which hold the cross grid splat centred by a double circle button.

In eight of the chairs, the frontal and lateral apron surfaces are characterised by a carved frame centred by a daisy which, in turn, is flanked by two opposing branches of three symmetrical lotus flowers. In the four remaining chairs, albeit similar, the apron is centred by a button, flanked by lotus flowers that extend into a straight and delicate, fish bone like, palm shoot. In these latter chairs, the front corner blocks, of square raised frames, are adorned with lobate full-blown flowers.



cadeiras têm etiqueta com a inscrição: *Mgr le Prince de Benevans (sic) Premier Salon après la Bibliothèque.*

O assento é forrado com tecido amarelo adamacado recortado e cravado no aro, cercado por um galão contínuo da mesma cor.

As cadeiras criadas por George Jacob (1739–1814)¹ para o *Atelier des Horaces*, do pintor Jacques Louis David (1748–1825), colocam em moda os espaldares vazados. A cruzeta que ornamenta o encosto, centrada num botão — elemento decorativo muito utilizado no período Directório — vai-se manter ao longo do Império. No entanto, o remate do cachaço enrolado (*à la Crosse*) — muito comum após a Revolução Francesa e que facilita o seu transporte — prefere-se direito durante estes tempos imperiais. Ornamentos como flores de lótus, aqui

¹ George Jacob I (1739–1814), fabricante parisiense especializado em móveis de assento, que trabalhou para a casa real a partir de meados do século XVIII. Em 1796 fundou uma oficina com o nome de Jacob-Frères, com os seus dois filhos: Georges II e François Honoré Georges. Trabalharam em colaboração com os arquitectos Percier (1764–1838) e Fontaine (1762–1853) e com o pintor David na decoração de vários departamentos e palácios estatais, dos quais ressaltamos o Château de Malmaison para a família Bonaparte. Após a morte de Georges II em 1803, o nome da empresa foi mudado para Jacob-Desmalter. Esta oficina foi a maior fornecedora de móveis para os palácios imperiais e empregou centenas de trabalhadores, até falir em 1813.

While in the group of eight chairs, the frontal, truncated cone shaped legs are surmounted and contoured by intertwined laurel leaves, in the four chairs they are delineated by striated or serrated rims with centrifugal rings at the base. These frontal uprights rise above the apron upper edges, in order to create the rigid structure that holds the sharp edged, hard seat upholstery in place, as is typical of the Empire style. The upholstery still retains its original, 'ARC' fire stamped webbing. These latter chairs do also feature 'LB' fire marks surmounted by ducal coronets, and labels inscribed 'Salon de Musique' affixed to their inner aprons. The group of eight chairs has labels that read 'Mgr le Prince de Benevans (sic) Premier Salon après la Bibliothèque'. The seats are lined in yellow damask and trimmed by braiding in identical colour.

The chairs created by George Jacob (1739–1814)¹ for the painter Jacques Louis David 'Atelier des Horaces', brought the pierced splats into fashion. The 'X' shaped cross centred by a button, as seen in these chair backs — a favoured decorative detail during the 'Directoire' — will be retained throughout the Imperial age. The rolled upper crest ('à la crosse') however, conspicuous following the Revolution and which facilitates the chair mobility — was replaced by the straight crests of the Empire. In an allusion to Napoleon Bonaparte's Egyptian campaign (1798–1801), ornaments such as lotus flowers, fashionable from the Consulate onwards, are frequently adopted as is the case with the chairs herewith described.

¹ Georges Jacob I (1739–1814), Paris cabinet maker specialised in chairs that worked for the Royal House from the mid-18th century onwards. In 1796, in association with his two sons, Georges II and François Honoré Georges, Jacob opened a workshop under the name 'Jacob-Frères'. They worked in partnership with the architects Percier (1764–1838) and Fontaine (1762–1853) and with the painter David in the decoration of various official state departments and palaces, such as the Château de Malmaison. After Georges II's death in 1803, the company's name was changed to Jacob-Desmalter, becoming the biggest furniture supplier to the Imperial Palaces and employing hundreds of workers, before declaring bankruptcy in 1813.

utilizadas, são frequentemente utilizados em alusão à famosa Campanha Egípcia de Napoleão (1798–1801) colocando-se em moda a partir do Consulado.

No seu conjunto, os assentos da época Imperial usam madeira de faia enriquecida com dourado, seguindo uma tradição francesa e como resultado do Bloqueio Continental (1806–1814), que exige o abandono da habitual madeira de mogno, importada, em grande parte, da Grã-Bretanha.

O modelo destas cadeiras surge durante o período Consulado (1799–1804), desenhado pelos *ateliers* de Jacob Frères na *Rue Meslée*,² com o seu característico cachaço rematado “à la Crosse”, surgindo depois com o peculiar espaldar direito durante o Império já sob orientação de Jacob Desmalter³, filho do anterior proprietário George Jacob. A firma *Jacob Desmalter et Cie* forneceu onze cadeiras idênticas e estampilhadas *Jacob.D./rue de Meslée* para o “Salão de Família” do Imperador com a etiqueta 1810, *Grand Trianon/ Appt. de L’Empereur/Salon de Famille*⁴.

As marcas de fogo apostas ao interior do aro da cintura indicam-nos a sua proveniência. O conjunto foi propriedade da Duquesa de Bourbon, Louise Bathilde d’Orléans (1750–1822), Princesa de Sangue e de Condé, por casamento com sua Alteza Real Louis Henri Joseph de Bourbon (1756–1830), como revelam as marcas “LB” sob coroa Ducal. Este mobiliário de assento decorava o *Hôtel de Matignon* — hoje residência oficial do Primeiro-ministro Francês — local onde a Duquesa de Bourbon viveu, de 1815 até à sua morte, e foi herdado pela sua sobrinha, a Princesa Louise Marie Adelaïde Eugénie d’Orléans (1777–1847), irmã de Louis Philippe I e figura chave na Restauração Bourbon. Proprietária do Castelo Arc-en-Barrois — designado pela sigla “ARC” — também grafada nas percintas do estofo deste conjunto de 12 cadeiras — a Princesa transfere-as juntamente com outras peças do *Hôtel de Matignon*, para esta propriedade em 1845, ano em que remodelou a decoração deste Castelo.

²Como afere a recolha de Ernest Dumonthier (Administrador do Mobiliário Nacional Francês de 1907–1926) em *Le Mobilier National — Bois de Siège*, Paris, Editions Carles Massin, 1962, p. 58.

³De 1803 a 1813 a firma de Jacob Frères é renovada com o nome de *Jacob Desmalter et Cie, Rue Meslée*.

⁴Cf.: Denise Ledoux-Lebard, *Le Grand Trianon — Meubles et objets d’Art, Inventaire Général du Musée National de Versailles et des Trianons*, Tome I, F. De Nobe: Editions des Musées Nationaux, 1975, pp. 178, 179.

As a group, chairs dating from the Imperial Period are mostly made in beech and gilt decorated, true to the French tradition, but also as a result of the Continental Blockade (1806–1814) that precipitated the replacement of mahogany timbers, which were mostly imported from Great Britain.

The initial prototype for these chairs emerges during the Consulate period (1799–1804) at the ‘Jacob Frères’ workshops at Rue Meslée², but with the characteristic crest ‘à la crosse’, the peculiar straight crest³ only emerging during the Empire under the direction of Jacob Desmalter et Cie, Rue Meslée, the son of the previous owner. This same firm also supplied eleven identical chairs stamped Jacob.D./rue de Meslée and destined to the Emperor’s ‘Salon de Famille’, which are labelled 1810, Grand Trianon/ Appt. de L’Empereur/Salon de Famille⁴.

The fire stamped marks visible in the chairs inner frame surfaces, the monogram ‘LB’, identify the set’s provenance as having been owned by the Duchess of Bourbon, Louise Bathilde of Orleans (1750–1822), Princess of the Blood and of Condé through her marriage with His Royal Highness Louis Henri Joseph of Bourbon (1756–1830). They were part of the decoration of the Hotel of Matignon — currently the official Residence of the French Prime Minister — the Duchess of Bourbon Paris home from 1815 until her death in 1822. They were then inherited by her niece, Princess Louise Marie Adélaïde Eugénie of Orleans (1777–1847), King Louis Philippe I’s sister and a key figure in the Bourbon Restoration. The owner of the Chateau of Arc-en-Barrois — identified by the monogram ‘ARC’ stamped on the upholstery webbing — the princess will have the chairs, together with other furniture from the Hotel of Matignon, transferred to this property in 1845 when the chateau’s interiors were refurbished.

The eight labels inscribed ‘Mgr le Prince de Benevans (sic) Premier Salon après la Bibliothèque’ indicate that the corresponding chairs decorated the 1st Salon after the Library, sometime between 1807 and 1811, when the Prince of Benévènt — Charles Maurice

²As assessed by Ernest Dumonthier (Director of the Mobilier National Français 1907–1926) in *Le Mobilier National — Bois de Siège*, Paris, Editions Carles Massin, 1962, p. 58.

³From 1803 to 1813 the company Jacob Frères was renewed under the name Jacob Desmalter et Cie, Rue Meslée.

⁴Cf.: Denise Ledoux-Lebard, *Le Grand Trianon — Meubles et objets d’Art, Inventaire Général du Musée National de Versailles et des Trianons*, Tome I, F. De Nobe: Editions des Musées Nationaux, 1975, pp. 178, 179.

As etiquetas apostas ao interior da cintura de oito exemplares estão ortografadas com *Mgr le Prince de Benevans* (sic) *Premier Salon après la Bibliothèque*, o que indica que decoravam o 1.º salão a seguir à biblioteca do Príncipe de Benévènt — Charles Maurice de Talleyrand Périgord (1754 – 1838) — que terá ocupado o *Hôtel de Matignon*, entre 1807 e 1811, antes de ser adquirido pela Duquesa de Bourbon (1815). Como Ministro de Estado de Napoleão I, o Príncipe amplia a propriedade e decora-a, de modo a receber e alojar os diplomatas que visitavam Paris. Talleyrand poderá ter encomendado ou mesmo requisitado estas cadeiras ao *Mobilier Impérial* onde, de entre os fornecedores mais importantes, se destaca a oficina de Jacob Desmalter. Estes exemplares terão, entretanto, transitado para a posse da Duquesa, que vem a ser a nova proprietária do *Hôtel* de 1815 a 1822.

As outras quatro cadeiras estampadas com “LB”, sob coroa ducal, confirmam a proveniência de todo o conjunto, e a etiqueta “Salon de Musique”. Esta era, possivelmente, a sua localização no *Hôtel de Matignon* enquanto propriedade da Duquesa de Bourbon, Louise Bathilde d’Orléans como afere o Inventário feito por altura da sua morte⁵.

Para além do seu estado de conservação, o conjunto destas doze cadeiras reveste-se da maior importância, como exemplares icónicos do Primeiro Império Francês. Construído por um dos mais relevantes fornecedores de Napoleão Bonaparte e do seu Império — a Jacob Desmalter e Cie, da Rue de Meslée — e, principalmente, pela sua proveniência, dado que assinala as escolhas artísticas das altas esferas do regime. De realçar ainda o facto de o conjunto das doze cadeiras se manter intacto, sem nunca terem sido separados alguns elementos. ➤ TP

⁵Hôtel de Matignon também denominado nesta altura de Hotel do Mónaco. Cf.: Nosso texto “Proveniência”; Ver.: Mathieu Caron, “LB” — *The Furniture Legacy of Louise Bathilde d’Orléans, Duchesse de Bourbon (1750 – 1822)*, Furniture History Society, Vol.LIII, 2017, p. 149: “Inventory of furniture in the *Hôtel de Monaco* (sic) after the death of the *Duchesse de Bourbon*, 1822: “Dans une galerie dite “Le salon de musique” ayant vue sur le terrasse du jardin: Item 228 – (...) deux canapés et dix fauteuils de bois doré foncés de cri et couverts en cannetillé vert avec housses, (...); douze fauteuil set six chaises en bois doré foncés de cri couvert en 15/16 jaune; (...) deux fauteuils courants de bois doré (...)”.

de Talleyrand Périgord (1754 – 1838), inhabited the Hotel de Matignon, before it was acquired by the Duchess de Bourbon (1815). As Napoleon I Chief Minister, the prince enlarges the property, decorating it in a manner suitable to house the diplomats visiting Paris. Talleyrand may have ordered, or even requisitioned these chairs from the ‘Mobilier Impérial’, from whose list of suppliers the Jacob Desmalter workshop stands out. The chairs will be transferred to the Hotel’s new owner, the Duchess of Bourbon.

The four chairs stamped ‘LB’ surmounted by Ducal coronet, confirm the provenance of the whole set, the label ‘Salon de Musique’ corresponding to their allocation at the Hotel de Matignon during the residency of the Duchess of Bourbon, Louise Bathilde of Orleans, as registered in her post mortem inventory⁵.

In addition to their excellent condition, this set of chairs, which rather unusually was kept intact rather than dispersed, assumes major importance as iconic examples from the French Empire style. Made by one of the most representative suppliers to Napoleon Bonaparte and his Imperial Court — Jacob Desmalter & Cia at Rue de Meslée — and with exceptional and well documented provenance, they are illustrative of the artistic preferences of the highest Imperial as well as Royal hierarchy. ➤

⁵Hotel de Matignon also known at the time as Hotel de Mónaco. Cf.: Our text ‘Proveniência’; See.: Mathieu Caron, “LB” — *The Furniture Legacy of Louise Bathilde d’Orléans, Duchesse de Bourbon (1750 – 1822)*, Furniture History Society, Vol.LIII, 2017, p. 149: Inventory of furniture in the *Hôtel de Monaco* (sic) after the death of the *Duchesse de Bourbon*, 1822: Dans une galerie dite “Le salon de musique” ayant vue sur le terrasse du jardin: Item 228 – (...) deux canapés et dix fauteuils de bois doré foncés de cri et couverts en cannetillé vert avec housses, (...); douze fauteuil set six chaises en bois doré foncés de cri couvert en 15/16 jaune; (...) deux fauteuils courants de bois doré (...)’.

10. CANAPÉ IMPÉRIO

ATRIBUÍDO A PIERRE-BENOÎT- MARCION

Madeira de faia, entalhada e dourada

França, séc. XIX (1805–1810)

Dim.: 98,0 × 228,0 × 66,0 cm

A559

Marca estampada: “LB” sob coroa ducal

Etiqueta: “Salon de Musique”

Proveniência: Duquesa de Bourbon — Louise Bathilde d’Orléans (1750–1822); Princesa de Orleães — Eugène Adélaïde Louise d’Orléans (1777–1847); S.A.R. o Conde de Paris – Henri Robert Ferdinand d’Orléans (1908–1999); Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955); Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria (1927–2020).

Canapé em faia dourada do Primeiro Império Francês, de linha rígida e maciça, com decoração entalhada e assento único e corrido, lembra um “Canapé-lit”, ou mesmo, o que os franceses denominam de “Turquoise”¹.

O espaldar alto, ligeiramente inclinado ao exterior, é estofado, com moldura entalhada no cachaço e laterais decoradas por uma sequência de duas flores quadrilobadas que alternam com roseta floral.

As ilhargas laterais, também estofadas, suportam os braços rectos, com encaixe de manchetes, que se unem ao espaldar por modilhões entalhados, com enrolamento e palmeta de cariz Império.

Os suportes dos braços desenvolvem-se no prolongamento dos pés dianteiros. São formados por colunas de capitel estriado e base ornamentada com folhas de água. Estão apoiadas num paralelepípedo adornado, na frente e ilharga lateral, por dois

¹A *Turquoise* surge em meados do séc. XVIII. Originalmente era um assento baixo e comprido com duas cabeceiras simétricas. Mais tarde foi-lhe aposto o espaldar de fundo, de modo a constituir um assento próprio de alcova. Cf.: Guillaume Janneau, *Les Sieges — Le Mobilier Français*, Paris, Les Editions de L’Amateur, 1989, p. 158.

AN EMPIRE PERIOD SETTEE

ATTRIBUTED TO PIERRE-BENOÎT-MARCION

Carved and gilt beech

France, 19th century (1805–1810)

Dim.: 98.0 × 228.0 × 66.0 cm

Stamped mark: ‘LB’ surmounted by ducal coronet

Hand written paper label: ‘Salon de Musique’

Provenance: Duchess of Bourbon — Louise Bathilde of Orleans (1750–1822); Princess of Orleans — Eugénie Adélaïde Louise of Orleans (1777–1847); Count of Paris — Henri Robert Ferdinand Marie of Orleans (1908–1999); Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955); Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria (1927–2020).

French First Empire gilt beech settee of robust straight design, with elegant carved decoration and a single continuous long seat that alludes to a ‘canapé-lit’, or even to what is known in France as a ‘turquoise’¹.

The tall, mildly inclining back panel, fully upholstered and framed by carved crest and uprights, is decorated with peripheral sequences of two delicate four-petalled flowers that alternate with floral rosettes.

The equally upholstered side panels, supporting the straight ‘manchette’ arms, join the back uprights via carved cantilevered elements decorated with Empire scroll and palmetto motifs. The arms supports, extending vertically from the front legs, are characterised by columns of striated capitals and water foliage bases. These rest on parallelepiped elements adorned, to the front and sides, by two opposed ‘S’ motifs surmounted by lotus flower and four-petalled finial.

¹The ‘turquoise’, originally a long low seat with two symmetrical head and foot boards, appears in the mid-18th century. Later it gains a full back, becoming a specific type of seat destined to be fitted in an alcove. Cf.: Guillaume Janneau, *Les Sieges — Le Mobilier Français*, Paris, Les Editions de L’Amateur, 1989, p. 158.



“S” afrontados e opostos, sob flor de lótus terminada por quadrilóbulo.

No assento, o aro da cintura que une as prumadas é ligeiramente abaulado. Está limitado por moldura ornamentada, na frente e nas ilhargas, com composição formada por botão central entre duas flores de lótus, opostas e simétricas, terminadas por raminhos de palmas, rectilíneos, em espinha de peixe². Estas decorações estão separadas por botão floral, e repetem-se demarcando quatro lugares, à frente. Os cantos são assinalados por moldura quadrada adornada com flor desabrochada polilobada.

As cinco pernas dianteiras são em forma troncocónica encimada por estriados ou serrilhados, sobressaindo, um anel centrífugo³ na sua base. As posteriores são de secção quadrada e ligeiramente encurvadas para trás, e as exteriores prolongam-se nos montantes, que estão integralmente emoldurados.

²De notar que esta gramática decorativa é idêntica àquela que é utilizada em quatro cadeiras, que pertencem ao mesmo conjunto e têm a mesma proveniência.

³IDEM.

The apron rail, curved on the settee's front, is defined by an ornamented frame carved with compositions of central buttons flanked by two opposing and symmetrical lotus flowers ending in straight, fish-bone shaped, palm branches². These decorative elements, alternating with floral buds, are frontally repeated in a sequence of four, marking equal number of seats. The corner joints are reinforced by solid square blocks adorned with a framed multi-lobate flower.

The five frontal legs, of truncated cone shape surmounted by striated or serrated decorative elements, terminate above the foot on centrifugal rings³. Contrary to these, the solid back legs are of square section and gently curving backwards, those in the corners being inclusive of the back upright elements. The upholstered and rigid seat, characteristic of the Empire style, is lined in a later textile fixed to the apron and finished off with continuous braiding of identical colour.

²This decorative grammar was also adopted for a group of four chairs belonging to the same set and of identical provenance.

³IDEM.

O assento, acolchoado e rígido, específico do estilo Império, está forrado em tecido recortado e cravado no aro, cercado por galão contínuo da mesma cor. No interior do aro da cintura destaca-se a marca “LB” sob coroa Ducal e uma etiqueta com a seguinte referência “Salon de Musique”.

A marca de posse “LB” terá sido aposta entre 1815 e 1822, ou seja a data em que a Duquesa de Bourbon — Louise Bathilde d’Orléans (“LB”) (1750–1822) adquire o *Hôtel Matignon* — hoje a residência oficial do Primeiro-ministro francês — e a data da sua morte. A herdeira de todo o mobiliário desta residência foi sua sobrinha, Eugène Adélaïde Louise d’Orléans (1777–1847) — irmã do rei Louis Philippe (r. 1830–1848) também denominada “Madame Adélaïde” — que mais tarde o transfere (1845), para o Castelo de Arc-en-Barrois⁴. Este canapé ocupou, certamente a “Sala de Música” da Duquesa de Bourbon como afere a etiqueta adocada ao aro da cintura⁵.

Este mobiliário manteve-se na mesma Família até S.A.R., o Conde de Paris — Henri Robert Ferdinand Marie d’Orléans (1908–1999), que mandou retirar todo o recheio do Castelo por altura da 2.ª Guerra Mundial, de modo a evitar as pilhagens por parte das tropas alemãs. Em 1948, após a venda de alguns bens num Leilão na Suíça, transfere para Portugal o restante espólio para mobilar a sua residência em Sintra, a Quinta do Anjinho, e posteriormente vende algumas destas peças, dando preferência ao seu amigo e banqueiro Ricardo do Espírito Santo Silva.

Sabemos que, no ano seguinte, o Conde de Paris vende ao empresário português António Medeiros de Almeida (1895–1986) quatro cadeiras de braços e dois canapés idênticos a este canapé, quer no seu aspecto formal quer estético, embora mais pequenos, mas com a mesma proveniência e que fazem parte actualmente do acervo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, em Lisboa. Franck Baptiste⁶ atribui este mobiliário a um dos mais relevantes ebanistas, do Primeiro Império Francês, Pierre-Benoît-Marcion (1769–1840)⁷.

Torna-se portanto exequível conferir a autoria deste canapé ao mesmo *ébeniste*, frisando a sua enorme importância como assento característico deste período, elaborado por um dos principais fornecedores de Napoleão I, para uma aristocracia que seguia a “moda” imposta pelo Imperador. ➤ TP

⁴Hotel de Matignon também denominado nesta altura Hotel do Mónaco. Cf.: Nosso texto “Proveniência”.

⁵No inventário feito à morte da Duquesa de Bourbon (1822) constam “*Dans une galerie dite “Le salon de musique” ayant vue sur le terrasse du jardin: Item 228 — (...) deux canapés et dix fauteuils de bois doré foncés de cri et couverts en cannetillé vert avec housses, (...); douze fauteuil set six chaises en bois doré foncés de cri couvert en 15/16 jaune; (...) deux fauteuils courants de bois doré (...)*” Cf: Mathieu Caron, “LB” — *The Furniture Legacy of Louise Bathilde d’Orléans, Duchesse de Bourbon (1750–1822)*, Furniture History Society, Vol.LIII, 2017, p. 149

⁶Franck Baptiste: Élève — Expert da CNES — Chambre National des Experts Spécialisés en Objects d’Art et de Collection; Cf.: www.experts-cnes.fr/expert/franck-baptiste/284/

⁷Trabalhou para a Casa Imperial a partir de 1805, tendo fornecido mobiliário para os palácios de Compiègne, Fontainebleau, Tuileries, Saint-Cloud, Rambouillet e Petit Trianon Cf.: Jean-Pierre Planchon, *Pierre-Benoît Marcion*, Paris, Editions Monelle Hayot, 2006.

Stamped onto the inner apron rail, the ownership mark ‘LB’ surmounted by ducal coronet and a paper label inscribed ‘Salon de Musique’. These marks date from between 1815 and 1822, respectively the year in which the Duchess of Bourbon — Louise Bathilde de Orleans (‘LB’) (1750–1822) — acquires the Hotel de Matignon — current official residence of the French Prime-Minister — and the year of her death. The contents of this house will eventually be inherited by her niece, Louise Marie Adélaïde Eugénie d’Orléans (1777–1847), known as Madame Adélaïde, King Louis Philippe I’s (r. 1830–1848) sister, who, in 1845, will have them transferred to the Chateau of Arc-en-Barrois⁴. As stated in the paper label referred above, this superb settee came from the Duchess’s Music Room⁵.

As well as many other important furniture sets, the settee and the accompanying chairs and fauteuils will remain in this Orleans family home up until the onset of World War II, when the then Count of Paris — Henri Robert Ferdinand Marie of Orleans (1908–1999), pretender to the French throne, moves the Chateau’s entire contents elsewhere to avoid looting by the occupying German armies. In 1948, following the sale of part of the collection in Switzerland, the remaining estate is transferred to Portugal, in order to furnish the Orleans’s family Quinta do Anjinho home, in Sintra. The Count of Paris will later sell some of these pieces to his friend, the banker Ricardo do Espírito Santo Silva.

The businessman and art collector António de Medeiros e Almeida (1895–1986), will also acquire four fauteuils and two settees identical to the one herewith described, albeit smaller, which are now kept at the Medeiros e Almeida Museum, in Lisbon. The furniture expert Franck Baptiste⁶ has attributed this group to the renowned Empire furniture maker Pierre-Benoît-Marcion (1769–1840)⁷. As such, it seems pertinent to assume that our settee, a masterly example of a seat characteristic of the period, can also be attributed to this ‘ébeniste’, one of Napoleon’s best known suppliers, and one that also included amongst his patrons major figures of the highest Imperial hierarchy. ➤

⁴‘Hotel de Matignon’ also known at the time as ‘Hotel de Mónaco’. Cf.: Our text ‘Provenance’.

⁵The 1822 post-mortem inventory of the Duchess of Bourbon estate refers: “*Dans une galerie dite “Le salon de musique” ayant vue sur le terrasse du jardin: Item 228 — (...) deux canapés et dix fauteuils de bois doré foncés de cri et couverts en cannetillé vert avec housses, (...); douze fauteuil set six chaises en bois doré foncés de cri couvert en 15/16 jaune; (...) deux fauteuils courants de bois doré (...)*” Cf: Mathieu Caron, “LB” — *The Furniture Legacy of Louise Bathilde d’Orléans, Duchesse de Bourbon (1750–1822)*, Furniture History Society, Vol.LIII, 2017, p. 149.

⁶Franck Baptiste: Élève — Expert da CNES — Chambre National des Experts Spécialisés en Objects d’Art et de Collection; Cf.: www.experts-cnes.fr/expert/franck-baptiste/284/

⁷Worked for the Imperial House from 1805 onwards, having supplied furniture for the palaces of Compiègne, Fontainebleau, Tuileries, Saint-Cloud, Rambouillet e Petit Trianon Cf.: Jean-Pierre Planchon, *Pierre-Benoît Marcion*, Paris, Editions Monelle Hayot, 2006.



11. PAR DE APARADORES JACOB DESMALTER (1770 – 1841)

Mogno, mármore, bronze dourado

França, Paris; I.º Império c. 1810

Dim.: 98,0 x 200,0 x 50,0 cm

A571

Estampilhado no c.s.d. “JACOB D. R. MESLEE”

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva

(1900 – 1955); Col. Mary Espírito Santo Silva (1903 – 1979);

Col. Rita Espírito Santo Leite de Faria, Cascais (1927 – 2020).

Extraordinário par de *Buffets* do Primeiro Império francês, (c. 1810) de Jacob Desmalter, o principal *ébéniste* de Napoleão e o maior fornecedor do *Garde-Meuble Imperial*¹.

Com evidente cariz arquitectónico, os móveis são compactos e depurados, de linhas perfeitamente geométricas e ortogonais, inspirados no culto que exaltava a Antiguidade

¹Os seus móveis decoravam os palácios de Fontainebleau, Grand Trianon, Saint Cloud, Rambouillet, Tuileries, Chateau de Compiègne (sala de jantar do Imperador), entre outros. Cf.: Comte de Salverte, *Les Ébénistes du XVIII siècle*, Paris, F. Nobele, 1962, p. 168.

PAIR OF SIDEBOARDS BY JACOB DESMALTER (1770 – 1841)

Mahogany, marble and gilt bronze

France, Paris; First Empire ca. 1810

Dim.: 98.0 x 200.0 x 50.0 cm

Stamp to top right ‘JACOB D. R. MESLEE’

Provenance: Ricardo do Espírito Santo Silva collection

(1900 – 1955); Mary Espírito Santo Silva collection (1903 – 1979);

Rita Espírito Santo Leite de Faria collection, Cascais (1927 – 2020)

An exceptional pair of sideboards, or ‘buffets’, dating from the First French Empire (ca. 1810), and made by the Jacob Desmalter workshops, Napoleon’s main ‘ébéniste’ and the most important supplier to the ‘Garde-Meuble Imperial’¹. Evidently architectural in nature, they are compact and refined, and of perfectly geometric and orthogonal design, inspired by the cult of Roman Classical

¹His furniture decorated the *châteaux* of Fontainebleau, Saint Cloud, Rambouillet, Compiègne (the Emperor’s dining room), the *Grand Trianon* and the Tuileries Palace amongst others. Cf.: Comte de Salverte, *Les Ébénistes du XVIII siècle*, Paris, F. Nobele, 1962, p. 168.



Imperial Romana, facto que servia, na perfeição, a solenidade e a majestosidade imposta pelo Imperador Napoleão I.

À sua estrutura paralelepípedica estão agregadas colunas cilíndricas, apostas a cada uma das arestas dianteiras, sendo constituídos por armário, que abre por duas meias-portas, sob renque de três gavetas.

Raros pela sua dimensão palaciana que favorece a sua utilização como móvel de apoio, estes aparadores são totalmente faixeados em mogno das Honduras e ornamentados com aplicações de magníficos bronzes, finamente cinzelados e dourados.

Antiquity that served to perfection the solemnity and majesty imposed by Emperor Napoleon I.

To the frontal peripheral edges of the plainly clean parallelepiped structure, the designer has added a pair of cylindrical columns, flanking and delimiting the central cupboard that is accessed by a set of double doors, and surmounted by a sequence of three identical drawers.

Very unusual for their palatial dimensions, which favour their use as serving or display tables, they are fully veneered in Honduran Mahogany and ornamented with splendid and finely chiselled gilt bronze mounts. On the front, a gilt bronze moulded frieze extending along the total width of both door leaves, reinforcing the impression of a single, uninterrupted surface. The doors, rectangular and large, are plain and aligned, with no astragal nor mouldings. From the upper frieze's middle point where the doors join, hang two elegant ring chains that diverge symmetrically, terminating in butterflies flying in opposing directions. The one on the right slides on itself exposing the keyhole.

This rigorous symmetry is endlessly repeated, both in the ornamental bronze mounts and in the Honduran mahogany ('Swietenia humilis') veneers, whose pattern is skilfully mirrored on both sideboards' doors. The interior structures are oak made and feature a single adjustable long shelf. The internal locking mechanism, fitted to both right hand side doors, is equipped with two bolts opposing bolts. At the upper edge of each sideboard, a simple and continuous mahogany semi cylinder moulded trim, separating the marble top from the row of three identical drawers of exposed stiles.

The drawer fronts feature one single decorative element, a large pierced and gilt bronze lock escutcheon with central urn, incorporating the key hole, from which emerge two adjoining and symmetrical foliage scrolls terminating in daisies. Over each lateral branch rests a bee. Similarly to the cupboard interiors the drawer linings are oak made. Each drawer lock has an alarm bell, an unusual detail that illustrates the erudition and refinement of these superb pieces of furniture.

Resting against the vertical column edges, robust bronze Abyssinian lion monopodia of tri-dimensional body, ornamented with exuberant symmetrical foliage motifs, ending in leg and paw of the same feline². The undecorated columns capitals and bases are clean and rounded, extending from the upper sequence of drawers and from the sideboards base stand. The turned feet are decorated with chiselled bronze gadrooned ring.

Mined in the Pyrenean 'Saint Anne's' region, the sharp edged, white veined black marble top is a distinctive and characteristic feature of Empire style furniture design.

The finely chiselled and masterly gilt bronze mounts which constitute the only ornamentation on these sideboards, have been applied to both structures with great care and total symmetry, producing a light and shade effect that contrasts vividly with the mahogany timbers darker hues. Not purely decorative elements

²This vertical decorative element — *monopodium* — was used in furniture from the Roman Empire, particularly for tripods.



Na frente sobressai um friso moldurado em bronze dourado que engloba as duas meias-portas, como se de uma única se tratasse, reforçando o conceito. Estas são rectangulares e de grandes dimensões, planas e perfiladas, sem batente nem guarnição. Com início a meio da moldura superior, no local de união das portas, pendem dois cordões argolados que divergem harmoniosamente, terminando em duas borboletas que voam em direcções opostas. A mariposa da direita, deslizando, dá acesso à entrada da chave. A simetria é rigorosa e tratada com exatidão, quer na decoração aposta em bronze, quer no faixado em Mogno das Honduras (*Swietenia humilis*), cuja vergada se repete nas portas dos dois móveis. O interior do móvel é em carvalho e está munido de uma prateleira amovível. A fechadura interna aposta à porta do lado direito é armada com duas trancas.

Sobre o armário, no entrepano, corre uma simples cercadura da mesma madeira, saliente e corrida, que percorre a frente e as ilhargas. Esta meia-cana separa-o de um bloco de três gavetas iguais, com os entrepanos à vista.

As frentes das gavetas possuem como única decoração, o espelho de entrada da chave, uma placa de bronze vazada e dourada onde, a partir de uma urna central — cujo bojo é recortado para dar lugar à entrada de chave — se desenvolvem dois enrolamentos vegetalistas de folhagem, adossados e simétricos, que terminam em margaridas. Sobre cada um dos ramos pousa uma abelha. Os interiores são igualmente em madeira de carvalho e as fechaduras têm campainha de alarme, com fina decoração gravada, testemunho da grande erudição e cuidado da peça.

A frente está separada das ilhargas por uma coluna, no seio da qual está inserido um *Monopodium* em cabeça de leão da Abissínia em bronze: de corpo saliente e decorado por folhagem simétrica que se destaca, termina com perna e pata do

*during this period, furniture bronze mounts were in fact imbued with ornamental meanings that had been imposed by Napoleon himself — and duly coded and divulged by the Emperor's architects Charles Percier and Pierre Fontaine —, assuming the role of sacred images and totemic power expressions, a powerful language of symbols, with the purpose of signalling the emperor as the political leader, the heroic saviour and, above all, as the legitimate and direct heir of ancient Imperial Rome*³.

*This type of decorative grammar supported the creation of an Official Art, becoming a powerful means of communicating and spreading the prevailing thought and ruling legitimacy. The chosen iconography will be mainly extracted from Classical Antiquity, such as is the case of the urns in the lock escutcheons or the lion monopodia*⁴, the latter unequivocal attributes of authority and of power.

Often considered a symbol of the French Revolution, the butterfly is associated to the Psyche of Greek mythology: emerging from metamorphoses, butterflies are linked to change, transformation, transmutation and allegories of desire; Butterfly's wings adorn Psyche's back, whose unfortunate search for love constitutes one the essential themes of ancient mythology. Since the antiquity the butterfly has evoked inconsistencies of love and is often omnipresent in the First Empire arts of the table. From this iconography the Empire's political life is transported into the intimate sphere, somehow creating a temporal, direct and tangible link between the present and the past, which allows the latter to be lived and experienced recurrently on a daily basis.

These exceptional sideboards, made between 1803 and 1813 by the renowned Paris workshops of Jacob Desmalter et Cie., managed

³Napoleon legitimised his ruling by proclaiming himself Emperor of the French in an analogy with the Roman Emperors.

⁴The use of Monopodia is frequent in furniture by Jacob Desmalter. Cf.: Denise Ledoux-Lebard, *Les Ébenistes Parisiens du XIX siècle (1795–1870) — Leurs oeuvres et leurs marques*, Paris, F. de Nobele, 1965, p. 282.

mesmo animal². O capitel e soco da coluna são lisos, redondos, no prolongamento do renque de gavetas e da base do móvel e não apresentam qualquer tipo de decoração.

Os pés, torneados em pião, são decorados com anel gomado em bronze cinzelado.

Tampo de mármore cinza com veios brancos — da região de Sainte-Anne dos Pireneus — talhado em ângulos vivos, característico da época.

Os bronzes, que funcionam como os únicos ornamentos dos aparadores, foram apostos em simetria à estrutura dos móveis e são finamente cinzelados e dourados produzindo um efeito claro / escuro com a madeira mais escura.

A utilização dos bronzes no mobiliário deste período, não tem um carácter unicamente decorativo, mas carrega uma leitura ornamental imposta por Napoleão — e apoiado pelos seus arquitectos Charles Percier e Pierre Fontaine — funcionando como imagens sagradas e expressões totémicas de poder, um código de signos, com o objectivo de assinalar o Imperador como líder político e salvador heroico, e, principalmente, como herdeiro directo e legitimado da Roma Imperial³.

Este tipo de decoração ajudou a criar uma arte oficial, tornando-se um poderoso vector de comunicação para difundir o pensamento e o poder vigente. A iconografia escolhida vai ser retirada principalmente da Antiguidade Clássica, como as urnas das entradas de chaves ou o *Monopodium* em cabeça de leão,⁴ atributo de autoridade e poder.

A borboleta é considerada habitualmente como símbolo da Revolução Francesa, não descurando a alusão ao tema da deusa Psique; nascidas de metamorfoses, são objecto de mudança, transformação, transmutação e figura alegórica do desejo; suas asas adornam as costas de Psique, cujos infortúnios em busca do amor constituem um dos temas essenciais da mitologia antiga. Desde a Antiguidade a “borboleta” evocou as inconsistências do amor, e é constantemente omnipresente nas artes da mesa do Primeiro Império Francês. A partir desta iconografia a vida política é transposta para a intimidade, estabelecendo-se uma filiação temporal, directa e tangível do presente com o passado, permitindo que este seja vivenciado cotidianamente.

² Este suporte decorativo — *Monopodium* — foi usado em móveis do Império Romano, especialmente em tripodes.

³ Napoleão legitimou o seu governo autoproclamando-se Imperador dos Franceses por analogia com os Imperadores Romanos.

⁴ Motivos em *Monopodium* surgem com bastante frequência em móveis de Jacob Desmalter. Cf.: Denise Ledoux-Lebard, *Les Ébénistes Parisiens du XIX siècle (1795–1870)* — *Leurs oeuvres et leurs marques*, Paris, F. de Nobele, 1965, p. 282.

by George Jacob (1739–1814) and by his son François-Honoré-Georges Jacob (1799–1841), are punch marked “JACOB. D./R. MESLEB”⁵ in two juxtaposed lines.

Once Jacob Desmalter was appointed ‘ébéniste’ to the Emperor the already prominent company registered considerable development, growing to employ approximately 300 workers distributed over fifteen workshops: seven for furniture making, three for sculpture, painting and gilding on wood, three for bronze work, two for textiles and one for hardware⁶. This reputable and powerful manufacture would produce considerable numbers of furniture pieces destined to the Palaces that Napoleon restored and renovated, throughout the Empire’s various provinces.

In addition to their exceptional manufacturing it is also significant to highlight the sideboards important provenance. They were most probably acquired by the banker, art collector and art patron Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955) — to the Count of Paris, Henri VI of Orleans (1908–1999), who had most certainly inherited them from his ancestors⁷. Following World War II, in 1946, this French Prince chose Portugal as his country of residence, acquiring the Quinta do Anjinho, in Sintra, where he lived with his family until the revoking of the French law of exile. As the head of the Royal House and pretender to the French Throne, he was one the wealthiest heirs of the Kings of France, being considered the greatest land and palace owners in the country. In 1948, following from the sale of some of his collections at auction in Switzerland, the Count of Paris transfers the remaining estate to Portugal, giving Ricardo do Espírito Santo Silva, first choice in any further sales decided thereafter⁸. —

⁵ The company had existed under various denominations for over eighty years, during which it produced furniture of great quality. George Jacob, the father, had supplied furniture to the *Garde-Meuble de la Couronne* in the last years of the 18th century. From amongst his clients stood out the Count of Artois, the Count of Provence and Queen Marie-Antoinette who acquired furniture for the *Petit Trianon* and for the *châteaux* of Fontainebleau, St. Cloud and Rambouillet. George Jacob’s friendship with the artist Jacques Louis David allowed him to survive the Revolution. In 1796 he transferred the business to his two sons Georges II (1768–1803) and François-Honoré-Georges-Jacob, who worked under the name *Jacob Frères*. After George II early death, his brother renewed his association with the father renaming the company JACOB-DESMALTER ET CIE. Cf.: Comte de Salverte, Op. cit, p. 168.

⁶ IDEM, *Ibidem*.

⁷ The São Roque Antiquities owns a set of twelve chairs and a pair of fauteuils that were acquired by Ricardo Espírito Santo Silva to the Count of Paris. As per their stamped marks, they had originally belonged to the Count’s ancestor Princesse Louise Bathilde of Orleans, Duchess-of-Bourbon, and been allocated to the *château* of Arc-en-Barrois.

⁸ Iolanda Cristina Barreira Pereira, *Portugal e a Questão dos Bens Culturais Deslocados Durante a II Guerra Mundial — Conjunturas, Factos, Protagonistas e o Actual Estado da Arte*, Vol.I, Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2014, pp. 28–68.

Estes magníficos aparadores foram manufacturados pela grande oficina parisiense Jacob Desmalter et Cie entre 1803 e 1813, dirigida por George Jacob (1739–1814) e pelo seu filho François-Honoré-Georges Jacob (1799–1841), usando a marca estampilhada a ferro “JACOB. D./ R. MESLEE”⁵ em duas linhas sobrepostas. Quando Jacob Desmalter foi nomeado *ébéniste* do Imperador, a fábrica teve um desenvolvimento extraordinário, empregando cerca de trezentos trabalhadores, distribuídos em quinze *ateliers*: sete de marcenaria; três de escultura, pintura e douramento sobre madeira; três para o trabalho dos bronzes; e um de tecidos e outro de ferragens⁶. Desta poderosa manufactura vieram a sair um grande número de móveis destinados a todos os palácios que Napoleão mandou restaurar, nas várias províncias do seu Império.

Para além desta importante origem, ressaltamos igualmente a proveniência. Estes *Buffets* foram provavelmente adquiridos pelo banqueiro Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955) — grande coleccionador e mecenas — ao Conde de Paris, Henrique VI de Orleães (1908–1999), que os terá herdado de tempos Imperiais⁷. Após a II Guerra Mundial, em 1946 este Príncipe de Sangue escolheu Portugal como residência. Aqui adquiriu a Quinta do Anjinho, em Sintra, onde viveu com a família até à revogação da Lei do Exílio francesa. Como Chefe da Casa Real e pretendente ao trono francês, foi um dos herdeiros mais ricos dos reis de França, sendo aliás considerado o maior proprietário de terras e palácios, naquele país. Em 1948, após a venda de alguns dos seus bens num leilão na Suíça, transfere para Portugal o restante espólio dando direito de preferência a Ricardo Espírito Santo Silva, de quem se tornou grande amigo⁸. — TP

⁵ A empresa existia anteriormente sob a égide de diferentes nomes ao longo de mais de oitenta anos, durante os quais se fizeram peças de excelente qualidade. George Jacob, o pai, tinha fornecido os móveis para o Garde-Meuble da Coroa nos últimos anos do século XVIII. Entre os seus clientes destaca-se o Conde d’Artois, o Conde de Provence e a Rainha Maria Antonieta que adquiriu móveis para o Petit Trianon e os Castelos de Fontainebleau, St. Cloud e Rambouillet. A amizade de George Jacob com o pintor Jacques Louis David permitiu-lhe resistir à Revolução Francesa. Em 1796 ele passou o negócio aos seus dois filhos Georges II (1768–1803) e François-Honoré-Georges-Jacob, que trabalharam sob o nome de *Jacob Frères*. Após a morte precoce de Georges II, o irmão voltou a fazer sociedade com o seu pai e alterando o nome para JACOB-DESMALTER ET CIE. Cf. : Comte de Salverte, *Op. cit.*, p. 168.

⁶ IDEM, *Ibidem*.

⁷ No acervo desta galeria encontram-se 12 cadeiras e 2 *Fauteuils* adquiridos ao Conde de Paris por herança de Louise Bathilde de Orléans “Duquesa de Bourbon” e provenientes do Castelo Arc-en-Barrois.

⁸ Iolanda Cristina Barreira Pereira, *Portugal e a Questão dos Bens Culturais Deslocados Durante a II Guerra Mundial — Conjunturas, Factos, Protagonistas e o Actual Estado da Arte*, Vol.I, Museology and Museography Masters Dissertation presented at the University of Lisbon Arts Faculty, 2014, pp. 28–68.



12. PAR DE *CHENÊTS* LUÍS XVI

Bronze dourado e cinzelado
França, séc. XVIII (2.^a Metade)
Dim.: 40,0 × 40,0 × 10,0 cm
F1106

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva — Palácio do Sobralinho, Alverca, Vila Franca de Xira, Portugal (sala no piso térreo)

A PAIR OF LOUIS XVI FIREDOGS

Gilt and chiselled bronze
France, second-half of 18th century
Dim.: 40.0 × 40.0 × 10.0 cm

Provenance: Ricardo do Espírito Santo Silva collection — Palácio do Sobralinho, Alverca, Vila Franca de Xira, Portugal (groundfloor room)

Par de *chenêts* em bronze dourado, finamente recortado e cinzelado, do final do século XVIII correspondendo, pelas características formais e iconográficas, ao período artístico do Estilo de Luís XVI (c. 1760 – 1789)¹.

A base geométrica nitidamente simétrica, de linhas direitas e ângulos assinalados, é constituída por um plinto prismático limitado à periferia por dois montantes paralelepípedicos que o suportam. Ao centro do soco eleva-se plataforma de curvas suaves, onde repousa naveta com pés de feição caprídea e tampa campaniforme.

Nesta base sobressai medalhão oval preenchido por composição floral irradiante a partir de margarida e envolvido por moldura lisa. Esta placa ovalada está colocada por cima de uma série de estrias contíguas que ocupam toda a superfície da face frontal, limitadas por barra lisa periférica, e que se repete nas faces laterais e arcos ascendentes. Por cima exuberantes ramos de folhas de carvalho e seus frutos.

¹Cf.: Como sabemos, um estilo artístico raramente corresponde em absoluto à época histórica e política pela qual é designado. Optámos por isso pela datação cronológica estilística cedida pelo Museu do Louvre, em Paris.

Pair of finely cast, chiselled and gilt bronze 18th century firedogs which, by their formal and iconographic characteristics, can be dated to the Louis XVI style period (ca. 1760 – 1789)¹.

The geometric and simultaneously symmetrical design, of straight lines and sharp edges, is defined by a prismatic plinth, peripherally marked by two parallelepiped uprights that sustain it. The plinth is centred by a softly curving platform surmounted by goat hooved 'navette' of bell shaped cover.

¹Cf.: Artistic styles do not fully correspond to the historical and political period from which they take their name. As such we have opted for stylistic chronological dating provided by the Musée du Louvre in Paris.



Os montantes estão adornados com chapa adossada onde ressalta tocha cinzelada de extremidades flamejantes. Assentam sobre elegantes pés em coluna anelada, sobressaindo bolacha decorada com folhas intrincadas de louro e terminam em bela pinha alteada.

No corpo da naveta, elegantes pegas em forma de cabeça de carneiro e quatro suportes com decoração estriada que a abraçam, prolongando-se em pernas de apoio, com pelagem finamente cinzelada e que terminam em patas de casco fendido. Por de baixo da taça ao centro, vaso gomado.

A tampa é ornamentada por sequência de folhas de loureiro e seus frutos, separadas por bandas lisas e termina por pega em romã expandida.

O tardoiz é aberto para dar lugar às barras de ferro que suportariam grelha onde era colocada a madeira necessária à combustão.

Atendendo às formas simplificadas da estrutura, à ornamentação que respeita simetria absoluta, assim como aos elementos utilizados — placas em bronze finamente estriado, medalhão oval, vasos gomados, pinhas, tochas flamejantes, asas em cabeça de carneiro e utilização das folhas de loureiro

From the front stands out an oval medallion of radiant floral composition, centred by daisy and encircled by plain frame. This plaque overlaps a continuous broad ribbed band that stretches across the frontal surface, framed by peripheral plain border that repeats on the lateral surfaces and on the upper arches. Crowning the medallions an exuberant composition of oak leaves and acorns.

The upright elements are decorated with applied plaque with elegant chiselled torches of flaming edges. They stand on elegant ringed column feet of flattened bun with overlapping laurel leaves decoration, being topped by cast and chiselled pine cones.

The elegant 'navettes' feature ram's head handles and four, ribbed decoration brackets that metamorphose into supporting elements of fine chiselled fur, terminating in cloven hooves. Under each 'navette' an elegant gadrooned vase.

The cover ornamental composition is defined by a sequence of laurel leaves and berries, separated by plain bands and crowned by a pomegranate shaped pommel.

The firedogs back is hollow to fit the iron bars that would support the frame for the burning wood.

Taking into account the structure's simplified forms, the absolute symmetry of the ornamentation and the elements selected — finely

e de carvalho — estes *chenêts* pertencem estilisticamente à época de Luís XVI, embora se possam situar em épocas derreiras do próprio estilo.

Já se sente maior rigidez e sobriedade do final do período Luís XVI, reflexo das ideias literárias e filosóficas que irão conduzir à Revolução Francesa, onde os ramos de carvalho simbolizarão a *vertus civique* (virtudes cívicas)², a força e resistência. Por outro lado já é evidente a elegância e singeleza da forma, a utilização da decoração em folhas de carvalho expandidas e a abundante utilização de estriados, muito ao gosto do estilo Directório.

O desenhador ornamentista francês Richard de Lalonde, (1735 – 1808), activo entre 1780 e 1796, publica algumas gravuras de traçado idêntico a estes *chenêts*³. Artesão e artista dotado, desenhador do *Garde-Meuble* real, caracterizou-se pelo requinte de formas e singularidade decorativa, dentro do próprio estilo Luís XVI⁴.

Estes objectos, utilizados em lareiras sumptuosas, ocultam com grande requinte o topo dos enegrecidos ferros de apoio às grelhas de combustão. O ouro, elemento preferido pelos escultores bronzistas, era aplicado depois de moído e dissolvido em mercúrio que, se evaporava com o aquecimento, retendo apenas o metal brilhante. Podemos imaginar o esplendor emanado destas peças quando clareadas, no seu reverso, pelas chamas. ➤ TP

striated bronze, oval medallions, gadrooned vases, pine cones, flaming torches, ram's head handles and the presence of laurel and oak leaves — these firedogs belong stylistically to the Louis XVI reign, although they may correspond to its final years.

There is a sense of rigidity and sobriety that reflects literary and philosophical ideals that will culminate in the Revolution, a time when the oak branches become symbolic of 'vertus civique' (civic virtues)², of strength and resistance. Additionally, the evident elegance and formal simplicity, the adoption of the oak leaves and the abundant ribbed motifs announce the 'Directoire' style.

The French ornament designer Richard de Lalonde, (1735 – 1808), active 1780 – 1796 published prototypes similar to these firedogs³. Artisan and talented artist as well as designer to the 'Garde-Meuble Royale', Lalonde work was defined by formal refinement and decorative singularity, within the Louis XVI style canons⁴.

This type of fire furniture, used in the most sumptuous fireplaces, were conceived to hide, with great refinement and sophistication, the top of the blackened iron frames that held the combusting logs. Gold, the element favoured by the bronze founders, was applied once grinded and dissolved in mercury, chemical that evaporated under the action of heating, leaving solely the golden shining surface that reflected the light emanated by the flames behind. ➤

²<https://revolution-francaise.net/2006/12/16/58-le-civisme-a-l-epreuve-de-la-revolution-francaise>; Cf.: Jacques Dumont, Claire Van Weyenberg, *L'Encyclopédie des Styles* — Tome I, Bélgica, Gerard & C.^a, 1969, p. 188.

³<https://collections.vam.ac.uk/item/O759562/oeuvres-diverses-de-lalonde-decorateur-etching-lalonde-richard-de/oeuvres-diverses-de-lalonde-d%C3%A9corateur-etching-lalonde-richard-de/>

⁴Lalonde aparece citado nas contas do *Garde Meuble* por conceber desenho de peças a vários *ébénistes*, entre os quais Guillaume Benneman que foi o principal fornecedor da Corte Francesa nos últimos anos do reinado de Luís XVI. Cf.: Comte François de Salverte, *Les ébénistes du XVIIIème Siècle — Leurs Oeuvres et Leurs Marques (cinquième édition)*, Paris, F. de NOBELE, 1962, pp. 16 – 17.

²<https://revolution-francaise.net/2006/12/16/58-le-civisme-a-l-epreuve-de-la-revolution-francaise>; Cf.: Jacques Dumont, Claire Van Weyenberg, *L'Encyclopédie des Styles*, Tome I, Belgium, Gerard & C.^a, 1969, p. 188.

³<https://collections.vam.ac.uk/item/O759562/oeuvres-diverses-de-lalonde-decorateur-etching-lalonde-richard-de/oeuvres-diverses-de-lalonde-d%C3%A9corateur-etching-lalonde-richard-de/>

⁴Lalonde is referred in *Garde Meuble* accounts for providing designs to various *ébénistes* amongst which Guillaume Benneman who was the main supplier to the French court in the final years of King Louis XVI reign. Cf.: Comte François de Salverte, *Les ébénistes du XVIIIème Siècle — Leurs Oeuvres et Leurs Marques (cinquième édition)*, Paris, F. de NOBELE, 1962, pp. 16 – 17.



13. PAR DE CANDELABROS DE SETE LUMES

ATRIBUÍDO A CLAUDE GALLE (1759 – 1815)

Bronze moldado, cinzelado, patinado e dourado

França, cerca de 1805

Dim.: 121,0 cm × 34,5 cm

F1264

Proveniência: Col. Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva;
Col. Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria, Palácio do Sobralinho.

A PAIR OF SEVEN BRANCH CANDELABRA

ATTRIBUTED TO CLAUDE GALLE (1759 – 1815)

Moulded, chiselled, patinated and gilt bronze

France, ca. 1805

Dim.: 121.0 × 34.5 cm

Provenance: Ricardo Ribeiro do Espírito Santo Silva collection
Rita do Espírito Santo Silva Leite de Faria collection at Palácio do Sobralinho.

Par de monumentais candelabros com fustes em formato de Vestais em bronze patinado a negro, envergando traje clássico e véu sobre elaborado penteado entrançado com grinaldas de flores, em carrapito, à maneira Romana. Na mitologia, as Vestais eram sacerdotisas de Vesta — deusa romana de carácter arcaico correspondente à Héstia Grega, irmã de Zeus — que presidia ao fogo do lar doméstico, representada por fogo ardendo no seu templo, simbolismo que se expressa desde já nestes excepcionais candelabros.

As figuras seguram nas mãos uma lamparina flamejante dupla, em bronze dourado e finamente cinzelado. O pé da luminária é circular e decorado com rebordo de perlado e palmetas sob nó gomado e aplicação de enrolamentos e palmetas, para receber o bojo — em forma de naveta de bicos zoomórficos e de onde emergem, sobre elementos vegetalistas, as respectivas copas.

Sobre a lamparina apoiam-se duas figuras de Fortuna, numa alusão à sorte, de seios expostos e grandes asas verticais, cujos membros inferiores se metamorfoseiam em elegantes enrolamentos vegetalistas e folhas de acanto, onde pousa uma pomba, animal associado a esta Deusa e a Vénus, assim como à sua inspiração Grega, Afrodite, filha de Zeus.

A pair of monumental candelabra with black patina Vestal shaped shafts. The figures' feature classical attire with veil over elaborate flower garland braided hair and chignon bun, in the Roman manner. In the mythology, Vestals were the priestesses of Vesta — Roman goddess of archaic character — corresponding to the Greek Hestia, sister of Zeus, who presided over the domestic hearth. In a symbolism clearly alluded to in these exceptional candle burning lamps, the Goddess was conventionally represented, in Her temple, by the burning fire.

The figures hold, with both hands, gilt and finely chiselled bronze flaming oil lamps of circular foot, decorated with frieze of beading and palmettes under a scalloped knot and an applied element with scrolls and palm motifs that holds the boat shaped body, of zoomorphic arms from which emerge, resting on foliage elements, the respective cups.

Reclining on the lamp surface two depictions of Fortuna, alluding to good luck, with exposed breasts and large vertical wings, whose lower limbs metamorphose into elegant foliage scrolls and acanthus on which rests a dove, the bird associated to this Goddess and to Venus, as well as to its Greek embodiment, Aphrodite, daughter of Zeus.

The large plinth, designed as a classic triangular truncated pyramid altar of faceted corners and mildly concave elevations, is



O pedestal, concebido como altar clássico em pirâmide triangular truncada, com arestas facetadas e faces ligeiramente côncavas, está decorado com opulentos elementos em bronze dourado e cornija com elegante friso de óvulos e dardos.

Apoiados na base, cujo recorte acompanha o pedestal, destacam-se três cavalos-marinhos alados envoltos em folhagem, de excelente modelação e cinzelagem, com longa cauda de serpente bifurcada e enrolada, terminando em barbatana caudal estilizada, separados por pequeno malmequer. Estes animais mitológicos, veículos de Poseidon, irmão de Zeus, associam-se a este Deus que reina nos mares, e cujo poder se estende a fazer jorrar fontes e a dominar rios e lagos, em contraste com o fogo que se insinua e materializa na parte superior dos candelabros.

Na face frontal do plinto, um mocho de asas abertas — símbolo da inteligência, sabedoria e conhecimento — colocado em recesso circular de moldura perlada e rodeado por estrelas douradas de cinco pontas — atributo heráldico do brasão da família Bonaparte. Na mitologia Grega, este animal está associado a Atena, também descendente de Zeus, que em Roma se identifica com Minerva — Deusa guerreira e da razão, que preside às artes, à literatura e à actividade intelectual em geral.

É também nestes alçados frontais que se encontra a única variante nos candelabros. Num está representado Mercúrio, o Hermes Grego, outro filho de Zeus, identificado pelo caduceu que transporta na mão esquerda e pelo seu elmo alado — Deus mensageiro, intérprete da vontade divina, protector dos heróis e guia dos viajantes, representado numa carruagem puxada por um galo, animal com o qual aparece frequentemente associado, símbolo solar que anuncia a luz, o nascer do sol e o novo dia, alusão à luminosidade que irradia destas luminárias. Na outra base, afrontando Mercúrio, a figura de Vénus, a Afrodite da mitologia Grega, sua irmã, segurando uma tocha flamejante, noutra referência à luz, e transportada num carro em forma de concha espiralada, simbolizando o seu nascimento, emergindo do mar. É aqui puxada por um cisne, ave elegante e ambígua que pode voar e nadar, e à qual é associada.

Para os Gregos o cisne representava o próprio Zeus do mito de Leda, metáfora de sedução feminina e alegoria do amor, tornando-se mais tarde símbolo de realeza, pureza e feminidade. Ave com longo pescoço de serpente que evidencia uma clara ambivalência entre a inocência imaculada e a tentação

decorated with opulent gilt bronze elements and cornice of elegant egg and dart frieze. Emerging from the base stand, whose shape accompanies the plinth's profile, three masterly moulded and chiselled winged seahorses amongst foliage, with long coiled and bifurcate snake's tail ending in a stylised fin, alternating with a small sunflower. These mythological beasts, vehicles of Poseidon, brother of Zeus, are associated to this ruler of the seas, whose powers make fountains gush and control rivers and lakes, in a clear contrast with the fire insinuated and materialised in the upper part of the candelabra.

On the plinth's front, an open winged owl — symbol of intelligence, wisdom and knowledge — placed in a circular recess of beaded frame, surrounded by five pointed stars — heraldic attribute of the Bonaparte armorial shield. In Greek mythology this animal is associated to Athena, also a descendent of Zeus, who in Rome is identified with Minerva — warrior goddess of reason that presides over the arts, the literature and all intellectual activity.

It is also on these frontal elevations that it is noticeable the only variable in the candelabra design. On one, a depiction of Mercury, the Greek Hermes, another son of Zeus, identified by the caduceus he carries and by the winged helmet. Messenger god, interpreter of Divine Will, protector of heroes and guide to travellers, he rides in a carriage pulled by a cockerel, animal with which appears often associated, and a solar symbol that announces light, the sunrise and the new dawn, in an allusion to the light that irradiates from these candelabra. In its facing pair his sister Venus, the Aphrodite of Greek mythology, holding a flaming torch, in another reference to light, and carried in a spiralled shell shaped carriage that alludes to her birth emerging from the seas. She is drawn by a swan, elegant yet ambiguous bird that can both fly and swim, and to which she is associated.

For the Greeks the swan represented the Zeus of the Leda myth, metaphor of female seduction and allegory of love that would later become a symbol of royalty, purity and femininity. Its long snake neck evidences clear ambivalence between immaculate innocence and temptation that constitutes, on the other side, a representation of Apollo, protector light god that conquers darkness.

On the two remaining elevations, elaborate compositions of foliage elements, flowers and palmettoes, crowned by open winged eagles. These symbols of Jupiter, the Roman deity equivalent to Zeus, God father of the Hellenistic Pantheon, relate to light and the clear sky that keeps order and justice over the world. For its



constituindo, por outro lado, uma representação de Apolo, Deus luz e protector que conquista a escuridão.

Nas restantes faces, elaboradas cartelas compostas por elementos vegetalistas, flores e palmetas, coroadas por águia de asas abertas, símbolo de Júpiter, divindade Romana assimilada a Zeus, o Deus Pai dos Deuses do panteão helénico, ligado à luz e ao céu claro, que mantém a ordem e a justiça no Mundo. Por esta sua ligação com a mitologia clássica e, simultaneamente, com a dinastia Carolíngia medieval, a águia irá ser escolhida por Napoleão como símbolo central do seu escudo heráldico. Destacando-se no interior das cartelas estão representados, finamente cinzelados, grandes bodes de longa pelagem, animais associados a Dioniso, mais um descendente de Zeus e Deus do vinho e da inspiração, festejado com procissões onde figuravam os génios da fecundidade e da natureza cuja alma Dioniso personificava. O seu culto teve particular importância para a arte e a literatura.

No topo das três arestas facetadas da base, decoradas com faixas verticais de palmetas e outros elementos vegetalistas, encontramos representações da cabeça de Diana, a personificação itálica da Grega Artemis, irmã gémea de Apolo, ambos

connection with classical mythology, as well as with the Medieval Carolingian dynasty, the eagle will be chosen by Napoleon as the central reference of his armorial shield. Standing out from the centre of the compositions, finely chiselled long haired billy-goats, species associated to Dionysus, another one of Zeus descendants, and God of wine and inspiration, celebrated with processions that featured the genies of fecundity and of nature whose soul Dionysus personified. His cult was particularly relevant for art and literature.

To the top of the three faceted plinths corners, decorated with vertical bands of palms and other foliage elements, erudite depic-

filhos de Zeus. Deusa caçadora e selvagem dos bosques e montanhas, associada a Hermes, identifica-se pelo crescente lunar, seu atributo e astro a que se associa, numa alusão à noite e à escuridão que, como tal, se opõe à luz irradiada por estas luminárias.

Sobre a cabeça das Vestais assentam capitéis com frisos vegetalistas e de palmetas, de onde emergem colunas torneadas decoradas por faixa cinzelada de idêntica decoração, sobreposta respectivamente por faixa lisa e anel de decoração guilhocada onde encaixam três braços de luz de elegantes enrolamentos vegetalistas e aplicações de máscaras de sátiros, que se continuam com copas em forma de gomil clássico sobre arandelas de folhas de lótus estilizadas. Por fim, uma nova faixa lisa e coroa de folhas de acanto onde encaixam três braços em formato de trompa decorada com palmetas, que se ultimam em copa simples de idêntica decoração. Segue-se elemento torneado liso, terminando em copa de urna com três mísulas transversais de volutas e terminais em cabeças de carneiro — elemento decorativo comum na arte do Império — onde repousam borboletas ou mariposas. Estes insectos, ou por vezes só as suas asas, são frequentemente reproduzidos em candelabros, e a sua associação com a tocha flamejante, alegoria de amor vitorioso relacionada com Apolo, encontra justificação na mariposa que é atraída à luz.

O trabalho do bronze dourado em França atingiu o auge, quer em termos de forma, quer de moldagem e de douragem, durante um período de cerca de 20 anos, entre o início do Directório e a assinatura do Tratado de Fontainebleau em 1814.

Este magnífico par de candelabros, que se distingue pela sua qualidade e originalidade de concepção, é em tudo semelhante a outros executados por Claude Galle (1759–1815), um dos mais proeminentes artistas do bronze da época do Império. Pela sua excepcionalidade exemplificam com clareza a perícia dos artesãos desse período, ilustrando com eloquência o gosto da sua fase inicial, em que se adoptam elementos decorativos de temas alegóricos importados da mitologia Grega e Romana, abundantemente divulgados e popularizados pelas obras publicadas por Percier & Fontaine a partir de 1798.

Na ornamentação característica dos trabalhos de Claude Galle incluem-se a base em forma de altar “à Antiga”, que se relaciona com um relógio deste mesmo autor, ilustrado em H. Ottomeyer, P. Pröschel *et al.* Do mesmo modo as pequenas figuras femininas são idênticas às das pegas dos famosos

tions of the head of Diana, the Latin personification of the goddess Artemis, Apollo’s twin sister and both children of Zeus. Huntress and wild goddess of woods and mountains associated to Hermes, she is identified by her lunar crescent attribute, in an allusion to night and darkness which, as such, is contrary to the light irradiated by these lamps.

From the vestal head tops emerge capitals of foliage and palmetto friezes, surmounted by turned columns decorated with chiselled band of identical decoration, superimposed respectively, by plain strip and guilloche ring into which fit three foliage scrolls light branches of applied satyr masks, which extend into classical ewer cups on stylised lotus drip pans. Finally a new plain strip and acanthus leaves coronet into which fit three trumpet shaped branches decorated with palmettoes and topped by cups of identical decoration. Crowning this composition, a plain turned element, topped by urn shaped cup with three transversal volute corbels with ram’s heads terminals — a decorative motif often found in Empire decorative arts and architecture — on which rest butterflies or moths. These insects, or just their wings, are frequently represented in candelabra, and their association with the flaming torch, an allegory of victorious love related to Apollo, finds justification in the moth that is attracted to light.

In terms of sophistication of form and mastery of moulding and gilding, bronze work in France reached its apex for a period of approximately 20 years that corresponded to the dawn of the Directoire and the 1814 signing of the Treaty of Fontainebleau.

This magnificent pair of candelabra, of exceptional quality and evident originality, is one of a small group of similar sets produced by Claude Galle (1759–1815), one of the most prominent bronze founders of the Imperial period. They stand out as major examples of the singular skill of the era’s artisans, while being simultaneously illustrative of the essence of the early Empire age, a time in which allegorical themes extracted from the Greek and Roman mythologies, were widely divulged and popularised by works published from 1798 onwards, by Percier & Fontaine.

*From the ornamentation grammar typical of Claude Galle’s artworks, stand out the classical altar stands, analogous to a clock by the same maker that is illustrated in H. Ottomeyer, P. Pröschel *et al.* Equally, the smaller female figures are also identical to the handles of the renowned ‘Maiden Ewers’ that are also pictured in the same publication. The refined sea-horses relate to those featured in a pair of ewers with the same attribution, which were sold at Christie’s New York in April 28th, 2008.*



gomis das donzelas, ilustrados na mesma obra. Os excepcionais cavalos-marinhos relacionam-se com os representados num par de gomis da mesma atribuição, vendidos num leilão da Christie's Nova Iorque, em 28 de Abril 2008. Do mesmo autor, conhece-se um par de candelabros muito idênticos a estes na colecção do Museu da Legião de Honra, em Paris, mas nos quais os cavalos-marinhos são substituídos por grifos.

A riqueza e sofisticação decorativa destas luminárias, bem como sua escala monumental, sugerem uma encomenda de grande importância, talvez para uma das residências Imperiais. Terão sido, muito provavelmente, trazidas para Portugal no início dos anos 1940 pelos Condes de Paris, para mobilar a sua residência da Quinta do Anjinho, em Sintra. Foram posteriormente adquiridas pelo famoso banqueiro e colecionador Português, Ricardo do Espírito Santo Silva, tendo decorado e biblioteca do seu Palácio do Sobralinho. Mantiveram-se até recentemente na posse da família do colecionador.

A ESTÉTICA DO IMPÉRIO, 1804 – 1815

Até à formalização do Primeiro Império Francês os monarcas reinantes eram legitimados pelo Direito Divino, que garante

By the same maker we must also refer a pair of candelabra, very similar to these herewith described, kept at the Musée de la Légion d' Honneur, in Paris, in which the sea-horses were replaced by griffins.

The opulence and monumental scale of these lamps suggest a major commission, perhaps for one of the Imperial Palaces. They were most probably brought to Portugal in the early 1940s by the Count and Countess of Paris, Orleans pretender to the French Throne, to furnish their home at Quinta do Anjinho in Sintra. They were later acquired by the renowned Portuguese collector Ricardo do Espírito Santo Silva, for his library at Palácio do Sobralinho north of Lisbon. They remained in the family until 2021.

THE EMPIRE AESTHETICS, 1804 – 1815

Up until the first French Empire reigning monarchs were legitimised by the Divine Right, the unique guarantee of the legitimacy of Kings. In late 18th century France, the execution of Louis XVI, the King formally anointed by God, became the symbolic embodiment of the murder of the Father of a whole people that becomes orphaned by its own determination. Confronted by this new reality, the Nation claims for a successor to replace the guillotined father. That would-be saviour, self-crowned Emperor, will establish his

total da legitimidade do Rei. Na França de finais do séc. XVIII, a morte de Luis XVI, o rei ungido por Deus, tornou-se simbolicamente no homicídio do Pai de um povo que se torna órfão por sua própria determinação. Confrontada porém com o horror da situação, a Nação clama por um sucessor que substitua esse pai guilhotinado. Esse salvador, que se auto-coroarà Imperador, vai estabelecer a autoridade sobre os seus iguais baseando a sua legitimidade num outro elo também ancestral, mas simbólico, herdado da Roma clássica, fundadora da civilização e bastião contra o barbarismo. Este novo imperador operará sob uma lógica de auto legitimação, partilhando o poder com divindades que reconhecia como iguais, mas que acabarão por se curvar perante o seu poder dominante.

Neste contexto, a delicada ornamentação de inspiração clássica, que se impôs nos anos finais do Antigo Regime, deixou de ter qualquer virtude como imagem de uma sociedade que presenciou a sua dimensão mais trágica, mas que desejava renascer. A linguagem da ornamentação exigia outros valores e outros significados. O modelo antigo mantinha-se parcialmente em uso, mas teria que ser interpretado de outro modo e de expressar outras virtudes.

Napoleão irá pessoalmente assumir controlo sobre a ação do aparato e do seu simbolismo, e as civilizações antigas fornecer-lhe-ão, embora não exclusivamente, uma vasta iconografia que irá também servir para abrilhantar o seu luxo quotidiano numa nova leitura de sensualidade.

Para dar visibilidade à consagração da sua legitimidade, o Império irá muito para além da inspiração proporcionada pelos estilos da antiguidade, recorrendo a todas as fontes históricas que de algum modo encarnavam a vontade Imperial. Acabará assim por adoptar, como sua simbologia mais conspícua, a águia — símbolo inconfundível de Júpiter/Zeus, o Pai dos Deuses, mas também do Império Carolíngio de Carlos Magno, ave predadora e feroz protectora do seu ninho — e a abelha — modelo de diligência e de organização hierárquica ao serviço de uma única rainha, cujo emblema se havia encontrado no túmulo do rei Merovíngio Quílderico I — símbolos claramente inequívocos cuja ambivalência é, por si só, de grande clareza.

Esta nova iconografia metafórica foi escolhida em 1804, quando o Regime oficialmente se inventou e carecia de poderosa afirmação, e terá a sua confirmação no banquete que se sucede à coroação de Napoleão, durante o qual as duas navetas de aparato, a do Imperador e a da Imperatriz, decoradas com águias e abelhas, serão colocadas na mesa junto a cada um dos soberanos.

authority over his peers basing his legitimacy on another connection, equally ancestral but symbolic, inherited from Ancient Rome, the founder of civilisation and the bastion against barbarism. This new Emperor will operate under a logic of self-legitimation, sharing power with other 'deities' that he considers his equals, but who will eventually bow to his domineering power.

In this novel context, the classically inspired ornamentation that emerged in the latter years of the Ancient Regime, ceased to have any virtue as an image of a society that had witnessed its most tragic dimension, but that aspired to renewal. The ornamental language demanded other values and meanings. Although the earlier model remained partially in use it required alternative interpretations and expressed other virtues.

Napoleon himself assumed control over the regime's pageantry and symbolism, and the ancient civilizations supplied, albeit not exclusively, vast iconography that served to brighten the Emperor's daily luxury in a modern interpretation of sensuality.

To spread its image and reinforce its legitimacy, the Empire will go beyond the inspiration absorbed from the Classical Antiquity, resorting to other historical sources that embodied the Imperial will. As such, it will adopt as its most conspicuous symbol the Eagle, bird of prey and ferocious protector of its nest, unmistakable symbol of Jupiter/Zeus the father of the Gods, but also of the Carolingian Empire of Charlemagne, and the honey bee, model of diligence and hierarchic organisation in the service of a single queen, whose emblem had been discovered in the tomb of the Merovingian king Childeric I. Both are unequivocal symbols whose ambivalence is, in itself, of great clarity.

This new metaphorical iconography was agreed in 1804, when the regime was itself officially invented, thus needing a powerful assertion, and it will have its confirmation in the banquet that followed Napoleon's coronation ceremony, during which two boat shaped spice cellars, the Emperor's and the Empress's, decorated with eagles and bees were placed on the table near each of the sovereigns.

For the new regime, the inspiration provided by the Classical Antiquity spread went well beyond the Caesars, their military triumphs, legal codes and foundation of institutions. Under the Empire the power of order emerges from the fact that it imposed on itself the task to embody in the present, something that had belonged in the past, and to show in unison a reality that, in fact, no longer existed.

It was still during the second-half of the 18th century that the earliest images of Roman palaces and villas were circulated in prints



Para o novo regime a inspiração da antiguidade estendeu-se muito para além dos Césares, dos seus triunfos militares, dos códigos legais e da fundação de instituições. Sob o Império o poder do ordenamento nasce do facto de lhe ter sido exigido tornar vivo no presente algo que pertencia ao passado, e mostrar em uníssono uma realidade que, de facto, já não existia.

Foi ainda durante a segunda metade do séc. XVIII que começaram a ser divulgadas imagens de palácios e vilas romanas através da circulação de gravuras e pinturas ilustrativas dos novos achados arqueológicos. A antologia do Conde de Caylus, datada de 1754 a 1757, e publicada por Adam em 1764, reproduzia já imagens das ruínas do Palácio do Imperador Diocleciano. Em 1774 Ludovico Mirri, editor e antiquário, publicou gravuras ilustrando os banhos de Tito e pinturas encontradas no seu interior. Outros se sucederam, como o arquitecto e gravador Louis-Pierre Baltard (1764–1846), nas suas *Vues de Monuments Antiques de Rome*, de 1801, ou o volume de Francesco (1758–1810) e Pietro Piranesi, *Antiquités d’Herculaneum gravées par Th. Piroli*, publicado em 1803.

Os principais ideários de toda a estética decorativa do Império, os arquitectos e desenhadores de interiores Franceses

and paintings illustrative of the latest archaeological discoveries. Count Caylus anthology, dated 1754–1757 and published by Adam in 1764, was already showing images of Emperor’s Diocletian Palace. In 1774, Ludovico Mirri, printer and antiquarian, published prints featuring the Baths of Titus as well as the paintings found in that building. Others followed, such as architect and engraver Louis-Pierre Baltard (1764–1846), in his ‘Vues de Monuments Antiques de Rome’, dated 1801, or the volume by Francesco (1758–1810) and Pietro Piranesi, ‘Antiquités d’Herculaneum gravées par Th. Piroli’, printed in 1803.

The main ideologists of all the Empire decorative aesthetics however, French architects and interior designers Charles Percier (1764–1838) and Pierre Fontaine (1762–1853), dedicated two of their works to modern Italian architecture, based on their observations while travelling in Italy: ‘Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés a Rome’, dated 1798; and ‘Choix de plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs’, an illustrated and more elaborate tome, published in 1809.

Later, their 1812 ‘Recueil de décorations interieures’, gathers interiors, furniture and art objects that they designed and produce themselves, stating that ‘furniture is so closely related to interior

Charles Percier (1764 – 1838) e Pierre Fontaine (1762 – 1853), dedicaram duas obras à arquitetura moderna Italiana baseadas nas observações que ambos tinham feito durante a sua estada em Itália: *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés a Rome*, datado de 1798; e *Choix de plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, um volume ilustrado mais elaborado publicado em 1809.

Posteriormente o seu *Recueil de décorations interieures* de 1812, junta interiores, mobiliário e objectos de arte que eles próprios desenharam e produziram, nele se afirmando que “o mobiliário está tão ligado à decoração de interiores que o arquitecto não pode ficar indiferente a ele”. Os autores não reclamam “oferecer modelos para os artistas imitarem” mas antes o desejo de “divulgar os princípios do gosto” que tinham extraído da antiguidade e que irão certamente inspirar a criação deste excepcional par de candelabros.

CLAUDE GALLE (1759 – 1815)

Claude Galle nasceu em 1759 em Villepreux, perto de Versalhes. Ainda jovem tornou-se aprendiz do fundidor Pierre Foy, em Paris, acabando por casar com a filha do seu mestre em 1784.

Em 1786 tornar-se-á Mestre-Fundidor. Depois da morte de Foy em 1788, Galle assumirá a direcção da sua oficina, que rapidamente se tornará uma das mais famosas e procuradas de Paris, chegando a empregar 400 artesãos, tornando-se Galle num dos grandes e mais bem-sucedidos fundidores-cinzela-dores, com actividade desde o final do reinado de Luís XVI até ao final do Império. Esta primeira oficina mudará duas vezes de morada: primeiro para o *Quai de la Monnaie* (depois *Quai de l'Unité*) e mais tarde, já em 1805, para o número 60 da *Rue Vivienne*.

Inicialmente patrocinado pelo *Garde-Meuble de la Couronne* que, sob a direcção do escultor Jean Fauré, lhe proporcionou várias encomendas entre 1786 e 1788, Claude Galle virá posteriormente a colaborar com outros importantes artesãos, entre os quais Pierre-Philippe Thomire (m. 1843), sendo responsável pelo fornecimento de parte considerável dos bronzes decorativos produzidos para a decoração do Palácio de Fontainebleau durante o período Napoleónico.

Além desta, receberá outras encomendas Imperiais, entre as quais se destacam luminárias, caixas de relógios e peças decorativas para os palácios de Saint-Cloud, os Trianons, as

decoration that the architect cannot be indifferent to it'. The authors do not claim 'to propose prototypes for artists to copy' but rather the intention to 'divulge the principles of taste' that they had 'extracted' from antiquity and which most certainly inspired the design this pair of candelabra.

CLAUDE GALLE (1759 – 1815)

Claude Galle was born at Villepreux, near Versailles. In his youth he became an apprentice in Paris under the master founder Pierre Foy, eventually marrying the master's daughter in 1784.

In 1786 he became a master-founder himself. Following Foy's death in 1788, Galle assumes the foundry's management, soon turning it into one of Paris most renowned and thought-after, employing as many as 400 workers and making Galle one of the greatest and most successful bronze founders and chisellers amongst those active from the latter part of Louis XVI' reign to the end of the Empire.

The workshop will move premises twice; first to the 'Quai de la Monnaie' (later 'Quai de l'Unité') and later, in 1805, to 60 Rue Vivienne.

Initially patronised by the 'Garde-Meuble de la Couronne' which, under the management of the sculptor Jean Fauré, had from 1786 to 1788, provided him with various commissions, Claude Galle will eventually cooperate with other major artists, amongst whom Pierre-Philippe Thomire (d. 1843), later becoming responsible for supplying many of the decorative bronzes for the decorating of the Chateau of Fontainebleau. He will also receive other Imperial commissions, such as those for lamps, clock cases and decorative pieces for the Palaces of Saint-Cloud, the Trianons, the Tuileries, Compiègne and Rambouillet, as well as for several Italian Palaces such as Monte Cavallo, Rome and Turin's Stupinigi. The works of art produced by the Claude Galle workshops will also be acquired by the Russian Imperial family and aristocracy, what explains the considerable numbers still extant in Saint Petersburg's palaces and museums.

In spite of his success, but certainly related to his generous character and extravagant lifestyle, as well as due to some of his

Tulherias, Compiègne e Rambouillet e também para vários palácios italianos como Monte Cavallo, Roma e Stupinigi próximo de Turim. As peças produzidas pelas oficinas de Claude Galle virão também a ser adquiridas em quantidades consideráveis pela família Imperial e pela aristocracia Russa, facto que justifica o grande número existente ainda hoje nos palácios e museus de São Petersburgo.

Apesar do sucesso, mas certamente devido ao carácter generoso e ao extravagante estilo de vida e também à negligência de alguns dos seus clientes, como o Príncipe José Bonaparte, no pagamento das suas encomendas, Galle encontrou-se frequentemente em situação de dificuldade financeira.

Após a sua morte em 1815, é sucedido na direcção da oficina pelo seu filho Gérard-Jean (1788 – 1846).

Além das já referidas, obras de arte da autoria ou atribuídas a Claude Galle podem ser apreciadas noutros importantes museus internacionais, tais como o Museu Nacional do Palácio de Malmaison, o Museu Marmottan em Paris, o Museu dos Relógios em Jerez de la Frontera, Espanha, a Residenz em Munique ou o Museu Victoria & Albert em Londres. ✍ JF

clients negligence in settling their debts, amongst them the Emperor's brother Joseph, Galle often found himself in financial difficulties.

Following his death in 1815, he was succeeded by his son Gérard-Jean (1788 – 1846).

In addition to the already mentioned works of art by, or attributed to him, Claude Galle's artworks can be seen at important international museums such as the National Museum of the Chateau de Malmaison, The Museum Marmottan in Paris, the Clock Museum at Jerez de la Frontera in Spain, the Residenz in Munique or the Victoria and Albert Museum in London. ✍

Bibliografia: / Bibliography:

- Chadenet, S., *Les Styles Empire et Restauration*, Baschet & Cie. Paris, 1960 (p. 25)
- Chevallier, Bernard, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800-1815*, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs. Paris, 2007 (pp. 228 – 220)
- H. Ottomeyer, P. Pröschel et al., *Vergoldete Bronzen, Klinkhardt & Biermann*, Munich, 1986 (vol I, pp. 364 – 365, figs. 5.12.6, 5.12.8 & 5.12.9 and pp. 372, figs.5.14.2)
- Kammerer, Odile Nouvel, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800 – 1815*, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, Paris, 2007 (pp.26 – 39, 150 – 151, 247)
- Mondzain, Marie José, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800-1815*, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, Paris, 2007 (pp.16 – 25)
- Quénetain, Christophe Huchet de, *Les Styles Consulat et Empire*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2005
- Samoyault, Jean-Pierre, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800 – 1815*, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, Paris, 2007 (pp.52 – 61)
- Tenenbaum, Anne Dion, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800 – 1815*, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, Paris, 2007 (pp.63 – 69)
- Wannenes, G and R., *Les Bronzes Ornementaux e les objets montés de Louis XIV à Napoleon III*, Editions Vausor, Milan, 2004, (p. 387)

Websites:

- www.lapendulerie.com/artist-detail/235901/claude-galle
- www.britannica.com/Dionysus

14. BACIA DE ÁGUA-ÀS-MÃOS

Portugal; ca. 1510 – 1520
 Prata repuxada, cinzelada e dourada
 Dim.: 6,0 × 44,0 × 44,0 cm
 Peso: 1875,0 g
 B292

Verso: M10 inciso

Proveniência: Col. particular, Lisboa

A PLATE OR HAND-WASHING BASIN

Portugal; ca. 1510 – 1520
 Repousse, chased and gilt silver
 Dim.: 6.0 × 44.0 × 44.0 cm
 Weight: 1875.0 g

On the reverse: Incised 'M' and '10'

Provenance: Private collection, Lisbon

Bacia ou grande prato de água-às-mãos em prata repuxada, cinzelada e dourada com centro alteado e decoração organizada em círculos concêntricos.

O centro alteado da presente bacia, circundado por folhagens de cardo, apresenta no medalhão um escudo heráldico (quase apagado na totalidade) sobre cartela, sobrepujado por águia de asas abertas, de fabrico e colocação posterior. Em redor do medalhão central dispõem-se oito guerreiros a pé e um a cavalo, empunhando lanças e escudos, inseridos em reservas, emoldurados por friso de troncos entrelaçados.

A caldeira côncava achatada e lisa separa o centro alteado da aba que está profusamente decorada com motivos fitomórficos, dragões, caracóis (*Helix aspersa*), lagartos (*Lacerta lepida*), serpentes e figuras humanas, ritmada por elementos vegetalistas cruzados, onde pontuam papoilas-dormideiras (*Papaver somniferum*).

De caldeira profunda para captação da água, as bacias de água-às-mãos (junto com seus jarros e gomis que lhes faziam par), desempenharam um papel importante no cerimonial de corte em Portugal durante o período moderno, à semelhança do que acontecia nas restantes cortes europeias, usadas para

Repousse, chased and gilt silver plate or hand-washing basin of raised centre and concentric banded decoration. The raised central section, encircled by thistle branches, features a later date erased heraldic shield, topped by a spread eagle. Surrounding this central medallion a composition of eight warriors within petal shaped cartouches, one on horseback, carrying spears and shields, the whole sequence framed by a frieze of intertwined branches.

The concave well, flattened and plain, separates the centre from the broad lip which is profusely adorned by phytomorphic motifs, dragons, snails ('Helix aspersa'), lizards ('Lacerta lepida'), snakes and human figures that emerge from overlapping foliage elements interspersed with opium poppies ('Papaver somniferum').

Designed with a deep well able to hold water, hand-washing basins, together with their corresponding jugs and ewers, played an important role in Portuguese court ceremonial throughout the Modern Age, similarly to other European courts, being used for the ritual hand-washing before and after meals.¹

¹See Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500 – 1700): prata, madreperola, cristal de rocha e porcelana*, Lisbon, AR-PAB, 2018, pp. 50 – 114.



a lavagem ritual das mãos conhecida por água-às-mãos, tanto antes como depois da refeição.¹

Magistralmente repuxada e finamente cinzelada, a presente bacia ou prato de água-às-mãos é em si mesma, pela invulgaridade da sua tipologia, um importante testemunho da rara ourivesaria civil quinhentista portuguesa, correspondendo estilisticamente ao reinado de D. Manuel I (r. 1495–1520) e datável de ca. 1510–1520.²

Trata-se de uma produção famosa e apreciada um pouco por toda a Europa logo desde o momento da sua criação rivalizando, os nossos prateiros de então, com o melhor que se produzia pela Europa. Esse grande apreço e reconhecimento da importância artística da nossa prataria quinhentista levou ao êxodo de algumas peças de singular interesse e que hoje se expõem nos mais importantes museus internacionais.

A decoração desta peça, que embora seja essencialmente tardo-gótica quanto ao repertório ornamental e sem dúvida inspirada em gravuras no entorno de Israhel van Meckenem (ca. 1445–1503) apresenta representações de guerreiros em traje e armamento coevo ibérico (lanças e adargas) dispostos no interior das oito pétalas de uma roseta central indiciando o despontar da estética renascentista, supõe um verdadeiro programa iconológico que ainda nos escapa, à semelhança de outras peças do conjunto a que pertence como se verá abaixo, testemunhos da melhor arte sumptuária que se produziu nas cortes de D. Manuel I e seu filho D. João III (r. 1520–1557) e que corresponde ao período áureo da nossa ourivesaria.

A presença de lagartos e caracóis no discurso iconográfico desta peça poderá remeter para a ideia do renascer, uma vez que o lagarto foi, desde a Antiguidade, encarado como símbolo de renascimento por ressurgir após a hibernação. Por outro lado e, segundo os Padres da Igreja, a sua procura pelo sol simbolizaria a imagem do homem que aspira a encontrar Deus, resultando assim na ideia de ressurreição pela luz divina. Também o caracol era símbolo de ressurreição, de pureza e humildade, e visto como imagem do Nascimento da Virgem, já que para o homem renascentista a reprodução dos caracóis era um mistério.

¹Veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700): prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 50–114.

²Para uma visão de conjunto desta produção, veja-se Nuno Vassallo e Silva, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012.

*Superbly repousse and finely chased, the present basin is in itself, for the rarity of its typology, an important testimony of secular Portuguese 16th century silver production, corresponding stylistically to the reign of King Manuel I (1495–1520) and probably dating from ca. 1510–1520.*²

This well-known and prestigious production by Portuguese silversmiths, was much valued and appreciated throughout Europe, rivalling with the best pieces produced contemporarily elsewhere in the Continent. This appreciation and recognition drove the exodus of many important pieces, which are today exhibited in the most prestigious international museums.

The decoration of this particular basin, whose ornamental repertoire is characteristic of the late-gothic period and undoubtedly inspired by engravings from the circle of Israhel van Meckenem (ca. 1445–1503), portrays warriors in contemporary Iberian attire and armoury (spears and shields) within each of the eight petals of a central rosette. This formal composition, which announces the dawn of Renaissance aesthetics, presupposes an iconological program that still eludes us, as is also the case with other pieces from the same group, but clearly evidences the exceptionality of sumptuary arts production from the reigns of King Manuel I and of his son João III (r. 1520–1557) a period that was undoubtedly the golden age of our silver and goldsmiths.

The presence of lizards and snails in the basin iconographic narrative might allude to rebirth, as the lizard, resurfacing after each hibernation cycle has been the embodiment of that concept since antiquity. On the other hand, according to Christian beliefs, the lizard search for sunlight could also reflect humankind search for God, hence metamorphosing into an ideal of resurrection by Divine light.

Snails were equally known symbols of resurrection, purity and humility seen as illustrative of The Virgin Mary's birth, as their reproductive cycle was mysterious and unknown in the Renaissance Age.

In addition to these faunal elements it is noticeable the presence of carefully detailed opium poppies — recognisable for their capsule or fruit from which the milky sap, the opium, is extracted — in a symbolic allusion to justice, fertility and regeneration as well as eternal sleep. This ideal of salvation complements the purification materialised by the ritual ablution intrinsic to an object such as this.

²For an overview of this production, see Nuno Vassallo e Silva, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI*, Lisbon, Scribe, 2012.



Para além da fauna representada é de sublinhar a presença de papoilas-dormideiras — em particular das suas cápsulas ou fruto, de onde se extrai o suco leitoso ou ópio, bem representadas — que significam justiça, fertilidade e regeneração, assim como sono eterno. Esta simbologia salvífica vai de encontro à ideia de purificação expressa na ablução ritual pela água suposta no uso de um objecto deste tipo.

Esta bacia de água-às-mãos integrou, quase até aos últimos anos da monarquia, um importante conjunto de vinte e três peças de prata dourada adquirido pela coroa portuguesa na sequência do terramoto de 1755, por forma a repor a prataria de aparato que se perdera, reservada à solenização das grandes cerimónias da casa real e registada na documentação como “Prata dourada que serve aos Baptizados” ou “23 Peças do Lavapez”.

Junto com a Baixela Germain, e parte integrante da denominada “primeira prata da coroa”, estas peças participavam também das cerimónias da aclamação e dos casamentos régios. A identificação deste conjunto foi possível apenas através de vários documentos de arquivo que se lhes referem sequencialmente pela numeração que apresentam gravada e

Up until the late 19th century this basin was integrant part of an important group of twenty three gilt silver objects acquired by the Crown after the great 1755 earthquake, with the purpose of replacing the set that had been destroyed in that catastrophe. Destined for exclusive use in the most solemn Royal Ceremonies, it is referred in the documentation as the ‘Prata dourada que serve aos Baptizados’ (gilt silver that serves at the Christenings) or ‘23 Peças do Lavapez’ (23 foot-washing pieces).

Together with the ‘François-Thomas Germain’ dinner set and as part of the ‘first Crown silver sets’, this group was also present in Acclamation Ceremonies and in Royal Weddings. Its identification was possible through thorough documental research that allowed for the matching of the sequentially engraved reference numbering of each piece with the purpose that they served in the Portuguese courtly ceremonial.³

³About this set and its history, see Maria do Rosário Jardim, Inês Líbano Monteiro, ‘A Prata do solene aparato da Coroa a partir da segunda metade do século XVIII. Identificação de um conjunto de 23 obras dos séculos XVI a XVIII’, *Revista de Artes Decorativas*, 4, 2010, pp. 11–48.

ao uso que conheceram no contexto do cerimonial da casa real portuguesa.³

À exceção da presente bacia de água-às-mãos, todas as peças deste conjunto encontram-se em coleções públicas nacionais: vinte pertencem ao Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, e duas ao Palácio Nacional da Pena, em Sintra. E, com exceção da presente bacia, estarão todas reunidas no novo Museu do Tesouro Real no Palácio Nacional da Ajuda.

Estas peças agrupam-se em duas séries numeradas de 1 a 10. A primeira é composta por pratos redondos e ovais da qual faz parte o presente prato ou bacia, e a segunda por salvas de pé alto quinhentistas, ao qual se juntam duas grandes bandejas e uma bacia com moedas, ambas sem numeração gravada.

Do historial do conjunto, traçado por Maria do Rosário Jardim e Inês Líbano Monteiro a partir de documentação de arquivo, ficamos a conhecer grande parte do percurso e uso destas peças do real aparato da casa real portuguesa.

Sabemos que após o incêndio do primeiro dia de Novembro de 1794, que destruiu o Paço de Madeira ou Real Barraca, no Alto da Ajuda em Lisboa, e a quase totalidade do seu recheio, várias peças deste conjunto foram transferidas para o Tesouro do Palácio das Necessidades.

Na eminência das invasões napoleónicas, toda a prata reservada às cerimónias da coroa portuguesa, como também a Baixela Germain e outras peças de alto valor, embarcam, em Novembro de 1808, junto da família real rumo ao Brasil. O conjunto servirá aí à importante e costumeira cerimónia do Lava-pés da Quinta-Feira Santa e também aos baptismos da casa real, sendo de referir o baptizado, em 1819, da princesa D. Maria da Glória, futura rainha D. Maria II (1819–1853), verificando-se a sua utilização ininterrupta até 1821, ano em que retorna ao reino D. João VI (1767–1826).⁴

Com o rei regressam também os chamados “Bens da Coroa”, incluindo a Baixela Germain e a prata das cerimónias solenes, ficando, no entanto, algumas peças para serviço do príncipe regente D. Pedro (1798–1834), futuro Imperador do Brasil (r. 1822–1831), quer da dita baixela, como da prata de aparato. Retornam a Portugal os quatro grandes pratos

³Sobre este conjunto e seu historial veja-se Maria do Rosário Jardim, Inês Líbano Monteiro, “A Prata do solene aparato da Coroa a partir da segunda metade do século XVIII. Identificação de um conjunto de 23 obras dos séculos XVI a XVIII”, *Revista de Artes Decorativas*, 4, 2010, pp. 11–48.

⁴Veja-se Idem, *ibidem*, p. 25.

With the exception of the current basin, all the other group components belong to the Portuguese national collections. Twenty pieces are allocated to the Palace of Ajuda in Lisbon and two to the Palace of Pena, in Sintra and all but the one described will soon be displayed, as a unified group, at the new Royal Treasure Museum.

The group is composed of two sets of different typologies, each numbered 1 to 10. One set of round and oval plates that originally included the present basin, and another set of 16th century round footed salvers. Additionally it includes two large unnumbered trays and an equally unnumbered large bowl with applied coins. The group’s history, traced by art historians Maria do Rosário Jardim and Inês Líbano Monteiro, details its journey and use within the Portuguese Royal protocol.

It is now known that following from the November 1st 1794, fire that destroyed the post-earthquake wooden Royal Palace and most of its contents, several pieces of this group were transferred to the treasury at the Palace of Necessidades. In 1808, just before the Peninsular Wars and the eminent French invasion, all the Portuguese display and ceremonial silver, including the renowned ‘F. T. Germain’ dinner set and other valuable and precious objects, were hastily shipped to Brazil with the fleeing Royal Family. While in there the group remained uninterruptedly in use in both the Holy Thursday foot-washing and Royal Christenings ceremonies, such as the 1819 christening of Princess Maria da Glória (1819–1853) who will later be acclaimed as Queen Maria II of Portugal.

With the return to Portugal of king João VI (1767–1826)⁴ in 1821 part of this silver, as well as part of the ‘F.T. Germain’ dinner set, stays in Brazil for the specific use of Prince-Regent Pedro (1798–1834) who, in 1822 declares the country’s independence becoming Emperor Pedro I. Four large oval Augsburg made plates, numbered 1 to 4, and eight 16th century footed salvers will accompany the king on his return to Europe. The plates numbered 5 to 10, the latter corresponding to the basin described, as well as two of the footed salvers, the two large trays and the bowl with applied coins are left behind in Rio de Janeiro.

In 1831, following from the abdication of Pedro I in favour of his eldest son, the former Emperor departs to Europe, attempting to enlist international support for the succession rights of his daughter Maria da Glória.⁵ On April 10th he sails to London taking the silver and other treasures that his father had entrusted him with.

⁴See Idem, *ibidem*, p. 25.

⁵See Idem, *ibidem*, p. 27.

ovais de Augsburg (numerados de 1 a 4) e oito das dez salvas de pé quinhentistas, permanecendo no Brasil os seis pratos redondos numerados de 5 a 10, onde se inclui a peça presente, assim como as duas grandes bandejas e a bacia com moedas.

Na sequência da abdicação ao trono imperial brasileiro em favor do seu filho mais novo, em Abril de 1831, D. Pedro, parte para a Europa procurando apoio internacional pelos direitos sucessórios ao trono português da sua filha D. Maria da Glória.⁵ No dia 10 desse mês embarca rumo a Londres levando consigo a prata e outros bens que o pai lhe havia confiado e que ficam custodiados no Bank of England durante seis anos, altura em que as nove peças da “*Prata dourada que serve aos Baptizados*” regressaram a Portugal por ordem de D. Maria II, e posteriormente usada na cerimónia de baptizado do seu primogénito D. Pedro, futuro D. Pedro V (1837–1861), a 1 de Outubro de 1837.⁶

O ano de 1837 marca assim a reunião das vinte e três peças destinadas ao solene aparato da casa real em Lisboa que, com a extinção da antiquada cerimónia do Lava-pés dois anos antes, passam gradualmente a ser valorizadas pelas suas qualidades estéticas e importância histórica, e fruídas em ambiente quase museológico, custodiando-se na Mantearia do Palácio das Necessidades, onde o conjunto é registado por volta de 1842.

Em 1862 o rei D. Luís I (1838–1889) requisita este conjunto para ornamentar as salas do jantar de grande gala do seu casamento com D. Maria Pia de Sabóia, quando o Palácio da Ajuda se torna a nova residência oficial da casa real. Mas logo no ano seguinte ordena que estas, junto com outras obras de prataria de elevado mérito artístico, tanto sacras como profanas, passem a ser dispostas nas salas do andar nobre. Sabemos também que nos finais da década de 1860 o rei apresenta ao público vários núcleos museológicos com as colecções da coroa, como a Pinacoteca Real (hoje o espaço da Galeria de Pintura do Rei D. Luís I) e o Gabinete Numismático, a par do Museu de Antiguidades, onde se expõe a prata de aparato da casa real.⁷

Após a morte do rei em 1889, o seu filho D. Carlos transfere grande parte das peças de ourivesaria para o Palácio das Necessidades mas é ainda no Palácio da Ajuda, em 1866, que

Safely kept for six years in the Bank of England strong rooms in London, those treasures will eventually be returned to Portugal by his daughter Queen Maria II, being used in the October 1837 christening ceremony of her first-born child Pedro (1837–1861), future king Pedro V.⁶ The 23 unique and precious pieces were thus reunited.

With the abolition in 1835 of the Royal foot-washing ceremony this exceptional group will gradually assume inherent relevance based on its aesthetic qualities and historical importance becoming valued display, almost museum, objects that were cared for by the relevant Royal department, the ‘Mantearia’, and inventoried at the Palace of Necessidades ca. 1842.

In 1862 King Luis I (1838–1889) requisitions this group of plate for the ornamentation of the Banqueting Hall at the Palace of Ajuda, on the occasion of his marriage to Princess Maria Pia of Savoy, this palace becoming their official Lisbon residence. The following year the king stipulates that this set, together with other important secular and religious silverware, be moved and exhibited instead in the palace state rooms on the main floor.

Towards the end of the 1860s the king opens access to parts of the Crown collections organised as independent museum clusters, such as the Royal Pinacotheca — today King Luis I Paintings Gallery — and the Numismatic Cabinet, alongside the Museum of Antiquities where the precious Crown silver sets were shown.⁷

Following the king’s death in 1889, his son Carlos I transfers most of the collection to the Palace of Necessidades. In 1866 it is still in Ajuda that the basin being described is photographed, alongside other Crown works of art, by Charles Thurston Thompson (1816–1868), engraver and official photographer for the South Kensington Museum, the ancestor of present day Victoria & Albert Museum in London.

In 1869, on the occasion of a photographic campaign with the purpose of recording the paintings and other artworks from the collections of King Fernando II (1816–1885), of his son Luis I and of the Duke of Palmela, this same basin is photographed by the Madrid based French photographer Jean Laurent (1816–1886) and published in his 1872 catalogue ‘Oeuvres d’art en photographie. l’Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque’, under nr. 215 and identified as a ‘Plateau en vermeil avec divers ornements, XVII.e siècle. (au Palais d’Ajuda à Lisbonne). J.

⁵Veja-se Idem, *ibidem*, p. 27.

⁶Veja-se Idem, *ibidem*, pp. 28–30.

⁷Veja-se Hugo Xavier, “O Museu de Antiguidades da Ajuda: Numismática e Ourivesaria das colecções reais ao tempo de D. Luís”, *Revista de História da Arte*, 8, 2011, pp. 70–78.

⁶See Idem, *ibidem*, p. 28–30.

⁷See Hugo Xavier, “O Museu de Antiguidades da Ajuda: Numismática e Ourivesaria das colecções reais ao tempo de D. Luís”, *Revista de História da Arte*, 8, 2011, pp. 70–78.

é fotografada, a par de outras peças da coroa, por Charles Thurston Thompson (1816–1868), gravador e fotógrafo oficial do então South Kensington Museum, hoje Victoria and Albert Museum, Londres.

Em 1869, por ocasião de uma campanha fotográfica de pinturas e objectos das colecções de D. Fernando (1816–1885), de D. Luís e do Duque de Palmela, a nossa bacia é fotografada por Jean Laurent (1816–1886), fotógrafo francês radicado em Madrid. Foi publicada no seu catálogo de 1872, intitulado *Oeuvres d'art en photographie. l'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue*, sob o n.º 215 com a legenda: “Plateau en vermeil avec divers ornements, XVII.e siècle. (au Palais d’Ajuda à Lisbonne). J. Laurent. Madrid”, pertencendo um exemplar desta foto ao Museum für angewandte Kunst, Viena (inv. KI 3681–97).⁸

O interesse histórico-artístico de algumas destas “23 Peças do Lavapez” fica patente na presença em três grandes exposições, caso da *Exposition universelle d’art et d’industrie* de 1867 em Paris; da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, no South Kensington Museum em 1881; e da *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, no Palácio Alvor em Lisboa em 1882, à qual D. Luís e o seu pai D. Fernando II deram o seu real patrocínio. Nesta última exposição a peça em análise figurara na Sala G, n.º 9, estando registada na página 128 do volume de texto do catálogo, onde se regista o agradecimento a “Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz”.

Nove anos mais tarde a presente bacia de água-às-mãos surge numa fotografia da sala de jantar do Palácio Foz em Lisboa, exposta sobre uma consola, publicada na página 23 do *Álbum do Palácio dos Marqueses da Foz em Lisboa*, publicado em 1891.

Não é possível, no entanto, aferir da forma como uma peça deste que era o conjunto mais importante de prata da coroa passou à posse de Tristão Guedes Correia de Queirós (1849–1917), 1.º Marquês e 2.º Conde da Foz, erudito colecionador de arte e profundo conhecedor das colecções régias. Dada a relação de proximidade entre o rei e o então conde da



Laurent. Madrid’. A copy of this photograph belongs to the Museum für angewandte Kunst, Viena (inv. KI 3681–97).⁸

The historic and artistic interest of some of these ‘23 Peças do Lavapez’ is evidenced by their presence in three major late 19th century exhibitions; the 1867 ‘Exposition universelle d’art et d’industrie’ in Paris, the 1881 ‘Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art’, at the South Kensington Museum and the 1882 ‘Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola’ at the Palácio Alvor in Lisbon, whose patrons were former King Consort Fernando II and King Luis I themselves. On this occasion the basin was displayed in room G, nr.9, as it is recorded on page 128 of the catalogue, with thanks to ‘Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz’.

Nine years later it resurfaces on page 23 of the ‘Álbum do Palácio dos Marqueses da Foz em Lisboa’ a photographic album of his Lisbon house published by the Marquess of Foz, where it is shown on a console in the dining room.

Although surprisingly, we can only speculate how a piece from the most important Crown silver group became the property of Tristão Guedes Correia de Queirós (1849–1917), 1st Marquess and 2nd Count of Foz, an erudite art collector and unquestionable connoisseur of the Royal collections. Considering the closeness and friendship between Foz and the King it is possible to consider that the basin might have exchanged hands as a loan warranty or even sold to the Marquess.

⁸Sobre a campanha fotográfica junto das colecções régias e sua estadia em Portugal, veja-se Nuno Araújo, “A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869”, *CEM. Cultura, Espaço e Memória*, 1, 2010, pp. 87–108.

⁸About the photographic campaign with the royal collections and his stay in Portugal, see Nuno Araújo, ‘A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869’, *CEM. Cultura, Espaço e Memória*, 1, 2010, pp. 87–108.



Foz, é de supor que esta peça tenha sido cedida como garantia de empréstimo bancário, ou mesmo vendida.

No leilão dos seus bens, realizado em Londres pela Christie, Manson & Woods, Ltd. (hoje Christie's) a 10 de Junho de 1892, figura sob o lote n.º 46, descrita com tanta precisão no respectivo catálogo que não deixa margem para dúvidas tratar-se desta nossa bacia n.º 10: "A circular silver-gilt dish, with raised centre, embossed with equestrian and foot soldiers in eight compartments, figures, dragons, snails, arabesque foliage and other ornament on the border, and the edge chased with a narrow band of plaited and scroll ornament — 17 ½ in. diam. [44,45 cm] — Portuguese, 16th century — 60 oz. 10 dwt [60 ounces, ou 1866,18 g + 10 pennyweights, ou 15,55 g do sistema inglês Troy = 1881,73 g]." A peça é arrematada por um tal Mr. Cooper por 120£15s (120 pounds e 15 shillings), desconhecendo-se o seu historial até ser vendida ca. 1980–1981 pelo antiquário parisiense Jacques Kugel (1912–1985) a um colecionador português de Lisboa.

À excepção desta bacia ou grande prato de água-às-mãos, a quase totalidade viria a ser transferida para o Palácio Nacional da Ajuda em duas remessas distintas, a primeira a 12 de Junho de 1929 e a segunda a 25 de Março de 1931, com excepção de duas bandejas de grandes dimensões, que em 1956 seriam transferidas para o Palácio Nacional da Pena.

A inquestionável proveniência régia desta obra e a sua muito bem documentada história custodial, junto com sua singularidade, qualidade artística e valor patrimonial, contribuem para que se trate de uma das mais relevantes peças de ourivesaria portuguesa ainda em mãos particulares. ➤ HC

On June 10th 1892 a part of the Foz collection is sold in London by Christie, Manson & Woods, today Christie's Auctioneers, including this exceptional gilt silver basin, described under lot 46 as 'A circular silver-gilt dish, with raised centre, embossed with equestrian and foot soldiers in eight compartments, figures, dragons, snails, arabesque foliage and other ornament on the border, and the edge chased with a narrow band of plaited and scroll ornament — 17 ½ in. diam. [44,45 cm] — Portuguese, 16th century — 60 oz. 10 dwt [60 ounces (1866,18 g) + 10 pennyweights (15,55 g)]. Bought by a Mr. Cooper for 120£15s (120 pounds and 15 shillings), it all but disappears until ca. 1980–1981 when it is sold by Paris art and antiques dealer Jacques Kugel (1912–1985) to a Portuguese private collector.

With the exception of this particular nr. 10 basin the whole group would eventually end up being transferred to the Palace of Ajuda in two separate occasions, the first on June 12th 1929 and the second on March 25th 1931, with the exception of the two large trays that would be transferred to the Palace of Pena, in Sintra.

The unquestionable Royal provenance of this exceptional art work and its well documented ownership, together with its singularity, artistic quality and historic relevance turn it into one of the most important Portuguese silver pieces still in private ownership. ➤

15. SALEIRO

Prata dourada
 Países Baixos Espanhóis, segunda metade do séc. XVI
 Dim.: 8,0 × 10,0 cm
 Peso: 505,0 g
 B293
 Proveniência: Col. particular, Lisboa

SALT CELLAR

Gilt silver
 Spanish Low Countries, second-half of the 16th century
 Dim.: 8.0 × 10.0 cm
 Weight: 505.0 g
 Provenance: Private collection, Lisbon

Este saleiro de prata dourada, em forma de prisma hexagonal assenta sobre pés em forma de quimera — corpo de felino, pescoço alongado torcido para cima e rosto de mulher — e estrutura-se como uma micro-arquitetura, onde as faces verticais apresentam nichos ou edículas em abóbada de concha, delimitados nas arestas verticais por colunas coríntias de fuste canelado.

Ao centro de cada nicho um dos seis nichos vemos figura em vulto redondo de menino ou *putti*, produzidas por fundição à semelhança dos pés e das colunas. Ora quase despidos, ora envergando traje militar romano (com elmo, túnica curta, couraça e *balteus*), os meninos empunham lanças, maças, ou arco e flecha, aludindo talvez a seis dos doze trabalhos de Hércules, um tema tão em voga no Renascimento, onde a figura do filho de Zeus é tomada como modelo de virtude e repositório de qualidades morais.

O reservatório para o sal, de forma hemisférica no topo do saleiro, é emoldurado por tarja decorativa de *ferroserie* com obra de laço (ou *cuir*) de feição maneirista flamenga, sob fundo vegetalista, sendo esta, como também a decoração da predela, com enrolamentos *cuir* de terminal em golfinho, finamente cinzelada.

Hexagonal prismatic gilt silver salt cellar standing on chimera shaped feet — feline body creatures of upward curving necks and female faces — and structured as a micro-architecture in which the vertical faces are defined by shell domed alcoves flanked by fluted columns crowned by Corinthian capitals. In each alcove cast putti figures, some almost nude and some dressed in Roman military attire with helmets, short tunics, cuirasses and balteus, holding spears, maces and bows and arrows, in a possible allusion to six of Heracles Labours, a favoured topic during the Renaissance, a period in which this son of Zeus was embraced as a model of virtue and as a repository of moral qualities.

The hemispherical salt bowl on the top of the object is framed by a decorative Flemish Mannerist border on a foliage ground which, similarly to the dolphin finial predellas on the stand faces, is finely chiselled.

Of plate construction with applied and welted elements (feet, columns, etc.), the minute putti figures are removable and fixed to the alcove by double tabs. As it is characteristic of this period the thick and richly coloured gilding was obtained by an amalgam of mercury and gold applied to the object's outer surfaces.

During the Renaissance Period complex salt cellars — pedestal or covered cup shaped — evolved into highly sophisticated display



De estrutura em chapa com elementos obtidos por fundição aplicados e soldados (pés, colunas, etc.), as figuras de *putti*, de escala diminuta, são amovíveis e fixas ao recesso côncavo da edícula através de patilhas duplas. Como de regra para este período, o douramento, de grande espessura e riqueza, foi obtido por amálgama (dissolução do ouro em mercúrio) e aplicado apenas nas superfícies exteriores, permanecendo o interior em prata branca.

No Renascimento, complexos saleiros — em pedestal ou em forma de copas com tampa — evoluíram para objectos de aparato e, produzidos em metais preciosos e pedras duras, tinham não apenas um uso prático, mas, acima de tudo, uma importância cerimonial, assinalando o estatuto relativo dos convidados e sua posição à mesa em relação ao grande saleiro colocado junto do anfitrião.¹

O sal era então um produto dispendioso e a presença de um saleiro à mesa de banquete assinalava a prosperidade do

*objects, often produced in precious metals and hard stones, which, well beyond their practical use were endowed of a profound ceremonial meaning that was linked both to each guest status and to their place at the table relatively to the large salt cellar placed next to the host.*¹

Salt was an expensive commodity and the presence of a salt cellar on the dining table was indicative of the hosts prosperity. By the mid-16th century smaller slat cellars spread throughout Europe and, although not destined to individual use, sets of cellars were clustered on the table. Such utensils adopted a variety of shapes with lip framed bowls, such as the present example, so that the precious salt would not fall on the linen table cloths. They could be circular, oval, rectangular, triangular, hexagonal or octagonal. Those made in precious metals and serving a ceremonial function, often designed by major contemporary artists, were closely dependant to changes imposed by fashion what often compromised the survival of many examples. New aesthetic languages demanded the renewal

¹Veja-se Michèle Bimbenet-Privat, “Les «utensiles pour boire et mengier»”, in Francine Rose, Michèle Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Éditions de la Rmn, Grand Palais, 2011, pp. 66–102; e Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700): prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 166–167, cat. 10.

¹See: Michèle Bimbenet-Privat, “Les ‘utensiles pour boire et mengier’”, in Francine Rose, Michèle Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Éditions de la Rmn, Grand Palais, 2011, pp. 66–102; and Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700): prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 166–167, cat. 10.



anfitrião. Em meados do século XVI, o uso de saleiros mais pequenos difundiu-se pela Europa e, embora não destinado a uso individual, conjuntos de saleiros eram posicionados pela mesa. Seguiam uma grande variedade de formas, com aba em torno da concha (como no nosso exemplar), já que o sal era precioso e não podia cair sobre o linho: redondos, ovais, rectangulares, triangulares, hexagonais (como o presente) ou octogonais. Em metal precioso e servindo função cerimonial, os saleiros estavam mais sujeitos às mudanças ditadas pela moda — e vários desenhos sobrevivem de artistas famosos da época — resultando na sobrevivência de poucos exemplares. Novas linguagens levavam à renovação da prata antiga que dava lugar a novos objectos, e a sobrevivência de exemplares como este se deveu, sem dúvida, aos seus méritos artísticos.

É muito provável que um outro saleiro (8,2 × 10,6 cm) idêntico ao presente lhe faça par. Pertence à antiquária Sylvie l’Hermite-King, Paris, tendo pertencido à colecção parisiense do banqueiro e coleccionador Maurice Édouard Kann (1839–1906), depois vendido junto com a sua colecção na Galerie Georges Petit, Paris, 5–6 de Dezembro de 1910, lote 284. Apresenta algumas diferenças exclusivamente no topo, em particular na aba do reservatório, cuja decoração de *ferronnerie* é mais simplificada do que a do presente exemplar. A decoração de ambos completaria a representação dos doze trabalhos de Hércules, tal como proposto acima na identificação da sua iconografia.

Charles Oman, a propósito de dois saleiros eclesiásticos discutidos abaixo, refere a existência de dois saleiros prismáticos hexagonais assentes em pés em forma de quimera que parecem corresponder a este nosso exemplar e ao seu par em Paris.² Pertenciam à famosa colecção Spitzer, reunida por

of old silverware into updated objects, the survival of objects such as the one described certainly closely related to the recognition of its artistic merits.

It is likely that one closely similar salt cellar (dim.: 8.2 × 10.6 cm) belonging to the Paris antiques dealer Sylvie l’Hermite-King was originally the pair of the cellar herewith described. With provenance from the banker and collector Maurice Édouard Kann (1839–1906), it was sold at auction at the Georges Petit Gallery on the 5th and 6th December 1910 under lot 284. With some minor differences to the top, namely on the bowl lip, whose decoration is simpler than in our example, it would complete the depiction of the 12 Labours of Heracles, as we have suggested in the earlier iconographical description.

On the subject of two ecclesiastical salt cellars discussed further along in this text, Charles Oman refers the existence of two prismatic hexagonal cellars on chimera shaped feet that seem to correspond to the one described and to its pair in Paris.² They belonged to the famous collection assembled by Frédéric Spitzer (1815/6–1890), a Vienna born Jewish military officer based in Paris and major

²Veja-se Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400–1665*, Londres, Victoria and Albert Museum, Her Majesty’s Stationary Office, 1968, p. 38.

²See: Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400–1665*, London, Victoria and Albert Museum, Her Majesty’s Stationary Office, 1968, p. 38.



Frédéric Spitzer (1815 ou 1816–1890) militar nascido em Viena de origem judaica e radicado em Paris, e um dos mais importantes colecionadores e antiquários europeus dos finais do século XIX.

Os saleiros surgem publicados como trabalho alemão do século XVI (cats. 47–48) no segundo volume de *La Collection Spitzer. Antiquité. Moyen-Age. Renaissance* (1891), onde as figuras são identificadas como Marte, Amor, Ceres, Hércules, etc.³ Surgem igualmente no catálogo de venda da colecção que teve lugar entre os dias 17 de Abril e 16 de Junho de 1893 em Paris sob os lotes 1747–1748. No catálogo *resumé* da venda, uma anotação contemporânea no exemplar da Frick Art Reference Library (*call number April 17, 1893*), diz-nos que foram adquiridos por um tal de “Duray”, sendo que o primeiro (que parece corresponder ao nosso exemplar) por “3.100” francos e o segundo, hoje em Paris, por “2.800” francos.⁴ “Duray” pode talvez ser identificado com o arquitecto Jean-Henry Duray (n. 1856) ou o seu irmão, o pintor Émile Duray (1862–1937) que, embora nascidos em Bruxelas, construíram as suas carreiras em Paris. Foram vendidos na segunda-feira, dia 29 de Maio de 1893, um dos quase quarenta dias daquela que foi considerada por muitos a “Venda do Século”, de uma extraordinária e enciclopédica colecção de artes decorativas vista então como a “Oitava Maravilha do Mundo” contando com 3369 lotes. Conhecido por ter como clientes o barão Adolphe de Rothschild, Sir Richard Wallace e William Randolph Hearst, a colecção e actividades de Spitzer são hoje vistas com certa desconfiança, e algumas peças identificadas mesmo como

³ Paul Chevallier, Charles Mannheim, *Résumé du Catalogue des Objets d'Art et de Haute Curiosité, Antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance, Composant l'importante et précieuse Collection Spitzer [...]*, Paris, Imprimerie de l'Art, E. Ménard et Cie, 1893, p. 17.

⁴ Émile Molinier, Frédéric Spitzer, *La Collection Spitzer. Antiquité. Moyen-Age. Renaissance*, Vol. 2, Paris, Maison Quantin, 1891, p. 148.

antiquarian in late 19th century Europe. The cellars (cats.47–48) were published as 16th century German in volume II of 'La Collection Spitzer. Antiquité. Moyen-Age. Renaissance', (1891), the figures being identified as Mars, Amor, Ceres, Hercules, etc.³

They are also identifiable under lots 1747 and 1748 in the Spitzer collection sale catalogue which took place in Paris between April 17th and June 16th 1893. A contemporary note in the sale 'resumé' catalogue kept at the Frick Art Reference Library (call number April 17, 1893), specifies that they were acquired by a client named 'Duray', the latter lot having been sold for the amount of 2.800 francs, while the former, seemingly corresponding to our cellar, sold for 3.100 francs.⁴ The name 'Duray' might refer to the architect Jean-Henry Duray (b. 1856) or to his brother the painter Émile Duray (1862–1937) both born in Belgium but settled in Paris.

Both cellars were sold on Monday, May 29th 1893, one of approximately 40 days of what was at the time considered the 'Sale of the Century'. An extraordinary collection of decorative arts,

³ Paul Chevallier, Charles Mannheim, *Résumé du Catalogue des Objets d'Art et de Haute Curiosité, Antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance, Composant l'importante et précieuse Collection Spitzer [...]*, Paris, Imprimerie de l'Art, E. Ménard et Cie, 1893, p. 17.

⁴ Émile Molinier, Frédéric Spitzer, *La Collection Spitzer. Antiquité. Moyen-Age. Renaissance*, Vol. 2, Paris, Maison Quantin, 1891, p. 148.

falsificações ou *pastiches*, em especial dada a sua associação ao joalheiro e restaurador Reinhold Vasters (1827–1909), Alfred André (1839–1919) e outros falsários da época.⁵ Trata-se no entanto de casos pontuais e várias peças da colecção Spitzer encontram-se hoje espalhadas por grandes museus internacionais, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América.

Conservam-se dois saleiros (talvez um par) semelhantes ao presente, quanto à forma, no Hermitage, São Petersburgo (inv. F. 15044) e no Victoria and Albert Museum, Londres (inv. M.374–1956).⁶ No entanto, as colunas caneladas são nele substituídas por balaústres torneados, os pés quiméricos por bolas achatadas e as figuras nas edículas representam seis apóstolos e não figuras mitológicas, enquanto o reservatório para o sal assume forma hexagonal e não hemisférica, sendo a aba decorada por tarjas de *cuir* do mesmo repertório decorativo maneirista flamengo.

Enquanto o exemplar em São Petersburgo, com origem na colecção Shuvalov, deu entrada no museu russo em 1922 vindo das colecções do Palácio de Inverno, o exemplar em Londres, com origem no legado do Dr. D. L. Hildburgh (1876–1955), pertenceu à colecção de Freiherr von Stum, tendo sido vendido em Berlim a 4 de Outubro de 1932, lote 2299. A origem do exemplar russo foi atribuída com dúvidas a Madrid, sendo datado de cerca de 1600, enquanto o saleiro londrino foi identificado como obra de Toledo ou Cuenca, e da segunda metade do século XVI.

No entanto, tanto as diferenças na construção, numa maior ênfase na micro-arquitetura, e nas figuras modelas a cera perdida — ao contrário dos saleiros em Londres e São Petersburgo, cujas figuras de apóstolos são repuxadas na chapa metálica — como no repertório decorativo, inspirado em gravuras coevas de Cornelis Floris e Hans Vredeman de Vries, permitem atribuir o par em Paris e Lisboa como produtos de uma oficina dos Países Baixos do Sul.⁷ HC

⁵Veja-se Paola Cordera, “Art for Sale and Display: German Acquisitions from the Spitzer Collection ‘Sale of the Century’”, in Lynn Catterson (ed.), *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and their Social Networks*, Leiden, Brill, 2020, pp. 121–153.

⁶Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400–1665*, Londres, Victoria and Albert Museum, Her Majesty’s Stationary Office, 1968, pp. 37–38, e pl. 123, figs. 188–189.

⁷Veja-se J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540–1620*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1976, pp. 281–288.

*defined as the Eighth Wonder of the World, the Spitzer sale totalled an extraordinary 3369 lots, many of which were acquired by other contemporary collectors such as Baron Adolphe de Rothschild, Sir Richard Wallace and William Randolph Hearst. Spitzer’s collection and activities are today seen with some distrust, some of his former artworks having been identified as fakes or pastiches, particularly for his association with Reinhold Vasters (1827–1909) and Alfred André (1839–1919) as well as with other contemporary forgers.*⁵ *These are exceptions however as various pieces that have belonged to the Spitzer collections are now displayed in important international museums both in Europe and in the United States.*

Two other salt cellars of similar shape to the one described can be seen at the Hermitage Museum of Saint Petersburg (inv. F.15044) and at the Victoria and Albert Museum in London (inv. M.374–1956).⁶ However, on both of these instances the fluted columns were replaced by turned balusters, the chimeras by bun feet and the alcoved mythological figures by apostles. Additionally the salt bowl is hexagonal shaped rather than circular. The lip decoration adopts similar Mannerist aesthetic language border.

The Saint Petersburg salt cellar, originally from the Shuvalov collection, was transferred from the Winter Palace to the Hermitage in 1922 and its origin attributed, albeit with some doubts, to a Madrid production. Its London counterpart, donated by Dr. D.L. Hildburgh (1876–1955), was acquired from the Freiherr von Stum collection, sold in Berlin in October 4th 1932, under lot nr.2299, being attributed to a 2nd-half of the 16th century Toledo or Cuenca workshop.

However, differences in their construction, particularly emphasising the micro-architectures, and in the lost wax produced figures, opposed to the repoussé apostles of the Saint Petersburg and London salt cellars, as well as their decorative repertoire, inspired by contemporary prints by Cornelis Floris e Hans Vredeman de Vries, suggest, for the Lisbon and Paris salt cellars, a Southern Low Countries origin.⁷

⁵See: Paola Cordera, “Art for Sale and Display: German Acquisitions from the Spitzer Collection ‘Sale of the Century’”, in Lynn Catterson (ed.), *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and their Social Networks*, Leiden, Brill, 2020, pp. 121–153.

⁶Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400–1665*, Londres, Victoria and Albert Museum, Her Majesty’s Stationary Office, 1968, pp. 37–38, e pl. 123, figs. 188–189.

⁷See: J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540–1620*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1976, pp. 281–288.



16. MOCHO

Prata portuguesa, séc. XVII

Alt.: 16,0 cm

Peso: 248,0 g

B260

Raro e original recipiente em prata portuguesa do século XVII, concebido como uma escultura de cariz naturalista representando um mocho, peça de que se conhecem muito poucos exemplares e que teria sido utilizada durante o culto religioso. É constituído por duas partes: a tampa, em forma da cabeça da ave e o receptáculo, com a fisionomia do corpo do pássaro de pé sobre as patas e com as asas sobrepostas sobre a cauda. O bico é adunco e os olhos têm material vítreo branco e preto incrustado. A ornamentação é composta por bonitas penas cinzeladas, que cobrem todo o objecto, destacando-se o grande realismo das patas. Este mocho, continha esferas de chumbo no seu interior, sustentando a afirmação de que estas peças podem ter sido utilizadas para segurar as toalhas de altar. Objecto de grande interesse, o valor reside não somente na riqueza material e artística, mas também, no facto de só se conhecerem oito exemplares com as mesmas características.

Pela sua raridade, estas peças ocupam um lugar de destaque na ourivesaria portuguesa do séc. XVII. A primeira referência é de 1940, no Catálogo de Ourivesaria do Museu Machado de Castro, que menciona quatro mochos do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, referidos num inventário de 1887 e que teriam servido para “segurar as toalhas de altar”. Um exemplar na colecção do Comandante Ernesto de Vilhena foi escolhido por Reynaldo dos Santos para figurar nas Exposições de Paris de 1954, de Arte Portuguesa em Londres e de Ourivesaria Portuguesa e Francesa na F.R.E.S.S., em 1955, por considerar que se tratava de um dos artefactos mais originais da ourivesaria do século XVII, em que a forma domina a concepção da obra. Este objecto insere-se no período barroco, época por ele considerada como a mais frisativa e original da Ourivesaria, nas artes decorativas portuguesas. A peça está reproduzida no livro deste mesmo autor, em co-autoria com Irene Quilhó,

OWL

Portuguese silver, 17th c.

Height: 16.0 cm

Weight: 248.0 g

Rare and curious 17th-century silver vessel with the shape of an owl. Sculptural in character and naturalistically depicting an owl, the present vessel belongs to a rare group of pieces possibly used as liturgical implements.

It comprised two parts: the lid shaped like the head of the owl and the container in the shape of the body standing on its feet and claws, with the wings closed over the tail. The beak follows the characteristic of the owls and the eyes are set with vitreous material in white and black. The surface decoration in fine repoussé is finely chased and perfectly renders all the details of the feathers covering the entire piece. The depiction of the toes and talons is particularly fine.

The present owl would have had small lead spheres, enable to be used as a weight for keeping the altar cloths in place during religious ceremonies.

An object of great interest, its value resides not only on its artistic and material richness, but also on the fact that so few similar examples (8) are known of this rare production.

On account of their rarity, such pieces occupy an important point in 17th-century Portuguese silver production. The first mention dates from 1940, in the catalogue of the silver collection of the Museu Machado de Castro, on which four owls from the Monastery of Santa Clara in Coimbra are discussed and presented as recorded in an inventory from 1887, where the pieces are described as being used to ‘pin the altar cloths in place’. An example from the collection of the late Comandante Ernesto de Vilhena was chosen by Reynaldo dos Santos to be featured in the Portuguese Art Exhibition in London in 1954 and the Exhibition of Portuguese and French Silver at Fundação Ricardo Espírito Santo Silva in 1955, since this well-known Portuguese art historian believed that such was one the most original and interesting of Portuguese silver ware made during the 17th century, in which the shape overrides the function and use of



“Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares”, onde foi descrito como “Boceta em forma de Coruja”. Em 1964, Bernardo Ferrão apresenta na Exposição “Maio Florido”, três novos exemplares da coleção de Eduardo Rangel e de Fernando Távora (par)¹. ➤ TP

¹CORREIA, Vergílio, *Guia do Museu Machado de Castro — Secção de Ourivesaria*, Coimbra Editora, 1940, p. 25; FERRÃO, Bernardo, *Exposição de Ourivesaria — Maio Florido*, Lisboa, SNI, 1964, cat. 77–79; SANTOS, Reynaldo, *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800–1800)*, Royal Academy of Arts, Lisboa 1957, pp. 30/1; SANTOS, Reynaldo, QUILHO, Irene, *Ourivesaria Portuguesa, nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1971, pp. 216–7.

the piece. This piece is Baroque in character, a style which Reynaldo dos Santos believed to be the golden age of Portuguese Decorative Arts. This object is also described in his book (co-authored with Irene Quilhó), ‘Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares’, as a ‘box in the shape of an owl’. In 1964, Bernardo Ferrão exhibited three previously unknown examples from the collections of Eduardo Rangel and Fernando Távora (pair) in the exhibition ‘Maio Florido’.

Recently we found a similar piece in Holland, dated of 1543, that was sold by A. C. Beeling & Zon Antiquairs c. 1980 and exhibited in Delft at the 39th Oude Kunst-en Antiekbeurs in 1987, which was described as being a flemish work probably from Antwerp¹. ➤

¹CORREIA, Vergílio, *Guia do Museu Machado de Castro — Secção de Ourivesaria*, Coimbra Editora, 1940, p. 25; FERRÃO, Bernardo, *Exposição de Ourivesaria — Maio Florido*, Lisboa, SNI, 1964, cat. 77–79; SANTOS, Reynaldo, *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800–1800)*, Royal Academy of Arts, Lisboa 1957, pp. 30/1; SANTOS, Reynaldo, QUILHO, Irene, *Ourivesaria Portuguesa, nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1971, pp. 216–7.

17. SALVA DE GOMOS DE GRANDES DIMENSÕES

Prata portuguesa, séc. XVII/XVIII
 Marca de ensaiador de Lisboa e de ourives
 Manuel Martins de Almeida
 Diâm.: 46,5 cm
 Peso: 1203,0 g
 B291

Grande salva em prata portuguesa lisa, batida e vincada, com marca de ensaiador de Lisboa (L-24.0 ou L-24.0a) registado 1694-1723 e marca de ourives (L-130) atribuível a Manuel Martins de Almeida (1699-1749). De bordo recortado, a sua harmonia estética é definida pelos seus dezoito gomos sulcados lisos divergindo a partir dum medalhão central, igualmente desornamentado, mas relevado e emoldurado por perfil convexo liso, desenhando uma meia-cana.

Para além das suas dimensões é também de referir o facto de a peça estar puncionada. Efectivamente um número muito significativo de peças de prata deste período não possuem qualquer marca de ourives nem de ensaiador municipal, uma vez que a reintrodução da obrigatoriedade em marcar os artefactos de ouro e prata após o interregno Filipino, dá-se já no reinado de D. Pedro II, efectuando-se de forma gradual quer no tempo quer no espaço territorial.

SALVAS DE GODRÕES EM PRATA

Este tipo de salvas em prata ornamentadas com grandes segmentos côncavos, geralmente designadas de godrões, aparecem nos finais do século XVI ou princípios do século XVII, mantendo-se em moda até ao início do século XVIII, durante o reinado de D. Pedro II (1683-1706) e ainda até ao do seu filho D. João V (1706-1750).

O seu apelo estético, recorrendo à adopção de superfícies lisas e planas ritmicamente repetidas, é reflexo de uma corrente artística sua contemporânea que defendia a simplicidade da forma em detrimento da decoração profusa e exuberante do período barroco anterior, num revivalismo dos antigos modelos clássicos romanos. A beleza destas salvas baseia-se assim na sua forma chã, robusta e sóbria, e na interacção com os reflexos da luz nos seus segmentos côncavos, proporcionando

A LARGE GADROONED SILVER SALVER

Portuguese silver, 17th/18th century
 Lisbon Municipal assay-mark and maker's mark
 Manuel Martins de Almeida
 Diam.: 46.5 cm
 Weight: 1203.0 g

Large Portuguese hammered and grooved plain silver salver, with Lisbon assay-mark (L-24.0 or L-24.0a) registered 1694-1723 and maker's mark (L-130) attributable to Manuel Martins de Almeida (1699-1723). Of elegant, scalloped rim, its aesthetical harmony is defined by its eighteen plainly grooved gadroons, diverging from an equally plain and raised central medallion, framed by a fluted convex profile.

In addition to its unusual dimensions, it is also remarkable that this salver is fully marked. Effectively, many silver objects from the same period do not feature any maker's or assay-marks, as the reinstatement of compulsory hallmarking for gold and silver artifacts following the Philippine interregnum, happens towards the end of the 17th century, in the final years of King Pedro II reign, spreading gradually in time and across the kingdom's spatial territory.

GADROONED SILVER SALVERS

This type of silver salvers, ornamented with large concave segments known as "godrões", appear in the late 16th or early 17th century, and will remain in fashion up until the early 18th century, during the final years of King Pedro II's (1683-1706) reign and the earlier years of his son's King João V (1706-1750).

Their aesthetic appeal, resorting to plain and flat surfaces rhythmically repeated, reflects a contemporary artistic current that argued for simplicity of shapes in detriment of the profuse and exuberant decoration of the previous Baroque period, in a revival of ancient Roman classical prototypes. Effectively, the beauty of these salvers is based uniquely on their simple, robust, and sober shapes, and in



uma qualidade artística invulgar que seria dissimulada por ornamentação supérflua.

Esta mesma matriz foi também absorvida na produção de outras tipologias, tais como taças, provadores de vinho e bacias para água, que foram igualmente fabricadas sem qualquer adição de elementos decorativos, valorizando de forma única a beleza da sua sobriedade e o reflexo difuso do seu brilho prateado, características que lhes conferem verdadeira singularidade. ➤

the interaction with the light reflexions on the concave segmented surfaces, which convey an unusual artistic quality that would be concealed by superfluous ornamentation.

This same matrix would be adopted in the making of other typologies such as bowls, wine tasters and water basins, which were also produced with no unnecessary decorative elements, therefore enhancing their sobriety and the diffuse reflexions of the shiny silver surface, both characteristics that endow them with true uniqueness. ➤

18. SALEIRO-PIMENTEIRO DE MANUEL VIEIRA CARVALHO

Prata fundida, repuxada e cinzelada

Porto, Portugal, 1694 – 1721

Alt.: 28,8 cm

Peso: 1125,0 g

B290

Proveniência: Col. particular, Inglaterra e, posteriormente, Portugal

Este importante saleiro-pimenteiro de prata, em forma de obelisco triangular assente em três leões produzidos por fundição, apresenta uma parte inferior *bombé* com um reservatório para o sal, e uma secção superior piramidal de arestas côncavas com um reservatório para a pimenta, terminando por uma figura de Minerva, também obtida por fundição.¹

De couraça *all'antica*, elmo com plumas e espada pendente de talabarte, Minerva surge representada em contraposto, com a mão esquerda apoiada num grande escudo oval. Deusa romana da sabedoria e da guerra defensiva (equiparada à deusa grega Palas Atena), é divindade que tutela as artes e o conhecimento, função que a faz presidir ao discurso iconográfico e simbólico deste saleiro.

O sal, e mais ainda a pimenta, eram então produtos dispendiosos, sendo que a presença de um saleiro-pimenteiro à mesa de um banquete assinalava a prosperidade do anfitrião.²

Durante todo o Período Moderno, complexos saleiros (e saleiros-pimenteiros) evoluíram para objectos de aparato, ultrapassando o seu uso prático mas, revestindo-se de uma importância cerimonial, já que assinalavam o estatuto relativo dos convidados e sua posição à mesa em relação ao grande saleiro colocado junto do anfitrião. Seguiam uma variedade de formas, algumas derivadas de prismas redondos, ovais, rectangulares ou octogonais, e outros de formas mais complexas, tais como saleiros altos (com figuras no topo e pés muito

SALT AND PEPPER CELLAR BY MANUEL VIEIRA CARVALHO

Cast, repousse, and chiselled silver

Portugal, Oporto; 1694 – 1721

Height: 28.8 cm

Weight: 1125.0 g

Provenance: Private collection, England, and later Portugal

This important salt and pepper cellar of triangular obelisk shape standing on three cast lions' feet, features a lower bombé salt container and an upper concave pyramidal shaped section that hides a pepper holder, surmounted by an equally cast figure of Minerva.¹

Attired in cuirass all'antica, plumed elm and sword suspended from the belt, Minerva is depicted frontally, left hand resting on a large oval shield. Roman goddess of wisdom and defensive war — matched to the Greek Pallas Athena — it is the tutelary deity of the arts and knowledge, a role that entitles her to preside over the iconographic and symbolic discourse of this erudite container.

Salt, and particularly pepper, were expensive commodities whose presence on the table, in a particularly conspicuous and precious vessel, signalled the host's prosperity.² Throughout the Modern Age, complex salt, and salt and pepper cellars, evolved into sophisticated display objects which, well beyond their practical use, were imbued of ceremonial meaning in terms of the hierarchy of guests' placement around the table, relatively to the cellar displayed near the host. In their format they adopted a variety of shapes derived from prisms — cylindrical, oval, rectangular or octagonal —, or more complex designs such as tall vessels surmounted by figures and of elaborate feet, footed bowls or tripods, small containers, cups or vases, or obelisks such as it is the case with the example herewith described.

The erudition of the late 17th century repousse and chiselled decoration chosen for this object, with foliage and acanthus friezes,

¹Publicado em José Monterroso Teixeira (ed.), *O Triunfo do Barroco* (cat.), Lisboa, Fundação das Descobertas — Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 199–200, cat. I.60; esteve também presente na exposição *Triomphe du Baroque* no Palais de Beaux-Arts em Bruxelas em 1991 por ocasião da Europália 91 Portugal, surgindo no respectivo catálogo sob o mesmo número.

²Veja-se Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700): prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 166–171, cats. 10–11.

¹Published in: José Monterroso Teixeira (ed.), *O Triunfo do Barroco* (cat.), Lisboa, Fundação das Descobertas — Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 199–200, cat. I.60; it was also exhibited in *Triomphe du Baroque* at the Palais de Beaux-Arts, Brussels, 1991 on the occasion of Europália 91 Portugal, being listed in the relevant catalogue under the same number.

²See: Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700): prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 166–171, cats. 10–11.



elaborados), em forma de taça de pé (ou trípodas), em forma de pequenas taças, copas ou vasos, ou em forma de obelisco, como o presente.

O eruditismo da decoração fino-seiscentista repuxada e cinzelada deste saleiro-pimenteiro, de folhagens e frisos de acantos, com os mascarões (misto de felino e humano) e cariátides em relevo (por fundição, e aplicados), e bem assim dos leões da base e a figura no topo, é sublinhado pela qualidade do cinzel do ourives Manuel Vieira Carvalho (1679–1726) posta ao serviço de um objecto de grande aparato ligado à mesa nobre em Portugal do qual sobrevivem raríssimos exemplares, e nenhum em colecções públicas portuguesas.

Com efeito, o presente saleiro-pimenteiro apresenta marca de ensaiador do Porto de Manuel do Couto de Azevedo, activo entre 1694 até 1721 (M.A. P–11.0), marca de ourives “C/M.V”, atribuível a Manuel Vieira Carvalho, activo entre 1693 e 1726 (M.A. P–211.0) no aro plano da tampa e também uma burilada (ou ensaio) para aferição do teor da prata presente na liga.³ Estas correspondem a duas das primeiras marcas da prata portuguesa a partir de 1688 após um largo intervalo, quando de novo se obriga à marcação das peças de prataria com punção de ourives e de ensaiador de nomeação municipal, a quem competia a aferição do teor em metal precioso por forma a evitar ilegalidades.⁴ No Porto, entre 1694 a 1768, este ofício esteve nas mãos da família Couto de Azevedo, primeiro com Manuel e depois com seu filho João do Couto de Azevedo,

³Veja-se Fernando Moitinho de Almeida, Rita Carlos, *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras. Século XV a 1887*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018, p. 218 (punção do ensaiador, P–11.0) e p. 260 (punção do ourives, P–211.0).

⁴Sobre o ofício de ensaiador municipal, veja-se Rita Carlos, *O ofício de ensaiador da prata em Lisboa (1690–1834)*, Cadernos do Arquivo Municipal, 7, 2017, pp. 83–110.

hybrid feline and human classical masks, high relief cast and applied caryatids, as well as feet lions and top figure, is reinforced by the chisel mastery of the silversmith Manuel Vieira Carvalho (1679–1726) brought to bear onto this important display cellar, conceived for an aristocratic Portuguese table, of which very few examples survive and none in Portuguese public collections.

It features an Oporto assay-mark for Manuel do Couto de Azevedo, active 1694–1721 (M.A. P–11.0), and a maker’s mark “C/M.V”, attributable to Manuel Vieira Carvalho, active 1693–1726 (M.A. P–211.0) stamped to the cover rim, as well as a scratched mark for gauging the alloy silver content.³ These correspond to two of the earliest Portuguese silver marks registered after 1688 when, following from a large hiatus, marking by Municipal assayers as well as by maker’s, becomes, once again, compulsory in order to avoid illegal practices.⁴ In Oporto, between 1694 and 1769, Municipal assaying was the responsibility of the Couto de Azevedo family, first with Manuel and later with his son João do Couto de Azevedo, the former being responsible for the marks herewith referred.⁵

This cellar belongs to a small group of five similar Portuguese silver objects produced between the late 17th and the early 18th century, of which only one other is hallmarked. Of the four other extant cellars⁶, one, silver gilt and 24.3cm in height, features Lisbon assay-marks dating from the late 17th century to 1720, and a maker’s mark, used until 1720 by Johann Friedrich Ludwig,

³See: Fernando Moitinho de Almeida, Rita Carlos, *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras. Século XV a 1887*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018, p. 218 (assaymark, P–11.0) and p. 260 (maker’s mark, P–211.0).

⁴On the subject of municipal assayer’s role, see: Rita Carlos, *O ofício de ensaiador da prata em Lisboa (1690–1834)*, Cadernos do Arquivo Municipal, 7, 2017, pp. 83–110.

⁵See: Reynaldo dos Santos, Maria Irene Quilhó, *Os primeiros punções de Lisboa e Porto*, Belas Artes, 6, 1953, pp. 11–22.

⁶See: Nuno Vassallo e Silva, *Salsarium. Uma obra única em cristal de rocha*, Lisboa, AR-PAB, 2012, pp. 29–32.



correspondendo ao primeiro o punção de ensaiador municipal presente neste saleiro.⁵

Este saleiro-pimenteiro, pertence a um raro grupo de peças portuguesas em prata da mesma forma e cronologia, produzidas entre os finais do século XVII e os inícios do século XVIII, sendo que apenas dois deles (incluindo o presente) apresentam punções.

Conhecem-se tão-só mais quatro exemplares.⁶ Um, de prata dourada (24,3 cm de altura), com punções do ensaiador de Lisboa (finais do século XVII – 1720) e o punção de ourives usado até 1720 por Johann Friedrich Ludwig, conhecido por Ludovice, ourives de origem germânica, pertenceu à antiga colecção de Sir Francis Cook (1817 – 1901), 1.º Visconde de Monserrate, e hoje no Museu de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (FRESS), Lisboa (inv. 1023).⁷ De pés em pata de animal, produzidos por fundição, apresenta singela decoração apenas cinzelada com folhas de acanto e cartelas, sendo de grande austeridade; o topo, torneado e de rosca tal como o nosso exemplar, é de terminal em balaústre.

Um segundo exemplar de prata dourada, de colecção particular lisboeta, ostenta as armas dos FONSECAS ou Coutinhos. De pés em forma de leão, apresenta bustos femininos em alto-relevo aplicados na base (todos de fundição), e uma profusão de elementos vegetalistas, em particular grandes folhas de acanto a proteger as arestas verticais da base e pirâmide truncada.

Um terceiro, também em colecção particular de Lisboa, apresenta patas de animal como pés, cabeças de leão na base

the German gold and silversmith known in Portugal as Ludovice. It formerly belonged to the collection amassed by Sir Francis Cook (1817 – 1901), 1st Viscount of Monserrate, and later to the Foundation Ricardo do Espírito Santo Silva (FRESS) Decorative Arts Museum, in Lisbon, where it remains (inv. 1023).⁷ Of cast animal feet, it features austere chiselled acanthus and cartouches decoration; the top, albeit turned and screwed, similarly to our example, ends in baluster shaped finial.

A second gilt silver cellar, belonging to a Lisbon private collection, presents armorial shield for the Fonseca or Coutinho families. Of lion feet, it has cast high-relief female busts applied to the base, and profuse foliage motifs decoration, particularly large acanthus leaves that protect the base and the truncated pyramid vertical edges. A third example, also in a Lisbon private collection, features zoomorphic feet, cast lions' heads in the 'bombé' base and cartouches to the upper section surfaces.

The fourth cellar, of zoomorphic feet and cast putti heads to the base contrasting with the chiselled acanthus surface, is equally kept

⁵Veja-se Reynaldo dos Santos, Maria Irene Quilhó, *Os primeiros punções de Lisboa e Porto*, Belas Artes, 6, 1953, pp. 11 – 22.

⁶Veja-se Nuno Vassallo e Silva, *Salsarium. Uma obra única em cristal de rocha*, Lisboa, AR-PAB, 2012, pp. 29 – 32.

⁷Veja-se Leonor d'Orey, *Ourivesaria*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1998, pp. 60 – 62.

⁷See: Leonor d'Orey, *Ourivesaria*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1998, pp. 60 – 62.

bombé (por fundição) e cartelas nas faces da secção superior. E o quarto, com patas de animal como pés e cabeças de *putti* em fundição na base, em contraste com a decoração de acantos apenas cinzelada, hoje em coleção particular lisboeta, foi vendido na Sotheby's em Paris, 29 de Abril de 2009, lote 169.

Dos cinco que se conhecem, o presente é com certeza o de maior refinamento e qualidade estética e técnica, dada a sua erudita decoração repuxada e cinzelada e a diversidade de elementos tridimensionais por fundição que o enriquecem.

O ourives do Porto, Manuel Vieira de Carvalho, de quem pouco sabemos e de quem se conhecem umas seis peças entre jarro, tembladeira, e um turíbulo, conta-se entre os melhores lavrantes de prata na transição do século XVII para o século XVIII. Uma das obras que se lhe conhecem é uma igualmente extraordinária bacia de água-às-mãos (58,0 cm de diâmetro) em prata dourada hoje no Museu de Artes Decorativas da FRESS (inv. 71), tendo pertencido à coleção Rothschild.⁸ A bacia apresenta no medalhão central, emoldurado por torçal de louros, a figura despida de Neptuno sobre um golfinho navegando sobre as águas, o *cavetto* com enrolamentos vegetalistas alternando com mascarões e cariátides aladas, e a aba também de riceaux alternando com vieiras, pássaros e mascarões.

Tanto a grande erudição na escolha do repertório ornamental, sem dúvida inspirada em modelos gravados por Jean Bérain, o Velho (1640–1711) e seus sequazes (entre eles o filho homónimo), difusores do estilo *Berainesque*, e muita qualidade do trabalho de cinzel, se assemelham à do presente saleiro, que ostenta os mesmos punções. Tais modelos gravados incluem a série de dezanove gravuras a buril publicadas sob o título *Ornemens peints dans les Appartemens des Tuilleries dessinez et grauez par Berain. A Paris chez N. anglois rue S. Iacque a la Victoire avec priuil. du Roy*, ca. 1690, do qual se conserva um exemplar completo na Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet (8 RES 89). ➤ HC

⁸Veja-se Idem, *ibidem*, pp. 42–43.

Figurou em: / Exhibited in:

- Europália 1991, *Le Triomphe du Baroque*, Palais de Beaux-Arts, Bruxelas.
- *O Triunfo do Barroco*, F. das Descobertas — C. C. Belém, Lisboa 1993, pp. 199–200.

in a Lisbon collection, having been acquired at Sotheby's Paris on April 29th, 2009, under lot number 169.

Of this small group, the one herewith described is undoubtedly the most refined and of more accomplished aesthetic and technical mastery, both for its erudite repousse and chiselled decoration and for the diversity of the tridimensional cast elements that adorn its surface.

The Oporto silversmith Manuel Vieira de Carvalho, of whom little is known and from whom we only know six marked works, amongst which a jug, a wine taster, and a censer, can be counted as one of the most accomplished silversmiths from the 17th to 18th century transition. From amongst this restrict number of works stands out an exceptional gilt silver hand washing basin (Ø 58.0 cm) belonging to the FRESS Decorative Arts Museum (inv. 71). Formerly in the Rothschild collection⁸, the basin is defined by a central medallion depicting a nude Neptune riding a dolphin on the water surface, framed by a band of twisted laurels. Its 'cavetto' is decorated with foliage scrolls alternating with classical masks and winged caryatids, and the lip with 'rincaux' motifs alternating with shells, birds, and classical masks. Both the erudition of the ornamental repertoire — certainly inspired by engraved prototypes published by Jean Bérain, The Elder (1640–1711) and his followers, spreaders of the 'Berainesque' style — and the exceptional mastery of the chiselled decoration, are analogous to those of the salt cellar herewith described, which features identical hallmarks.

Such engraved models include a set of nineteen prints published under the title 'Ornemens peints dans les Appartemens des Tuilleries dessinez et grauez par Berain. A Paris chez N. anglois rue S. Iacque a la Victoire avec priuil. du Roy', ca. 1690 (Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet 8 RES 89). ➤

⁸See: Idem, *ibidem*, pp. 42–43.



19. PAR DE CASTIÇAIS

Prata

Portugal, século XVII, datação de 1713 posterior

Alt.: 15,5 cm

Peso: 550,0 g

B271

Inscrição:

“Soi’ De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater
Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9
et ; Pruden[ti]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s”¹

PAIR OF CANDLESTICKS

Silver

Portugal, 17th century, later inscription dated to 1713

Height: 15.5 cm

Weight: 550.0 g

Inscribed:

‘Soi’ De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater
Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9
et ; Pruden[ti]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s”¹

Raro par de castiçais portugueses do século XVII (cerca de 1665) em prata maciça. A base é quadrangular, prolongando-se por duas bolachas circulares separadas do fuste por anel saliente. A haste é facetada, de secção octogonal, prolongada por elo arredondado formado por três registos lisos e delimitados por anel relevado, terminando em copo circular liso com rebite.

Peças de grande erudição e qualidade, estas lumieiras seguem a corrente estilística nacional de figurino clássico, ao gosto do “estilo chão” português que utilizava uma linguagem depurada, domínio da forma em detrimento da decoração, singrando as superfícies lisas de volumes nítidos, e expurgados de excesso decorativo. Esta via filiou-se numa estética maneirista, muito adoptada durante o século XVII, que repercutia as directrizes emanadas do Concílio de Trento, exigindo a eliminação de todo o “engodo de impureza e luxúria”, com a destituição da ornamentação acessória nas peças de cariz civil e religioso.

¹Sou do Santíssimo Sacramento ano de 1713; Graças te dou, ó Pai, Senhor do céu e da terra, que ocultaste estas coisas aos sábios e entendidos, e as revelaste aos pequeninos. (Mateus Cap. 11, vers. 25)

Rare pair of solid silver 17th century (c.1665) Portuguese candlesticks, the square base rising onto two circular pad discs separated from the shaft by a prominent ring.

The faceted octagonal shaft is extended by a link of three plain ring sections defined by raised edges, finishing in a plain lip cylindrical candleholder cup.

Erudite pieces of exceptional quality, these candle stands follow a Portuguese classical stylistic model, in the taste of the ‘estilo chão’ (a ‘plain and simple’ style, adopted in Portugal from the mid-16th century), which adopted a purified language that favoured shape in detriment of decoration, therefore enabling the domain of well-defined volumes and plain surfaces, purged from decorative excess. This aesthetic current, directly affiliated to the Mannerist principles adopted during the 17th century, reflected directives emerged from the Council of Trent that demanded the eradication of ‘all impurity and lewdness lure’, excluding all unnecessary ornamentation in either secular or religious artefacts.

¹Sou do Santíssimo Sacramento ano de 1713; Graças te dou, ó Pai, Senhor do céu e da terra, que ocultaste estas coisas aos sábios e entendidos, e as revelaste aos pequeninos. (Mateus Cap. 11, vers. 25).



Aqui, o ourives prateiro sublinhou o carácter despojado, equilibrado e austero, onde prevalecem as superfícies lisas nos vários registos, divididos por emolduramentos feitos ao torno, com predomínio de formas geométricas perfeitas, obtendo um excelente equilíbrio.

É habitual nesta época a ausência de marcas de contrastaria nas peças de prataria portuguesa. Este modo de trabalhar conheceu uma posterior transformação no período Barroco, em pleno reinado de D. Pedro II, quando o monarca obrigou os oficiais ao uso de punções, de forma a controlar a matéria-prima e o próprio ofício (1688).

In this instance the silversmith underlined the bare, balanced and austere character of the objects, in which prevail the plain surfaces defined by delicate turned appointments, and the clear geometric shapes, thus reaching an extraordinary and successful equilibrium.

The absence of hallmarks in Portuguese silver objects is common in this period. This practice will be radically altered in the Baroque period, when King Pedro II (r. 1683–1706) decrees the obligation of marking silver pieces, in an attempt at controlling the quality of raw materials and the standards of practice for the profession (1688).

This pair of candlesticks summarize the relationship between the inscribed message and the purpose for which they are destined.

Estes castiçais apresentam uma relação directa entre a mensagem inscrita e a função a que são destinados. Aparentemente serão uma encomenda de carácter civil, posteriormente adaptados ao contexto religioso, através da sacralização do seu uso, como demonstra a inscrição em língua castelhana (*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*), ano correspondente à sua reutilização para o culto ao Santíssimo Sacramento. Esta devoção saiu reforçada com o Concílio de Trento, onde a Eucaristia assumiu um carácter verdadeiramente triunfal. Para a exaltação do Sacramento Eucarístico (o Santíssimo Sacramento) assistiu-se ao nascimento de inúmeras Confrarias e Irmandades portuguesas, as quais encomendavam pinturas a óleo, retábulos em talha, paramentaria e ourivesaria, a fim de decorarem capelas e altares sob a sua invocação.

Para além da datação e menção ao Santíssimo Sacramento, transcrevem um salmo de São Mateus (Cap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*), reforçando o carácter religioso.

A legendagem, numa escrita manual e livre, obrigou o gravador a abreviar paleograficamente certas palavras, para as introduzir no espaço a elas destinado.

A utilização da língua castelhana, já depois da Restauração da Independência, prende-se com o facto da cultura hispânica não ter sido apagada, apesar da rotura política entre Portugal e Castela. Na Literatura, usavam-se frequentemente as duas línguas, português e castelhano, o que não causa nenhuma surpresa, se tivermos em conta que muitos nobres, magistrados e religiosos (aqueles que tinham acesso à cultura) tinham frequentado os Estudos Gerais de Salamanca ou Alcalá, estando ligados à Espanha por laços intelectuais e de amizade².

A configuração formal, material e estilística destes objectos associa-se a obras cronologicamente idênticas, entre elas, oito castiçais de prata, utilizados como purificadores e datados de 1665, hoje depositados no Museu Alberto Sampaio³. Ao tempo, guardavam-se na Sacristia da Colegiada de Guimarães, conforme deles faz fé o Regimento de 1661 – 1665. Sabe-se que



adapted to a religious context by the sacralization of their use, as attested by the Castilian inscription [Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713], the year corresponding to their reusing in the cult of the Holy Sacrament.

Considerably reinforced by the Council of Trent, which redefined Communion as of triumphal importance, the devotion to the Holy Sacrament called for Fraternities and Brotherhoods, specifically created for its glorification, which would commission paintings, altarpieces, vestments and gold and silver pieces to decorate their chapels and altars.

*In addition to the dating and the allusion to the Holy Communion, the engraved inscription transcribes a psalm of Saint Matthew (Chap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*), reinforcing their religious character.*

In order to ensure that the free, cursive writing inscription fitted in the available space, it was necessary for the engraver to abbreviate some of the words.

The use of the Castilian language in a period post Restoration of Independence from Spain, can be explained by the cultural links that were maintained between the two countries, albeit the total political separation. Both languages, Portuguese and Castilian, were often used in literature, a fact that should not surprise, considering that many courtiers, magistrates and clergyman, the social groups that had access to culture, had attended the General Studies in Salamanca or Alcalá, and were connected to Spain by intellectual and friendship ties².

Formally this pair of candlesticks is associated to other contemporary pieces, namely eight silver sticks, converted to incense burners and dated 1665³, made by the Guimarães silversmith

²Cf. SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal — A Restauração e a Monarquia Absoluta (1650 – 1750)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, p. 150.

³Inscrição: "SOVSA POR CONTA DA FÁBRICA, ANNO 1665, (...)" Cf.: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35 /42

²Cf. SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal — A Restauração e a Monarquia Absoluta (1650 – 1750)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, p. 150.

³Inscrição: "SOVSA POR CONTA DA FÁBRICA, ANNO 1665, (...)" Cf.: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35 /42.



foram manufacturados pelo ourives Francisco Luís Pinheiro, de Guimarães, que “executou e restaurou para a Colegiada, na época em que era prior D. Diogo Lobo da Silveira (1663–1666), várias obras em prata e em ouro”⁴.

Na exposição “A Ourivesaria Portuguesa e seus Mestres” que se realizou no Museu Soares dos Reis, no Porto em 2007, exibiu-se um par de castiçais idênticos, não legendados e gravados com uma urna de flores, em cada um dos vértices da base⁵.

Curiosamente, existe um par de castiçais com as mesmas características e em tudo semelhantes às peças aqui estudadas, mas cujas inscrições divergem no carácter linguístico. As maiores diferenças localizam-se na legenda [Soi’ De[e]l] S, mo Sacramento año de 1713] colocada numa das faces da base, onde o [Soi’] desaparece e o [Del] passa a [De] e o [año] a [ano]⁶ o que nos leva a crer que estas inscrições foram propositadamente rasuradas, dado o espaço, sem nexos, que ficou em aberto.

Perante estes dados, e atendendo à semelhança inequívoca entre os dois pares de castiçais, é lícito equacionar que pertencem ao mesmo fabrico e, talvez, à mesma encomenda, com o objectivo de servirem para a adoração do Santíssimo Sacramento, em contexto histórico ainda desconhecido. ➤ TP

Francisco Luís Pinheiro who ‘made and restored for the Collegiate, at the time of Prior D. Diogo Lobo da Silveira (1663-1666), several silver and gold pieces’. These rare objects, today at the Alberto de Sampaio Museum, were originally deposited at the Guimarães Collegiate Sacristy, as is recorded in the 1661–1665 inventory⁴.

An identically shaped pair, albeit with no inscription other than an engraved flower urn on each angle of the base, was shown at the exhibition ‘A Ourivesaria Portuguesa e os Seus Mestres’ at Oporto’s Soares dos Reis Museum in 2007⁵.

Curiously, one other pair closely related to the candlesticks here presented, albeit with slightly divergent linguistic inscriptions, has also been identified in recent literature. The noticeable differences, in this instance, being in the caption [Soi’ De[e]l] S, mo Sacramento año de 1713] in which the [Soi’] is absent, the [Del] has become [De] and the [año], [ano]⁶, suggesting the possibility that, considering the inexplicable gaps, the words have been intentionally altered.

In this context, and considering the unequivocal similarities between both pairs of candlesticks, it is legitimate to assume that they were most certainly part of a single commission to a local Guimarães workshop. ➤

⁴“Regimento da Sacristia de 1661–1665” do Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta (A-5-4-30, fl.17): IDEM, *Ibidem*.

⁵BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres* (cat.), Porto, Museu Nacional Soares dos Reis (19 Junho–29 Julho) 2007, p. 164, Cat. 160.

⁶VASSALLO e SILVA, Nuno, *Prataria — Do Século XVI ao Século XIX em Portugal* (Cat.), Porto, V.O.C. Antiquidades, 2009, p. 66, cat. 25.

⁴“Regimento da Sacristia de 1661–1665” do Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta (A-5-4-30, fl.17): IDEM, *Ibidem*.

⁵BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres* (cat.), Oporto, Museu Nacional Soares dos Reis (19 June–29 July) 2007, p. 164, Cat. 160.

⁶VASSALLO e SILVA, Nuno, *Prataria — Do Século XVI ao Século XIX em Portugal* (Cat.), Porto, V.O.C. Antiquidades, 2009, p. 66, cat. 25.

20. BULE D. JOSÉ

Prata
 Porto, Portugal
 Marca de ourives: João Coelho de Sampaio
 ICS (1758 – 68)
 Alt.: 21,0 cm
 Peso: 1097,0 g
 B258

A D. JOSÉ TEAPOT

Silver
 Portugal, Oporto
 Maker's mark: João Coelho de Sampaio
 ICS (1758 – 68)
 Height: 21.0 cm
 Weight: 1097.0 g

Bule em prata portuguesa da autoria de João Coelho de Sampaio, reconhecido ourives português da segunda metade do século XVIII. Pertencente ao período de D. José, a peça segue as linhas da estética rococó, apresentando uma decoração à base de ornamentos florais e fitomórficos, elaborados através das técnicas de cinzelagem, gravação e repuxagem.

O corpo, em forma de pêra invertida, é maioritariamente liso, sendo o bojo decorado por uma faixa de motivos *rocaille*, onde se incluem entablamentos, aletas, volutas, concheados e flores — como crisântemos e malmequeres. A decoração do bojo prolonga-se pela tampa de formato campanular, sendo esta arrematada por um botão florido, magistralmente cinzelado.

O bico, de cariz zoomórfico, encontra-se ligado ao corpo por uma combinação de concheados e entablamentos. O colo, elegantemente canelado, termina em cabeça de cisne. No lado oposto, seguindo o eixo delineado pelo bico, encontra-se a asa da peça, num formato típico do período rococó. Talhada em madeira de pau-santo, a asa encontra-se unida ao corpo por ligações de prata, ornamentadas por folhagem. O corpo assenta sobre um pé circular de bordo liso.

É importante salientar o equilíbrio decorativo desta peça. A ornamentação, essencialmente floral, concentra-se na pega, dispersando-se desde a tampa até ao bojo, onde dá lugar a uma superfície lisa. Neste exemplar trabalho de João Coelho de Sampaio, a elegância das linhas, aliada à harmonia construtiva da peça, é reveladora não só da mestria do ourives, assim como do requinte da época¹. ➤ PF

¹SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 188; ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, p. 219.

Portuguese silver teapot made by João Coelho de 'Sampaio', a renowned Oporto silversmith from the second half of the 18th century. Dating from the reign of King José I, it adheres to the prevalent rococo taste by featuring chiselled, engraved, and repoussé floral, foliage and other decorative motifs characteristic of its period.

Of inverted pear-shaped body standing on a circular plain stepped foot, its shoulder is densely filled by a band of rococo motifs with scrolls, winglets, shells, and flowers such as chrysanthemums and daisies that extend over the bell-shaped cover of masterly chiselled flowering bud lidommel.

The fluted swan neck spout joins the bulging body in a decorative composition of scrolls and shell motifs. On the opposing face a typical rococo carved rosewood handle that seems to enter the body through an elegant silver floral element.

This exceptional teapot stands out for its evident technical quality and harmonious decorative balance. An exemplar work by João Coelho de Sampaio, the elegance of its lines together with its harmonious decoration reveals the unquestionable virtuosity of the master silversmith as well as the sophistication of the period it portrays.

Of unusual creative capacity and an excellent chiseller, João Coelho de Sampaio occupies a major place amid his contemporary peers for the quality of the work he produced, which evidences total control of the raw materials, and unequalled plasticity and versatility in ornamental motifs.

Influenced by the stylistic currents of his time, marked by the baroque and the rococo, he was seduced by both — the peak of his production corresponding to King José I reign — and even, towards the end of his life, by the emerging neoclassical, hence revealing a capacity of adapting to each one and all of them¹. ➤

¹SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisbon, 1974, p. 188; ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, p. 219.



21. CAFETEIRA D. JOSÉ

Prata
 Porto, Portugal, segunda metade do séc. XVIII
 Marca de ourives: Manuel da Costa Campos
 MDC (P – 450)
 Alt.: 29,5 cm
 Peso: 1235,0 g
 B275

A D. JOSÉ COFFEE POT

Silver
 Oporto, Portugal, second-half 18th century
 Maker's mark: Manuel da Costa Campos
 MDC (P – 450)
 Height: 29.5 cm
 Weight: 1235.0 g

Belíssima cafeteira em prata portuguesa, elaborada em oficina portuense na segunda metade do século XVIII, atribuível ao ourives Manuel da Costa Campos. A peça, pertencente ao período do reinado de D. José, segue a linguagem rococó, sendo a sua ornamentação caracterizada por motivos vegetalistas, concheados assimétricos e linhas sinuosas em “C” e “S”.

O corpo, em pêra alongada, é decorado no topo por uma banda de folhagens em prata gravada. No bojo, surge uma segunda banda, gravada, cinzelada e repuxada, coberta por uma dinâmica combinação de volutas e vegetação, da qual sobressaem vários crisântemos. A restante superfície apresenta um aspecto liso, sendo ornamentada por aletas verticais côncavas. Assente num pé circular de bordo liso, o corpo é encimado por uma tampa em forma de cúpula decorada com motivos florais e rematada por uma pinha.

Dos componentes da peça destaca-se o bico zoomórfico, em forma de colo de cisne, ligado ao bojo por um grande concheado. No lado oposto, em madeira de pau-santo, surge a asa da cafeteira numa elegante combinação de curva e contra-curva.

Esta cafeteira de excepcional domínio estético, destaca-se como um exemplo de alta qualidade na arte de ourivesaria portuguesa do século XVIII. Pela sua decoração rococó vivaz e refinada, bem como pelo seu valor histórico, é também uma representante eloquente do gosto sofisticado na sociedade portuguesa deste século¹. ➤

Important, second-half of the 18th century Portuguese silver coffee pot, made in the Oporto workshop of silversmith Manuel da Costa Campos. Produced during the reign of King José I it follows a clearly rococo decorative grammar of foliage motifs, shells and scrolls.

The elongated pear shaped body, resting on a circular grooved foot, is decorated at the top by a band of engraved scrolls and foliage motifs. A second engraved, chiselled and repousse broader band surrounds the body bulge, in a dynamic combination of volutes and foliage from which emerge exuberant flowering chrysanthemums. Filling the empty surface between the two decorative bands, sober vertical concave elements. A domed cover of engraved floral motifs is surmounted by pine cone pommel. The long and elegant zoomorphic spout, shaped as a swan neck, is joined to the body by a large and finely repousse shell motif. Opposed to the spout a rosewood carved auricular handle.

A piece of exceptional quality, this coffee pot stands as an example of 18th century Portuguese silversmith's technical and aesthetical mastery. For its vivacious and refined rococo decoration, as well as for its historical value, it is also an eloquent representative of 18th century elegant society and sophisticated taste¹. ➤

¹ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras, Século XV a 1887*, Lousã: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1993, p. 270; OREY, Leonor d', *Ourivesaria*, Lisboa: Fund. Ricardo do Espírito Santo Silva, 1998, pp 84–85; SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 192; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Dicionário de Ourives e Lavrantes da Prata do Porto 1750–1825*, Porto, Civilização Editora, 2005, p. 82–85.

¹ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras, Século XV a 1887*, Lousã: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1993, p. 270; OREY, Leonor d', *Ourivesaria*, Lisboa: Fund. Ricardo do Espírito Santo Silva, 1998, pp 84–85; SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisbon, 1974, p. 192; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Dicionário de Ourives e Lavrantes da Prata do Porto 1750–1825*, Oporto, Civilização Editora, 2005, p. 82–85.



22. GALHETEIRO COM AS ARMAS DA FAMÍLIA ROTHSCHILD

Prata francesa, séc. XIX

Marca de contraste de Paris 950/000 (1838–1972)

Marca de ourives de Morel & Cie.

Alt.: 30,5 cm

Peso: 1992,0 g

B298

Galheteiro em prata francesa do séc. XIX, com gravação das armas da família Rothschild, provavelmente uma encomenda do Barão Wilhem Carl von Rothschild (1828–1901), e com a marca de ourives de Morel & Cie.

Corpo cinzelado e gravado com decoração “rocaille” de motivos vegetalistas: treliça, grinaldas, flores e enrolamentos, com encaixe para seis galhetas e para seis tampas. Pega central em enrolamentos vegetalistas assimétricos em forma de “S”, com flores naturalistas e dupla cartela com gravação de armas da família Rothschild no fuste. Base recortada e decorada com treliça gravada e bordo com enrolamentos vegetalistas e medalhões, sobre quatro pés vazados em enrolamentos. As seis galhetas com tampas são em vidro facetado.

Marca de contraste de Paris, em uso de 1838 a 1972, de 950 milésimos.

Importante ourives e prateiro francês, Jean-Valentin Morel (1794–1860) foi aprendiz de Adrien Vachete, que produziu as caixas de ouro de Luís XVI e Napoleão.

Mestre em 1827, especializou-se em relevo de ouro e incrustações de alta qualidade em pedra dura. Em 1842 estabeleceu-se na *rue Neuve Saint Augustin* em Paris, fundando a Morel & Cie, que rapidamente ganhou reputação internacional. Muda-se para Londres em 1850 — 7, *New Burlington Street* — onde recebeu um mandado real da Rainha Vitória. Regressou a França (Sevres) em 1852.

Dos trabalhos do artista destacamos o missal do Papa Gregório XVI, o serviço de mesa do Rei da Sardenha, peças para Guilherme III da Holanda e Alexandre II da Rússia, a caixa de rapé do Conde de Chambord e a xícara de lápis-lazúli para o patrono das artes, Duc de Luynes, que lhe mereceu a grande medalha na *Exposition Universelle* (1855).

Para além desta, foi premiado com medalha de ouro na Exposição Industrial Francesa de 1844 e Medalha do Conselho na Grande Exposição de 1851, tendo sido nomeado Cavaleiro da Legião de Honra de Napoleão III em 1855¹. ➤

¹Musée du Louvre. Département des objets d'art (1985). Nouvelles acquisitions du Département des objets d'art. Editions de la Réunion des musées nationaux; LUCAS, Isabelle. “Jean-Valentin Morel and the revival of the Lapidary's art: [...]” *Apollo*, vol. 161, no. 515, Jan. 2005, pp. 48.

SILVER CRUET SET WITH THE ARMORIAL SHIELD FOR THE ROTHSCHILD FAMILY

France, 19th century

Silver 950/000, Paris assay-marks for 1838–1972

Maker's mark Morel & Cie.

Height: 30.5 cm

Weight: 1992.0 g

A French silver cruet set dating from the 19th century, having in the shaft the engraved armorial shield for the Rothschild family. Probably ordered by Baron Wilhem Carl von Rothschild (1828–1901) to the renowned goldsmith Morel & Cie.

Chiselled and engraved 'rococo' decoration of foliage, floral, trellis, garlands and scroll motifs. The silver frame features slots for the six cut glass cruets and for the respective stoppers. The centrally placed handle is decorated by dense asymmetrical curve and counter-curve naturalistic floral scrolls, and by a double cartouche depicting the Rothschild armorial shield. The four pierced feet scalloped base is decorated with engraved trellis and foliage scroll motifs.

Paris assay-marks for 1838–1972 (950/000).

Renowned French gold and silversmith, Jean-Valentin Morel (1794–1860) was an apprentice with Adrien Vachete, who supplied gold boxes to King Louis XVI and to Emperor Napoleon.

Master in 1827, Morel specialised in gold reliefs and fine hard-stone inlays. In 1842 he settles at rue Neuve Saint Augustin, in Paris, founding 'Morel & Cie'. His international reputation growing he moves to London in 1850, settling at 7 New Burlington Street. Given a Royal Warrant by Queen Victoria, Morel returns to France (Sèvres) in 1852.

From amongst his production stands out Pope Gregory XVI's prayer book, the King of Sardinia dinner set, commissions for the King of Holland William III and for Tzar Alexander II, the Count of Chambord snuff box, as well as the lapis-lazuli cup for the arts patron Duke of Luynes, with which Morel was awarded the Great Medal at the 1855 International Exhibition.

In addition to this trophy, he was also awarded a gold medal at the French Industrial Exhibition of 1844, and the Council Medal at the 1851 Great Exhibition in London. In 1855 he was appointed a Knight of the Legion d'Honneur by Emperor Napoleon III¹. ➤

¹Musée du Louvre. Département des objets d'art (1985). Nouvelles acquisitions du Département des objets d'art. Editions de la Réunion des musées nationaux; LUCAS, Isabelle. “Jean-Valentin Morel and the revival of the Lapidary's art: [...]” *Apollo*, vol. 161, no. 515, Jan. 2005, pp. 48.



23. SERVIÇO DE CHÁ E DE CAFÉ

ANTÓNIO FIRMO DA COSTA

Prata portuguesa, 1810 – 1822

Marcas de Ensaaiador de Lisboa (L – 38) de José Joaquim da Costa e de ourives AFC (L – 86) atribuível a António Firmo da Costa (1793 – 1824)

Alt.: 28,5 cm

Peso: 3550,0 g

B297

A TEA AND COFFEE SET

ANTÓNIO FIRMO DA COSTA

Portuguese silver, 1810 – 1822

Lisbon assay-mark (L – 38) for José Joaquim da Costa and maker's mark AFC (L – 86) attributable to António Firmo da Costa (1793 – 1824)

Height: 28.5 cm

Weight: 3550.0 g

Serviço em prata portuguesa, fabrico do prateiro António FIRMO DA COSTA, com cafeteira, bule, açucareiro, leiteira e taça de pingos. O corpo bojudo e liso apresenta decoração gravada de friso de grinaldas e ondulados estilizados, com banda de grega junto ao bordo, assentando sobre quatro pés de bola. A cafeteira e o bule têm bicos de forma triangular e tampas em campânula seguindo idêntico tema decorativo, com botões da tampa e as asas em madeira torneada.

De notável qualidade formal, a elegância do conjunto reside certamente na pureza de formas e na singela, embora sofisticada, ornamentação. A forte unidade formal e decorativa, comum aos cinco recipientes, evidencia a beleza da prata lisa que é reforçada pela decoração gravada simples, em padrões frequentemente utilizados por António Firmo da Costa e que se tornaram característicos dos seus trabalhos mais apreciados. A adopção de formas depuradas e inovadoras, frequentemente despojadas, embora de grande sofisticação formal e técnica, realça a beleza da matéria-prima e embui a produção da oficina de Firmo da Costa, de um conceito de modernidade ainda muito actual.

De entre os prateiros de Lisboa em laboração na transição do séc. XVIII para o séc. XIX, António Firmo da Costa destaca-se de entre os seus pares, tendo a sua produção atingido, pela primeira vez, inegável qualidade e originalidade, quer em termos de concepção quer de feitura¹. Com actividade entre 1793 e 1824, Firmo da Costa inicia-se na actividade com apenas 12 anos de idade. Após cinco anos de aprendizagem obrigatória, submete-se a exame para oficial de ourivesaria em 1790. Três anos mais tarde abre a sua própria loja na Rua

A Portuguese silver set made by the renowned silversmith António FIRMO DA COSTA, comprising of teapot, coffee pot, sugar bowl, milk jug and drip bowl. The set is characterized by a broad bulging body of restrained decoration, featuring a frieze of engraved garlands and stylized undulations and an equally engraved and elegant Greek key border wrapping around the shoulder. It sits on four large and robust feet.

Both the tea and the coffee pots have triangular sections shaped spouts and domed covers, of identical decorative motifs, as well as turned wooden pommels and handles.

Of sophisticated design, the set's elegance is undoubtedly related to the purity of its form and to its decorative restraint. The absolute uniformity amongst its five containers, evidences the sophistication of the plain raw material, highlighted by the simple engraved decoration, in a decorative grammar often adopted by António Firmo da Costa and which would become one of his better-known trademarks. The adoption of clean and innovative shapes, free from excesses but of considerable formal and technical sophistication, highlights the beauty of the material, while simultaneously imbuing Firmo da Costa's production of a conception of modernity that still prevails to this day.

From amongst the Lisbon silversmith's working at the transition of the 18th to the 19th century, António Firmo da Costa does undoubtedly stand out from his peers, his production having achieved for the first time, unquestionable quality and originality, both in terms of design and of manufacture (Matos, MANTÓNIA)¹. Active from 1793 to 1824 Firmo da Costa had his first contact with his art at the age of 12. After the five year compulsory apprenticeship, in 1790, he puts himself forward for the examination to become

¹MATOS, M. Antónia, *António Firmo da Costa: Um ourives de Lisboa através da sua obra* (Cat.), Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2000.

¹MATOS, M. Antónia, *António Firmo da Costa: Um ourives de Lisboa através da sua obra* (Cat.), Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2000.



da Prata em Lisboa. Reconhecidamente exímio na sua arte, será elevado ao grau de mestre aos 22 anos.

Intérprete notável dos princípios decorativos do estilo neoclássico, Firmo da Costa concentrou-se na produção de objectos de prataria civil, particularmente os de uso quotidiano, favorecendo consistentemente a forma e a funcionalidade, bem como o realce da prata como matéria-prima, sobre o excesso ornamental do período que o antecedeu.

Admirado pela Casa Real Portuguesa e pela corte, bem como pela hierarquia da Igreja e burguesia abastada emergente, o seu trabalho está representado em importantes colecções públicas e privadas, tais como o Museu Nacional de Arte Antiga, a Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves em Lisboa e o Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto.

Exemplo da sua fama e reputação será o serviço de chá e café em prata, hoje na colecção da Casa-Museu Medeiros e Almeida, em Lisboa, o qual foi adquirido pelo deposto Imperador Napoleão em 1815, aquando da sua passagem na Ilha da Madeira a caminho do exílio na Ilha de Santa Helena. Cada uma das cinco peças do conjunto ostenta o monograma gravado do Imperador, emoldurado por elegantes coroas de louros.

Um serviço muito semelhante ao que descrevemos está publicado no catálogo da exposição monográfica realizada em 2000, na Casa-Museu Anastácio Gonçalves².

²IDEM, *Ibidem*, p. 11.

a silversmith official. Three years later he opens his own shop at Rua da Prata in Lisbon. Widely regarded as excelling in his art, he attains the degree of master at the age of 22.

Remarkable interpreter of the neoclassical style decorative principles, Firmo da Costa production was essentially focused on the production of secular objects, namely those of regular daily use, always favouring the form and the functionality, as well as the enhancement of the silver raw material, over the ornamental excess of the preceding period.

Admired by the Portuguese Royal House, the Court, the Church hierarchy and the newly emerging moneyed classes, his work is now represented in various major public and private collections such as the Museu Nacional de Arte Antiga, the Fundação Ricardo Espírito Santo Silva and the Casa-Museu Anastácio Gonçalves, in Lisbon, and the Museu Nacional Soares dos Reis in Oporto.

An example of his fame and reputation is the silver tea and coffee set, now in the Casa-Museu Medeiros e Almeida collection, in Lisbon, which was acquired in the island of Madeira in 1815 by deposed Emperor Napoleon on his way to Saint Helena. Each of the set's five pieces featuring the Emperor's engraved monogram within elegant laurel wreaths.

A tea and coffee set closely similar to the one herewith described can be seen in the catalogue of the 2000 exhibition at the Casa-Museu Anastácio Gonçalves in Lisbon².

²IDEM, *Ibidem*, p.11.

24. CAIXA

Porcelana vidrada azul e branca
 Jingdezhen, Província de Jiangxi, China
 Dinastia Ming, Período Jiajing (1522 – 1566)
 Dim.: 15,5 × 15,5cm
 C698

CHINESE PORCELAIN BOX

Blue and white porcelain
 Jingdezhen, Province of Jiangxi, China
 Ming Dynasty, Jiajing Reign (1522 – 1566)
 Dim.: 15,5 × 15,5cm

Raríssima caixa com tampa em porcelana chinesa produzida provavelmente em Jingdezhen, na China, durante o período Jiajing (1522 – 1566) da dinastia Ming. De formato quadrangular e com cantos arredondados e côncavos, a caixa e respectiva tampa apresentam uma decoração pintada a azul e branco, complementada com motivos perfurados executados sob a técnica *linglong*. Recipientes de forma quadrangular, típica do período Jiajing, com este tipo de decoração são extremamente raros, conhecendo-se poucos exemplares com decorações semelhantes, embora com paletas cromáticas diferentes.

A peça que aqui se apresenta é exemplo da qualidade técnica e artística da porcelana azul e branca produzida durante a dinastia chinesa Ming (1368 – 1644). É no contexto do grande florescimento económico e estabilidade política, aliados a uma expansão cultural, social e geográfica, sentidos durante este período dinástico que a produção de porcelana atinge o seu apogeu, sendo os seus exemplares, ainda hoje, os mais procurados e apreciados.

O formato quadrangular pode ter sido inspirado em caixas de bronze. Inúmeros outros modelos, rectangulares, hexagonais, octogonais, ou redondos, decorados a azul e branco, a amarelo e a azul, ou com esmaltes coloridos *wucui*, foram produzidos durante os reinados de Jiajing e Wanli.

Estes pequenos recipientes, compostos por duas partes, base com quatro compartimentos e tampa, eram utilizados para conter alimentos, como pequenos frutos, produtos cosméticos, pastas medicinais, incenso sob a forma de pequenos comprimidos, pasta de cinábrio, ou ainda pequenos objectos.

A decoração desta caixa faz-se com recurso a duas técnicas distintas, pintura e perfuração. A pintura, executada a azul sobre a superfície branca antes de esta ser vidrada, estende-se a todas as faces da caixa, base e respectiva tampa e apresenta



Very rare Chinese porcelain box and cover, probably made in Jingdezhen during the reign of Ming Emperor Jiajing (1522 – 1566). Square shaped and of rounded concave corners, it is characterised by the blue painted decoration complemented by pierced motifs, executed in the linglong technique. Squared containers such as this, although typical of the Jiajing reign, are very rarely seen with this type of decoration, the very few recorded in the literature with similar decorative grammar, normally featuring alternative chromatic palettes.

The box herewith described is a masterly example of the technical and artistic quality achieved by the production of blue and white porcelain during the Ming Dynasty era (1368 – 1644). It is in the context of the economic flourishing and political stability that characterised that period, allied to the Empire's cultural, social and geographic expansion that porcelain production reached its climax in terms of sophistication. Such is their allure that Ming porcelain pieces are still, in the present, the most admired and desired by collectors.

Possibly inspired by equally squared bronze versions, the present box is an example of a model that was produced in a variety of shapes



duas tonalidades azuladas diferentes, identificando-se um azul mais claro e um mais escuro.

A tampa apresenta uma rica decoração com diferentes padrões de motivos geométricos tipicamente encontrados em peças deste período. No campo, sob fundo de padrão encanastado, destaca-se um medalhão central polilobado composto por um padrão de sapecas entrelaçadas, enquadrado por fileira de chavetas com colunelo central azul. Complementando este padrão, uma sapeca e quatro pequenos círculos que a ladeiam, encontram-se perfurados no centro da tampa. O motivo de sapeca, antiga moeda chinesa, é um dos oito objectos preciosos chineses e simboliza a riqueza e abundância. As faces laterais apresentam dois padrões geométricos, escamas imbricadas e losangos com cruz inscrita, alternados e separados por bandas brancas com colunelo azul sobre as arestas. Cada face apresenta ao centro reserva arredondada branca, contornada por filete azul, com três suásticas perfuradas. A suástica, motivo recorrentemente utilizado na porcelana chinesa Ming, simboliza o *wan* que significa “dez mil”, aludindo ao desejo de continuidade

that could either be rectangular, hexagonal, octagonal or round, and decorated in blue and white, in yellow and blue, or in wucai enamels, but all produced during the reigns of Emperors Jiajing and Wanli.

These small two part containers, a box segmented into four sections and a cover, were destined to store small fruits, cosmetics, medicinal compounds, incense tablets, cinnabar paste or small objects.

In decorative terms there are two distinct techniques to note; painting and piercing. The blue painting, applied onto the white porcelain surface before glazing, covers all the box's outer surfaces and features two different shades, a lighter and a darker, of blue pigment.

On the cover, a sophisticated decorative composition of geometric patterns, also typical of other contemporary objects. On the top surface, of basket weave patterned ground, stands out a central lobate medallion composed of small interlaced Chinese coins, framed by a band of curly brackets encasing a blue ribbon. Complementing the composition, the central Chinese coin and four surrounding circles are pierced. The Chinese coin is one of the eight Chinese precious objects, and symbol of wealth and abundance.

eterna e longevidade¹. Na parte inferior da tampa, cercadura com cabeças de *ruyi* e enrolamento clássico de nuvens chinesas. A cabeça de *ruyi* simboliza boa sorte e está conectada com o cogumelo mágico *lingzhi*, símbolo taoísta de longevidade.

No recipiente a decoração é muito semelhante. A cercadura com cabeças de *ruyi* repete-se no bordo e cada face tem os mesmos padrões geométricos de escamas imbricadas e losangos com cruz inscrita, embora com reserva com pé de flor de malva-rosa ao centro.

Uma das particularidades desta peça reside no recurso à técnica da perfuração, aqui utilizada em complementaridade com a pintura a azul-cobalto. Conhecida por *linglong* (obra do demónio), a técnica consiste na realização de cortes a bisturi metálico na porcelana durante a fase de secagem, quando já apresenta um grau de dureza aceitável, mas ainda maleável. Este método foi recorrentemente utilizado nas dinastias Tang e Song em objectos de prata e outros metais e, nos períodos seguintes, em diferentes materiais. Ainda que tenha sido empregue já no início da dinastia Ming em jarros e bancos de jardim no período Xuande (1426 – 1435), é durante os reinados Jiajing e Wanli que o *linglong* atinge o seu auge, com complexas decorações perfuradas, que denunciam a perícia dos artesãos destes períodos². As características desta caixa, tanto no formato como na ornamentação com motivos auspiciosos, denunciam uma produção do reinado de Jiajing.

Uma caixa de porcelana chinesa com marca do período Jiajing, leiloadada pela Christie's em Hong Kong em Maio de 2013, apresenta características semelhantes embora a tampa apresente uma cena figurativa. Outro exemplar, com pintura a amarelo-dourado e azul e decoração com dragão, encontra-se na coleção do museu Victoria & Albert em Londres (n. inv. C.140&A-1928). Uma interessante caixa incensório pertence ao British Museum, de formato redondo e decoração floral azul e branca com sapecas perfurados na tampa (n. inv. PDF, A.653). ➤ CP

The lateral surfaces are defined by geometric patterns, juxtaposed fish scales and crossed lozenges, separated by white and blue bands on each rounded corner. In the centre of each of these curved lateral surfaces, a white cartouche encased by blue filleting with three pierced swastikas. This symbol, a recurring motif in Ming porcelain, is symbolic of the wan, meaning 'ten thousand', in an allusion to the desire of eternal continuity and longevity¹. The composition is enclosed by rim border of ruyi heads and classical scrolls of Chinese clouds. The ruyi head, symbol of good fortune, is connected to the magic mushroom, the lingzhi, Taoist symbol of longevity.

The container decoration follows similar composition. The ruyi heads border, as well as the geometric patterns of juxtaposed fish scales and crossed lozenges reappear on the lateral surfaces, albeit, in this instance combined with cartouches of hollyhock flowers.

A particularity of this box is the adoption of pierced details, combined with the cobalt blue painted decoration. Known as linglong — devils work — this technique consists of using a metal blade to make small cuts on the paste during the drying process, when the clay is sufficiently hard but still pliable. This technique was recurrently used during the Tang and Song dynasties for piercing silver and other metals. Although applied, in the early Ming dynasty, onto jugs and garden stools dating from Emperor Xuande (1426 – 1435) reign, it will be during the Jiajing and Wanli reigns that the linglong will reach its peak, in complex decorative compositions that illustrate the expertise of the Ming potters².

The specific characteristics of this box, both in its format and in its decoration of auspicious symbols, suggest a Jiajing reign manufacturing date.

A marked Chinese porcelain box dating from the Jiajing reign, sold by Christies Hong Kong in May 2013 has similarities to the present box, although the cover features a figurative composition. One other box, decorated in golden-yellow and blue with a dragon, belongs to the Victoria and Albert Museum collection (n. inv. C.140&A-1928). The British Museum keeps in its collections an interesting rounded incense burner of blue and white decoration with pierced Chinese coins on the cover (n. inv. PDF, A.653). ➤

¹WELSH, Jorge, *Linglong*, Jorge Welsh Oriental Porcelain & Works of Art, London/Lisboa 2004, p. 258.

²*Ibidem*, pp. 12 – 14.

¹WELSH, Jorge, *Linglong*, Jorge Welsh Oriental Porcelain & Works of Art, London/Lisbon 2004, p. 258.

²*Ibidem*, pp. 12 – 14.

25. KENDI

Porcelana vidrada azul e branca
Jingdezhen, China
Dinastia Ming, Período Wanli, c. 1580 – 1620
Dim.: 22,0 × 17,0 × 8,0 cm
C716

KENDI

Blue and white glazed porcelain
Jingdezhen, China
Ming dynasty, Wanli reign, ca. 1580 – 1620
Dim.: 22.0 × 17.0 × 8.0 cm



Kendi zoomórfico em forma de elefante, em porcelana vidrada azul e branca, produzido na China durante o período Wanli. De base plana, este recipiente representa um elefante sentado de cabeça erguida, com pequenas orelhas, tromba enrolada e presas curtas, com dois orifícios formando um bico duplo. A partir do dorso do animal, um alto gargalo tubular, que termina em bordo largo com bocal estreito, serve de pega. O corpo robusto branco do elefante é contrastado com a pintura a azul-cobalto. A decoração concentra-se no dorso e no gargalo, sendo que a cabeça só tem os olhos delineados a azul. Um longo xairol de franjas com cercadura branca lisa, em padrão geométrico de suásticas com flor de lótus ao centro sobre banda horizontal branca. Duas linhas finas, as rédeas, envoltas no corpo do elefante, são adornadas por pendentos de contas com terminação em borla completam a decoração do corpo. Gargalo tubular com cercadura, em chaveta, com reservas de ramos floridos de pessegueiro sob fundo geométrico imbricado, de onde emerge corpo com folhas estilizadas de bananeira, terminando em bordo largo com cercadura de cabeças de ruyi simplificadas.

No contexto do desenvolvimento da produção de porcelana chinesa e de forma a responder à crescente procura pela “loíça da Índia”, novos formatos e motivos decorativos foram

Blue and white Ming dynasty porcelain zoomorphic kendi, shaped as a stylised elephant. Of flat base it portrays a seated elephant with raised head and small ears, coiled trunk and two converging shorts tusks with orifices forming a double spout. Emerging vertically from the animal's back a large tubular neck, doubling as handle, terminating in flaring top.

The robust white body contrasts and highlights the cobalt-blue decoration that was mainly painted onto the dorsal surface and to the vertical neck, the animal's head simply featuring blue, simply delineated eyes.

The long, white bordered fringed saddle cloth is decorated with geometric pattern of swastikas centred by lotus flowers over horizontal white band. Two fine lines, simulating the reins wrapping around the beast's body, are ornamented by beaded tasselled pendants. The tubular neck of curly brackets border motifs, is ornamented by frames of flowering peach tree branches on an overlapping geometric ground from which emerge stylised banana leaves, terminating at the top in a wide border of simplified ruyi heads.

In the context of Chinese porcelain evolution, and in order to be able to respond to the increasing demand for 'loíça da Índia'¹,

¹In the 16th century the Chinese porcelain that arrived to the Portuguese ports was often referred to as 'louça da Índia' meaning 'India ceramics'.

**Fig. 1**

Kendi em porcelana vidrada azul e branca
 Ming, 1585–1600
 Dim.: 22,0 × 17,5 cm
 Hampton Court Palace (RCIN 1167.2)
 Crédito: Royal Collection Trust

Fig. 1

Blue and white glazed porcelain kendi
 Ming dynasty, 1585–1600
 Dim.: 22.0 × 17.5 cm
 Hampton Court Palace (RCIN 1167.2)
 Credit: Royal Collection Trust

sendo adicionados. O kendi zoomórfico, uma derivação do kendi — recipiente cerâmico utilizado em rituais hindus e budistas na Índia, Sudeste Asiático e China (dinastia Tang) — parece ter sido um dos novos modelos que mais atraiu os ocidentais. Produzido em porcelana azul e branca nos fornos de Jingdezhen no final do século XVI, o kendi zoomórfico apresentava-se sob a forma de elefante, rã, vaca (ou búfalo da Índia), lagosta, esquilo, e ainda dragão e fénix, sendo estes dois últimos os formatos mais complexos e, por isso, os mais raros.

Utilizado para conter e servir bebidas, este recipiente de formato peculiar, de grande qualidade escultórica, combina funcionalidade e originalidade. A sua popularidade parece prender-se com a experiência única, quase cénica, de servir o líquido nele contido, já que este é vertido do recipiente pelas duas presas do elefante, cruzando-se alguns centímetros abaixo. Kendis deste tipo encontram-se representados em colecções museológicas e colecções particulares.

Um exemplar muito semelhante ao kendi aqui apresentado integra a colecção real inglesa (RCIN 1167.2), tendo muito provavelmente pertencido a Maria II, Rainha de Inglaterra, Escócia e Irlanda (1662–1694), colecionadora de porcelana oriental.

O kendi em forma de elefante que se encontra no Palácio de Hampton Court apresenta o mesmo formato e a mesma decoração que o nosso kendi, incluindo os motivos presentes no xairel representado no dorso do animal e no alto gargalo (fig.1). *CP*

the Chinese potters felt compelled to develop new and attractive prototypes, as well as decorative motifs, to add to those traditionally produced for exporting. The zoomorphic kendi, a variation of the traditional kendi — an ancestral ceramic container used in India, south eastern Asia and China for celebrating Hindu and Buddhist rituals — seems to have been one of the new shapes that was favoured by the western markets. Made in blue and white porcelain at the Jingdezhen kilns towards the end of the 16th century, it is recorded in a variety of animal shapes that range from elephants, such as the present example, to frogs, cows — or water buffaloes —, lobsters, squirrels, phoenixes and even dragons, the two latter ones being more elaborate and rarer.

Designed to hold and to serve beverages, this peculiar container of evident sculptural qualities, combines functionality and originality. Its popularity seems to have related to the unique, almost scenic experience of pouring liquid through the two converging tusks of this exotic beast, the liquid flows crossing over each other before reaching the drinking vessel.

*An almost identical kendi from the collection of Queen Mary II (1662–1694) of England, a renowned collector of blue and white Chinese porcelain, is kept in the Royal Collection, London (RCIN 1167.2). One other elephant kendi, in all identical to the one here-with described, belongs to Hampton Court Palace's collection, near London (fig.1). *CP**



26. VASO MEIPING

Porcelana branca vidrada decorada a azul-cobalto
 China
 Dinastia Ming, período Wanli (1573 – 1620)
 Alt.: 47,0 cm
 C678

MEIPING VASE

Cobalt-blue glazed white porcelain
 China
 Ming dynasty, Wanli reign (1573 – 1620)
 Height: 47.0 cm



Meiping em porcelana branca e com decoração a azul-cobalto sob vidrado, do período Ming, Wanli e com marcas do período.

Corpo profusamente decorado com Flores de Lótus e enrolamentos vegetalistas, terminando numa curiosa interpretação de “Painéis de Lótus”, rematados com motivos em sequência de trifólios estilizados.

Durante o reinado de Wanli (1573 – 1619) este tipo de Meiping era cuidadosamente fabricado nas oficinas reais, para uso do palácio e da corte. São, no entanto extremamente raros os Meiping com esta dimensão. Foram encontrados três pares de Meipings muito idênticos e de dimensões semelhantes a esta peça, no túmulo de Wanli, le Dingling, durante as escavações feitas de 1956 a 1958.

Marca Wanli a seis caracteres em azul, escritos na horizontal no ombro do vaso, envolvendo o gargalo, com a inscrição “Wanli nian hao” — Feito no período Wanli da Grande Dinastia Ming. ➤

White, Wanli reign marked, tall wide-body porcelain vase of narrow neck, decorated in rich cobalt-blue slip under the glaze. The body, profusely decorated with Lotus flowers and foliage scrolls, ends, towards the shoulder and base, in a curious interpretation of ‘Lotus panels’, encircled by a frieze of stylized trefoils.

‘Meiping’ are vases destined to hold flowering plum tree branches, most appreciated in Chinese culture as they indicate the end of cold and rigorous winters. The flowering trees, announcing the arrival of spring, are responsible for the feeling of happiness and emotion that suddenly invades the people.

This particular type of ‘meiping’ vase, produced in the royal potteries throughout the Wanli reign, was destined to be used in the Imperial palace or by courtiers. ‘Meiping’ as large as this are extremely rare. Three pairs, with the same type of decoration and identical dimensions, were unearthed from the Dingling Mausoleum — the tomb of emperor Wanli and of his two wives Wang Xijie e Dowager Xiaojing — during the archaeological excavation seasons of 1956 to 1958.

Six character Wanli mark within a blue ring encircling the neck, meaning ‘Wanli nian hao’ — made in the Wanli reign of the Great Ming Dynasty. ➤

Figurou em: / Exhibited in:

— *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento*, M. N. Arte Antiga, Lisboa 2017, (cat. p. 147).

Para exemplares semelhantes: / For other similar vases:

— JÖRG, C. J. A.; CAMPEN, Jan van; *Chinese ceramics in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam: the Ming and Qing dynasties*, p. 42, fig. 20, Philip Wilson in association with the Rijksmuseum, London 1997.

— VAINKER, S. J.; *Chinese Pottery and Porcelain: from prehistory to the present*, Published for the Trustees of the British Museum, London 1991.



27. GARRAFA

Porcelana *Kraak* (?), azul e branca
 Fornos de Jingdezhen, China
 Dinastia Ming, Período Wanli (1573 – 1619)
 Finais do século XVI
 Dim.: 29,5 × 17,0 × 17,0 cm
 C688
 Proveniência: Col. Luís Keil

A BOTTLE

Blue and white porcelain
 Jingdezhen kilns, China
 Ming Dynasty, Wanli reign (1573 – 1619)
 Late 16th century
 Dim.: 29.5 × 17.0 × 17.0 cm
 Provenance: Luís Keil collection

Invulgar garrafa em porcelana azul e branca dos finais do século XVI.

Apresenta um bojo piriforme, dividido em 7 faces gomadas e decoradas de igual forma: um cogumelo *lingzhi* rodeado por enrolamentos e encimado por uma cabeça de *ruyi*. Por cima, uma banda de pétalas com decoração vegetalista repete-se em cada uma das faces. A transição entre o bojo e o pescoço é feita por um friso com motivos florais que termina num anel saliente.

O pescoço, de altura média, apresenta uma decoração composta por ramos de ameixeira em flor e borboletas, rematada por uma cercadura de folhas de bananeira, que antecede o gargalo.

A garrafa assenta em pé direito, encimado por um friso com duas cabeças de *ruyi* envolvidas por laçadas horizontais que precedem o bojo.

Embora dominada pelo *horror vacui*, esta peça apresenta uma decoração simples no seu teor simbólico, destacando-se as cabeças de *ruyi* e os cogumelos *lingzhi* — elementos de conotação auspiciosa, associados à concretização de desejos e à imortalidade, respectivamente — e os ramos de ameixeira em flor — símbolo do inverno e presságio da primavera.

A beleza desta peça encontra-se no seu formato pouco comum. A forma em cabaça surge inicialmente em peças com funções distintas, nomeadamente gomis e bases para cachimbos de água.

Suzanne Valenstein, em *A Handbook of Chinese Ceramics*, descreve um exemplar semelhante cuja datação é sustentada pelas marcas de ourives das montagens. Ainda que não se faça acompanhar de montagens em prata, a presente garrafa apresenta, de acordo com Maura Rinaldi, uma tipologia característica da transição entre o século XVI e XVII, razão pela qual lhe atribuímos essa datação. ✍ PF

Unusual late 16th century blue and white porcelain bottle dating from the late 16th century.

The pear-shaped body, resting on a straight foot topped by frieze of two ruyi heads interlaced with bows, is segmented into six identically decorated gadrooned sections featuring lingzhi mushrooms amongst scrolls and surmounted by ruyi heads. Above the shoulder, in each sectional surface, a band of petals and foliage motifs terminating in floral frieze locked by protruding ring. The medium height neck is defined by a decorative composition of flowering plum tree branches and butterflies, finishing, at the top, in a border of banana leaves.

Although dominated by its evident ‘horror vacui’ this bottle is defined by its simple, albeit symbolic, decoration, from which stand out the ruyi heads and the lingzhi mushrooms — of auspicious connotations respectively associated to wishes fulfilled and to immortality – as well as the flowering plum tree branches — symbols of winter that forecast spring.

Of unassuming beauty, this bottle is defined by its unusual design. Gourd shaped vessels are known in objects of distinct uses, namely ewers and hookah. In her ‘Handbook of Chinese Ceramics’ Suzanne Valenstein describes a similar bottle whose dating is confirmed by the hallmarks present in the silver mounts. According to Maura Rinaldi, and without the presence of such dated elements, this typology is indeed characteristic of the 16th to 17th century’s transition period. ✍



28. GUANYIN (KUAN-YIN)

Porcelana vidrada *Blanc de Chine* — Cerâmica de Dêhua
 Dêhua, Província de Fujian, China
 Dinastia Qing, Período Kangxi (1661 – 1722)
 Dim.: 26,5 × 21,0 cm
 C684

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa

Estatueta em porcelana *Blanc de Chine* de exemplar qualidade e leveza estética, representando *Guanyin*, divindade chinesa da compaixão e misericórdia.

De rosto redondo, alongado, olhos amendoados e rasgados, orelhas compridas com grandes lóbulos — tal como ditam os cânones budistas —, nariz saliente e pequenos lábios carnudos, *Guanyin* surge-nos num gesto doce e sereno, como uma mãe sábia que acalma os desamores dos filhos. O cabelo, penteado e armado no topo da cabeça, foi finamente delineado e decorado com duas cabeças de *ruyi*, símbolos auspiciosos associados à espiritualidade e à imortalidade.

Envergando longas vestes ao estilo oriental, possui sobre o peito um ornamento em formato de flor de lótus de detalhe técnico e minuciosidade, outro símbolo auspicioso representando amor, harmonia e iluminação espiritual (Ströber, 2011).

A figura encontra-se sentada em *lalitasana* — “descontração real” —, com a mão direita apoiada sobre o joelho, em posição de *bhumispara* — “tocando a Terra”. Segura na esquerda um ceptro de *ruyi* — “o ceptro que concede desejos” — símbolo bem-afortunado, associado à prosperidade e atributo de distinção social (Ströber, 2011). No ceptro, com corpo em forma de “S” terminando em cabeça de *ruyi*, destaca-se um pequeno dragão *kui*, pormenor raro. De grande graciosidade, este pequeno ser mítico entrelaça-se no corpo acentuando a sua sinuosidade e o simbolismo auspicioso.

Sentada sobre as vestes, como que numa nuvem, *Guanyin* tem o pé direito parcialmente descoberto, permitindo-nos vislumbrar a qualidade dos detalhes modelados. A fluidez dos panejamentos, caindo sobre o corpo como água numa cascata, reforçam a tranquilidade e leveza da postura levitante, não fosse a força da gravidade mantê-la em terra. Se num primeiro impacto o observador se depara com a beleza e delicadeza desta imagem, o segundo olhar, atento aos detalhes, trar-lhe-á sensação de paz e harmonia.

Conhecida pela sua aura serena e maternal, *Guanyin* (ou *Kuan-Yin*) é uma importante divindade do panteão chinês, ainda hoje adorada por terras orientais.

Embora masculina na sua origem, *Guanyin* foi gradualmente transformada numa mulher durante o século VIII (Donnelly, 1969), devido aos poderes de compaixão e amor que

GUANYIN (KUAN-YIN)

Glazed *Blanc de Chine* or Dehua porcelain
 Dehua, Province of Fujian, China
 Qing Dynasty, Kangshi Reign (1661 – 1722)
 Dim.: 26.5 × 21.0 cm

Provenance: Ricardo do Espírito Santo Silva collection, Lisbon

‘Blanc de Chine’ sculpture of superb quality and aesthetic mastery, depicting Guanyin, the Chinese deity of compassion and mercy. Of rounded head, long ears of large lobes — as imposed by Buddhist canons —, protruding nose and small fleshy lips, the figure emerges in a gentle and serene gesture, somehow like a wise mother that calms her children’s pains. The hairstyling, combed and coiled at the top, is finely delineated and decorated with two ‘ruyi’ heads, auspicious symbols alluding to spirituality and immortality.

Attired in a long cloak in the oriental manner, the figure features, on her chest, a lotus flower shaped ornament of great technical detail and thoroughness, corresponding to another auspicious element related to love, harmony and spiritual enlightenment (Ströber, 2011).

Guanyin is seated in lalitasana pose — or ‘royal ease’ — with the right hand resting on the knee in bhumispara or ‘earth touching’ gesture. The left hand is holding a ruyi sceptre — ‘the sceptre that grants wishes’ — a symbol of good fortune associated to prosperity, and attribute of social distinction (Ströber, 2011). On the ‘S’ shaped sceptre handle, ending in ‘ruyi’ head, stands out a small and rare ‘kui’ dragon. Very gracious, this minute mythic being coils around the sceptre accentuating and reinforcing its sinuous lines and auspicious symbolic meaning.

Seating on her cloak, which almost simulates a cloud, the deity reveals part of her right foot, as if exhibiting the quality of the moulded details. The fluidity of the textiles, falling over the body as water on a cascade, reinforces the tranquillity and lightness of the levitating posture, would not the force of gravity push her down onto the earth. If, on a first impact, the observer is confronted with the beauty and subtlety of this depiction, on a more attentive observation it will sense the peace and harmony that the figure conveys.

Known for her serene and maternal aura, Guanyin, or Kuan-Yin, is a major deity in the Chinese pantheon, and still much adored in the Orient.

Although originally a male deity, in the 8th century Guanyin was gradually transformed into a woman (Donnelly, 1969) due to the compassion and love traits with which it is endowed, linking her to feminine and maternal energy. Such is the case of the exposed foot, an element that maintains the sexual ambiguity of this iconography, as Chinese female deities do not exhibit their feet (Donnelly, 1969).

To the characteristics that it had carried from Buddhism, China added the virtues related to maternity, turning Guanyin into a



lhe são atribuídos, relacionados com uma energia feminina e maternal. Todavia, alguns detalhes revelam a presença desse passado. É o caso do pé descoberto, elemento que mantém viva a ambiguidade sexual desta imagem, dado que as divindades femininas chinesas nunca revelam os pés (Donnelly, 1969). Às características transitadas do Budismo, a China acrescentou-lhe virtudes relacionadas com a maternidade, tornando-a protetora das mulheres e crianças, razão pela qual é a divindade predilecta nas preces das parturientes e, como tal, por vezes representada com uma criança ao colo, e também associada à fecundidade.

Embora a imagem de *Guanyin* surja em estatuetas de bronze, é bem mais frequente em porcelana, em particular *Blanc de Chine*, uma vez que este tipo de porcelana revela-se o meio artístico ideal para representar figuras da esfera divina, pela sua tonalidade e pureza.

Conhecida na Ásia como porcelana de Dêhua, fornos que existem desde a dinastia Song. Contudo, a produção de *Blanc-de-Chine* ter-se-á iniciado apenas nos finais da dinastia Ming, quando uma série de inovações técnicas foram introduzidas, melhorando a qualidade das peças, que se tornaram mais lustrosas e delicadas. ➤

protector of women and children, reason why it is favoured during childbirth prayers and sometimes depicted with a child on her lap and associated with fecundity.

Although also known in bronze, Guanyin depictions are more often produced in porcelain, particularly in 'Blanc de Chine' as, for its colour and purity, this ceramic is ideal for depictions of divine figures.

Known in Asia as Dehua porcelain, and fired in kilns that were in use since the Song Dynasty, the production of 'Blanc de Chine' did not start until the late Ming dynasty, with the introduction of technical innovations designed to improve the production quality, which became lustrous and more delicate. ➤

29. **GUANINE ENTRONADA, MARIA KANNON,
NOSSA SENHORA**
Porcelana vidrada *Blanc de Chine*
Dêhua, Província de Fujian, China
Dinastia Qing, Período Kangxi (1661 – 1722)
Alt.: 37,0 cm
C697

ENTHRONED GUANYIN, MARIA KANNON, MADONNA
Glazed *Blanc de Chine* porcelain
Dehua, Province of Fujian, China
Qing Dynasty, Kangshi Reign (1661 – 1722)
Height: 37.0 cm

Delicada escultura de *Guanine* em porcelana esmaltada *Blanc de Chine*, produzida durante o período Kangxi (1661 – 1722), denotando-se uma figura de porcelana finamente moldada, oca e revestida por esmalte translúcido.

Guanine é retratada com uma expressão serena, de rosto esguio e lóbulos das orelhas alongados, aludindo aos atributos de Buda. A sua delicada face é encimada por um elaborado penteado. Ambas as características fisionómicas são observadas em representações de *Guanine* de entre o final da dinastia Ming e inícios da dinastia Qing¹. A Deusa encontra-se sentada num trono rochoso sobre ondas. Com a sua perna direita dobrada, apoiada na parte superior do joelho oposto e segurando uma Criança sobre as pernas, enverga volumosas vestes drapeadas sob um fino manto, sendo estas rematadas pela cruz cristã que se precipita sobre o seu peito. A Criança parece segurar um lingote na sua mão direita e o orbe terrestre na esquerda.

A figura encontra-se flanqueada por uma Pomba do seu lado esquerdo, e, à direita, por um objecto de forma cónica. Os dois acólitos de *Guanine*, *Shan-ts'ai* e *Lung-nü*, ladeiam o

Superb 'Blanc de Chine' glazed porcelain figure of Guanyin produced during Emperor Kangshi's reign (1661 – 1722). The white porcelain thinly moulded hollow figure is glazed in a pure translucent cream tinted glaze, and portrayed with an elongated face of serene expression and wide earlobes, alluding to the attributes of Buddha, both physiognomic characteristics of Guanyin depictions dating from the late Ming to early Qing dynasties¹. The Goddess, seated on a rocky throne above waves with the folded right leg resting on the right knee and holding a child on her lap, is attired in voluminous draped robes with a mantle over her elaborately styled hair and seemingly wearing a Christian cross on her chest. The Child seems perhaps to be holding an ingot in the right hand and the terrestrial orb in the left.

The figure is flanked, on the left-hand side, by a dove on a rocky ledge and, on the right, by a conical-shaped object. Beneath the throne, standing on either side, Guanyin's two acolytes Shan-ts'ai and Lung-nü with a pair of face-to-face water dragons.

The Goddess, depicted in this instance in her 'Maternal' guise, is surrounded by a number of her attributes and popular associations.

¹Veja-se DONNELLY, P.J., *Blanc de Chine*, Londres: Faber and Faber, 1969, pp.155 – 158.

¹See DONNELLY, P.J., *Blanc de Chine*, Londres: Faber and Faber, 1969, pp.155 – 158.



sopé do trono, acompanhados por um par de dragões de água afrentados.

A Deusa é representada neste exemplar na sua aparência “Maternal” rodeada por diversos atributos e associações populares. O paralelo entre a figura e a iconografia cristã de “Nossa Senhora com o Menino” é inequívoco². Este é evidenciado pela presença da cruz ao pescoço de *Guanine* e pela Pomba, representação do Espírito Santo, repousando ao seu lado, ambos atributos raros nestas representações. Já a figuração de uma Criança do sexo masculino inserida na iconografia de *Guanine* manifesta-se no final do período Ming, presumivelmente graças à influência directa do Cristianismo, que se difundiu pelo sul da China devido à presença portuguesa³.

Representações semelhantes da *Guanine* maternal poderão ser contempladas no Museu Nacional de Tóquio e nos Museus Britânico e Victoria & Albert, em Londres. A partir de diversos inventários datados, as figuras de uma mulher com uma criança, possivelmente representando *Guanine*, também se encontravam presentes na colecção de porcelana de Augusto, o Forte, Rei da Polónia e Eleitor da Saxónia (1670–1733), em Dresden.

Guanine ou *Kuan Yin* é a deusa budista chinesa da misericórdia e compaixão infinita, originada como uma manifestação feminina de *Bodhisattva Avalokitesvara*. A deusa foi incorporada na arte, cultura e vida religiosa chinesa como uma figura relevante no panteão budista. *Guanyin* também foi adorada como protectora dos marinheiros e associada à fertilidade⁴. No Japão, esta divindade é conhecida como *Kannon* (ou *Kanzeon*).

Guanine, na figuração de *Sung-Tzu*, a Maternal, foi prontamente associada e por vezes equivocada pela figura de Nossa Senhora. No entanto, ainda que raras, foram produzidas estátuas com iconografia especificamente cristã. Estas peças evidenciam a influência jesuíta e das restantes ordens religiosas no Oriente, sobre a produção de porcelanas chinesas.

Estas figuras, manufacturadas em Dêhua, na província costeira de Fujian, no sudeste da China, são reconhecidas

The parallel between the figure and the Christian ‘Madonna and Child’ iconography is evident², even more so due to the presence of the cross and the Dove, the Holy Spirit, resting by her side, both unusual and rare attributes in these representations. This Guanyin variant, in which a male child is included in the iconography, began appearing in the late Ming period, possibly by the direct influence of Christianity, which spread along Southern China upon the arrival of the Portuguese³.

Similar representations of the Maternal Guanyin can be found at Tokyo’s National Museum and the British and the Victoria & Albert Museums in London. From dated inventories, figures of a woman and child possibly representing Guanyin were also present in the Dresden porcelain collection of Augustus the Strong, King of Poland, and Elector of Saxony (1670–1733).

Guanyin or Kuan Yin is the Chinese Buddhist goddess of mercy and infinite compassion, the feminine manifestation of an Indian male bodhisattva called Avalokitesvara. The goddess came to be incorporated into Chinese religious life, art, and material culture as a relevant figure in the Buddhist pantheon. Guanyin was also worshipped as a protector of mariners and as a bringer of sons⁴. In Japan, she is known as Kannon (or Kanzeon).

Guanyin, in the form of Sung-Tzu, the Maternal, was easily mistaken for the Madonna. Nonetheless, there were some statues, even if rare, deliberately fashioned with Christian iconography. These pieces give evidence of the Jesuit and other congregational missionary work in the Orient, and their influence on the Chinese porcelain wares bearing Christian images. Amongst the most beautiful and diverse pieces found representing Christian iconography are the religious or devotional figures.

These figures were made in kilns at Dehua, in the south-eastern coastal province of Fujian, southeast China. They were press-moulded and finished by hand. The workmanship demonstrated on these sculptures is of the highest quality, as illustrated by their fine and exquisite details. Dehua porcelain was creamy-white, dense, and quite translucent, and it was known in Europe as Blanc de Chine. The Dehua kilns were close to major export ports such as Amoy (Xiamen)

²Veja-se BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, Califórnia: Ten Speed Press, 2002, pp.62–64.

³Veja-se HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West*, Vol. I, Londres: Sotheby Parke Bernet, 1978, pp. 90–91.

⁴Veja-se WELSH, Jorge, *Biscuit, Refined Chinese Famille Verte Wares*, Londres: Jorge Welsh Books, 2012, p. 206.

²See BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, Califórnia: Ten Speed Press, 2002, pp.62–64.

³See HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West*, Vol. I, Londres: Sotheby Parke Bernet, 1978, pp. 90–91.

⁴See WELSH, Jorge, *Biscuit, Refined Chinese Famille Verte Wares*, Londres: Jorge Welsh Books, 2012, p. 206.

pelos seus finos e intrincados detalhes e pelo seu remate a esmalte translúcido. Conhecida na Europa como *Blanc de Chine*, a porcelana caracteriza-se pela sua cor branca, densidade e translucidez. Dêhua ao localizar-se nas imediações dos principais portos chineses, como Amoy (Xiamen) ou Cantão (Guangzhou), encontrava-se num local ideal para a exportação destas figuras. Os comerciantes europeus apreciavam a hábil modelagem destas peças, sendo as *Guanines* frequentemente publicitadas como “Nossas Senhoras Brancas” com o intuito de as tornar mais atrativas para o mercado europeu cristão. A representação da Guanine foi particularmente comum durante os períodos Ming (1366–1644) e início de Qing (1644–1911).

Estas peças eram maioritariamente colocadas em altares particulares e adoradas como imagens devocionais na China, contudo também poderiam ser destinadas às comunidades cristãs no Japão. Aquando da proibição do cristianismo no Japão, os devotos necessitaram de adaptar *Kannon*, e outras figuras e práticas budistas e xintoístas, para perpetuar os ensinamentos cristãos. A maioria das imagens cristãs não foi produzida no Japão devido à sua punição severa. Deste modo, os japoneses cristãos importaram inúmeras peças de cerâmica da província de Fujian⁵. ➤ MP

⁵Veja-se BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, pp.62–68.



or Canton (Guangzhou). European merchants trading with China appreciated the skilful modelling of such figures, and Gaunyins were often advertised as ‘White Santa Marias’ to make them more desirable to the Christian market. They were one of the most popular figures subjects produced during the Ming (1366–1644) and early Qing (1644–1911) periods.

These kinds of figures were usually placed on household altars and worshipped as devotional images in China, but may have also been intended for the Christian communities in Japan. As Christian worshiping became prohibited in Japan, Christians adapted Kannon and other Buddhist and Shinto figures and practices to sustain the Christian teachings. Most Christian images were not produced in Japan because of the severe punishment therefore, Japanese Christians imported numerous white ceramics and statues from Fujian Province⁵. ➤

⁵See BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, pp.62–68.

30. PRATO COM DRAGÃO

Porcelana vidrada
China
Dinastia Qing, Período Kangxi (1662 – 1723)
Diam.: 21,6 cm
C690

Excepcional prato Kangxi de formato circular com bordo revirado, não só pela qualidade da porcelana e do vitrado mas também da delicadeza da pintura e tema reproduzido. Ao centro, delimitado por duplo círculo, encontra-se, pintado a azul-cobalto, um robusto dragão de quatro garras enfrentando uma carpa que salta nas ondas por baixo dele. O animal, possante, com corpo de escamas e com chifres, é retratado com a boca aberta mostrando os seus dentes. A borda larga do prato é moldada com um padrão de crisântemos no seu exterior e pintada com cabeças de flores e ondas dispersas. Este padrão floral é repetido no bordo exterior do prato. O tardoz, contido em duplo círculo, figura um precioso objecto enlaçado/decorado com fitas.

A decoração com dragões usada em pratos de porcelana azul e branca remonta à dinastia Ming; veja-se, por exemplo, um sem número de exemplares na colecção de Arte Asiática do Museu de São Francisco¹. Uma taça tardia do século XVII com um dragão galopante bífido encontra-se na colecção Meiyintang². A mesma colecção apresenta um prato com marca do período Yongzheng (1723 – 1735) pintado com um dragão alado em confronto³. Outro exemplo semelhante, ainda que de maior dimensão, um prato azul e branco com um dragão de quatro garras da colecção de Samuel Putnam Avery Sr. (1822 – 1904), albergado no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, arrolado em 1879, e posteriormente desarmado em 2016⁴. Um dragão idêntico surge pintado a esmaltes coloridos no interior de uma taça de porcelana com marca do reinado Qianlong exibida em Hamburgo no ano 2000⁵. A metamorfose da carpa (*Liyu*) e dragão (*Long*) expressa o desejo “Que passes o exame de serviço civil e te tornes um alto funcionário”⁶.

¹Li, He, *Chinese Ceramics, the New standard Guide*, Asian Art Museum of San Francisco, no. 418 – 421, p. 224.

²Krahl, R., *Chinese Ceramics from the Meiyintang Collection*, Volume Two, Azimuth Editions, London 1994, no. 760, p. 130.

³Krahl, R., *op. cit.*, no. 761, p. 130.

⁴www.christies.com/lotfinder/Lot/a-moulded-blue-and-white-dish-kangxi-6017629-details.aspx

⁵Peitninger, F. X., *Drachenkralle und Rattenschwanz: das Tier in der ostasiatischen Kunst*, Hamburg 2000, pl. 32, p. 41.

⁶Tse Bartholomew, T., *Hidden Meanings in Chinese Art*, Asian Art Museum of San Francisco, 2006, 4.11.1., p. 92.

PLATE WITH DRAGON

Glazed porcelain
China
Qing Dynasty, Kangxi Period (1662 – 1723)
Diam.: 21.6 cm



A porcelain dish of circular form, the rim upturned. The inside centre is painted in strong cobalt blue with a vigorous four-clawed dragon, contained within a double circle and confronting a carp that leaps from the waves beneath him. The horned animal is depicted with mouth wide open, bearing its teeth and has a scaly body. The broad rim is moulded with a chrysanthemum pattern on the outside and is painted with scattered flower heads and waves. The flower head pattern is repeated on the outside rim. The centre back is painted with a beribboned precious object, contained within a double circle.

*The pattern of dragons on blue and white dishes dates back to the Ming dynasty; see for instance a number of examples in the collection of the Asian Art Museum of San Francisco¹. A late 17th century bowl with a striding, bifid dragon is in the Meiyintang collection². The same collection also has a Yongzheng (1723 – 1735) mark and period dish, painted with a confronting, winged dragon³. A very similar, slightly larger blue and white four-clawed dragon dish from the collection of Samuel Putnam Avery Sr. (1822 – 1904), housed in the Metropolitan Museum of Art in New York, was accessioned in 1879, was deaccessioned in 2016⁴. A very similar dragon in coloured enamels can be seen on the inside of a porcelain bowl with a Qianlong mark that was exhibited in Hamburg in 2000⁵. A carp (*Liyu*) transforming into a dragon (*long*) signifies the wish ‘May you pass the civil service examination and become a high official’⁶.*

¹Li, He, *Chinese Ceramics, the New standard Guide*, Asian Art Museum of San Francisco, no. 418 – 421, p. 224.

²Krahl, R., *Chinese Ceramics from the Meiyintang Collection*, Volume Two, Azimuth Editions, London 1994, no. 760, p. 130.

³Krahl, R., *op. cit.*, no. 761, p. 130.

⁴www.christies.com/lotfinder/Lot/a-moulded-blue-and-white-dish-kangxi-6017629-details.aspx

⁵Peitninger, F. X., *Drachenkralle und Rattenschwanz: das Tier in der ostasiatischen Kunst*, Hamburg 2000, pl. 32, p. 41.

⁶Tse Bartholomew, T., *Hidden Meanings in Chinese Art*, Asian Art Museum of San Francisco, 2006, 4.11.1., p. 92.



31. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES DA “FAMÍLIA VERDE”

Porcelana vidrada

China

Dinastia Qing, Reinado Kangxi (1677–1722)

Diâm.: 38,0 cm

C703

Proveniência: Col. Dr. Augusto José Anjos

A LARGE ‘FAMILLE VERTE’ PLATE

Glazed porcelain

China

Qing dynasty, Kangshi period (1677–1722)

Diam.: 38.0 cm

Provenance: Dr. Augusto José Anjos collection

Prato de grandes dimensões, do período Kangxi, em porcelana branca decorada com esmaltes da “Família Verde” sob vidrado.

Fundo delimitado por dois círculos concêntricos e decorado com cena de jardim com balaustrada, onde duas *guanines* em traje de aparato conversam e cheiram uma flor, perto de uma mesa com vasos floridos. Completam o quadro flores e uma ameixeira florida. A aba, de bordo canelado, ostenta uma cercadura com fundo verde ponteadado a preto, com enrolamentos de flores de lótus vermelhas e douradas e quatro reservas: duas com diversos objectos, como o vaso, o *weiyi* e peças de jogar, alternando com duas outras com um leão e a roda da lei.

No tardo, sobre o reverso da aba, desabrocham três pequenos ramos com flores e hastes alongadas¹. ➤

¹HOWARD, David, AYERS, John, *China for the West: Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, Vol. I, Londres: Sotheby Parke Bernet, 1978, p. 114; MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa Das Porcelanas: Cerâmica Chinesa Da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Philip Wilson Publishers, 1996, p. 201; VEIGA, Jorge Getulio, *Chinese Export Porcelain in Private Brazilian Collections*, Londres: Carlos Eduardo de Castro Leal & Han-Shan Tang Ltd., 1989, p. 91.

Large Chinese export porcelain Famille Verte plate from the Kangshi period.

Of circular form, the center of the plate harbors a garden scene with a balustrade, where two *guanines*, in grandeur attire, talk while smelling a delicate flower near a table filled with colorful flower pots. Exquisite flowers and a blossoming plum tree complete the image. Two concentric circles enclose the scene. The rim, with a ribbed frame, features a black dotted green frieze, with red and gold lotus flower windings, and four cylindrical-shaped panels: two with various objects, such as a vase, the ‘*Weiyi*’, and game pieces, alternating with two others with a lion and the Wheel of the Law.

On the reverse of the brim, three small branches with flowers and elongated stems reveal themselves¹. ➤

¹HOWARD, David, AYERS, John, *China for the West: Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, Vol. I, London: Sotheby Parke Bernet, 1978, p. 114; MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa Das Porcelanas: Cerâmica Chinesa Da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Philip Wilson Publishers, 1996, p. 201; VEIGA, Jorge Getulio, *Chinese Export Porcelain in Private Brazilian Collections*, London: Carlos Eduardo de Castro Leal & Han-Shan Tang Ltd., 1989, p. 91.



32. GOMIL

Porcelana vidrada, “Família Verde”
 China
 Dinastia Qing, Reinado Kangxi — c. 1720
 Alt.: 26,0cm
 C704
 Proveniência: Col. Dr. Augusto José Anjos

A EWER

Glazed Chinese porcelain ‘Famille Verte’
 China
 Qing Dynasty, Kangxi reign — ca. 1720
 Height: 26.0cm

Provenance: Dr. Augusto José Anjos collection



Excelente gomil em porcelana branca de vidro fino e transparente e formato inspirado em modelos europeus contemporâneos em prata, decorado com esmaltes “Família Verde” e datado do reinado do Imperador Kangxi.

Em formato de elmo invertido apresenta bocal de perfil contracurvado com bico saliente e asa em forma de “S” alongado com terminal encurvado na parte superior. Assenta em pé alto em cúpula, cintado com anel em relevo.

O corpo apresenta três registos separados por cercadura de fundo verde com pontilhado preto, na qual alternam corolas e folhas. No registo central, uma banda com exuberante ramo sinusoidal de peónias com flores e botões. No registo superior repete-se a composição floral, destacando-se sob o bico um mascarão em relevo. Na faixa inferior do corpo um registo de folhas pontiagudas salientes, separadas por motivos florais sobre fundo verde pontado a preto. Contornando o bocal, uma cercadura de tons alaranjados estriada em relevo, motivo que se repete na base conjugado com pequenas flores.

Os gomil em forma de elmo apareceram em França no século XVII, através da produção de faiança de Rouen, e rapidamente se difundiram por outros países, nomeadamente Portugal e Inglaterra. O Rijksmuseum em Amesterdão bem como a Casa Museu Anastácio Gonçalves e a Fundação Medeiros e Almeida, em Lisboa, guardam nas suas colecções exemplares muito semelhantes. ➤

A superb Kangshi reign white porcelain ewer, of pure and translucent glaze with ‘Famille Verte’ enamelled decoration and format inspired by European silver contemporary prototypes.

Of inverted helmet shape, it has a counter curved lip of protruding spout and curved and elongated ‘S’ shaped handle, with curved top finial element. It stands on an elegant domed foot of raised strangulation ring.

The body is segmented in three sections separated by a green belt dotted in black, in which alternate ‘corollae’ and leaves. In the central section, a band with exuberant sinusoid composition of peonies with flowers and buds. In the upper, equally dense floral composition enwrapping a large classical mask that stands out from under the spout. The lower body is defined by a sequence of pointed leaves interspersed with foliage motifs on a black dotted green ground. Framing the spout a peripheral orange coloured striated strip, a decorative motif that repeats on the foot, associated with discreet floral elements.

Helmet shaped ewers first appeared in 17th century France, mainly via the Rouen faïence potteries, from where they spread across Europe, namely to Portugal and England. The Rijksmuseum in Amsterdam and both the Casa-Museu Anastácio Gonçalves and the Casa-Museu Medeiros e Almeida, in Lisbon, keep in their collections very similar examples. ➤



33. BIDÉ

Porcelana vidrada esmaltada
 China
 Dinastia Qing, Reinado Yongzheng (1723 – 1735)
 Dim.: 15,0 × 55,0 × 31,0 cm
 C689
 Proveniência: Col. Dr. Moradas Ferreira, Lisboa



Raro bidé em porcelana branca decorada com esmaltes, sob o vidro, produzido nos fornos de Jingdezhen, província de Jiangxi, durante o período Yongzheng.

Em forma de violino, tem parede lisa, vertical sobre fundo raso e aba plana e horizontal. Fundo com exuberante composição vegetalista onde se destacam peónias, cravos chineses e canas de bambu.

Parede interior decorada junto ao bordo por grandes folhas estilizadas interligadas, e separadas por composição de flores de lótus e cabeças de *Ruyi* — ornamentação muito utilizada durante o período *Kangxi* — e preenchidas com fundo de pequenos turbilhões contíguos e composição de flores de lótus, peónias e margaridas. Quanto à parede exterior, é preenchida com seis grupos de arranjos florais, com mesmo sabor do fundo do bidé e, junto à base, friso de painéis de lótus justapostos, a vermelho ferroso e ouro, características ainda ligadas à família verde. No topo, orifício para esvaziamento do depósito, com folhagens justapostas no mesmo tom.

A aba repete a decoração da banda da parede interior.

O bidé tem a sua origem em França no século XVIII, em metal, faiança ou porcelana, montado em armação de madeira, cujo uso se destinava em particular à higiene íntima da mulher, aparecendo os primeiros exemplares na China logo no período Yongzheng. A colecção RA, em Lisboa, possui um exemplar, ainda de influência da família verde, datável de cerca de 1725.

Na China cada flor tem o seu significado e são frequentemente usadas como símbolo dos doze meses do ano, como é

BIDET

Glazed porcelain
 China
 Qing dynasty, Yongzheng Reign (1723 – 1735)
 Dim.: 15.0 × 55.0 × 31.0 cm
 Provenance: Dr. Moradas Ferreira collection, Lisbon



Rare white porcelain bidet, decorated in colourful enamels produced in the kilns of Jingdezhen, Jiangxi Province, during the Yongzheng period.

Violin shaped, the tight waist body has smooth, straight walls rising from a flat ground up to an everted flat rim. The central decoration features vivacious floral composition from which stand out peonies, Chinese carnations and bamboos. Closer to the rim, the inner wall is adorned with stylized foliage interconnected and separated by a composition of lotus flowers and 'Ruyi' heads, on a background filled with large swirls and a display of small lotus flowers, peonies, and daisies. On the outer surfaces a sequence of six floral compositions analogous to those that fill the bidet's ground field. The lower edge is defined by a frieze of juxtaposed lotus panels in ferrous red and gold that reveals characteristics linked to the "Famille Verte" decorative grammar. At one end there is a drain hole for emptying, framed by juxtaposed flower petals. The rim repeats the bidet's inner decoration.

The bidet has its origins in 18th century France. Made in metal, faïence, or porcelain and fitted into a wooden frame, it was intended for female intimate hygiene. The earliest of such utilitarian objects appeared in China as early as the Yongzheng reign. The RA Collection, in Lisbon, has a similar example influenced by the 'Famille Verte' ornamental motifs and dating from around 1725.

Each flower has in China its appropriate meaning. Various flowers and fruit blossoms symbolize the twelve months, namely the prunus, peach, cherry, pear, pomegranate, peony, magnolia, lotus, mallow, chrysanthemum, gardenia and poppy.



o caso da flor de árvores de fruto — ameixeira, pessegueiro, pereira ou, da cerejeira das peónias, magnólias, romãs, flor de lótus, malvas, crisântemos, gardénias e papoilas.

A Primavera é representada pela peónia — símbolo do amor, do afeto e da beleza feminina. Quanto ao Verão está ligado à flor de lótus, símbolo sagrado de fertilidade. O crisântemo é a flor do outono e alude à jovialidade, e a flor de ameixeira — flor nacional chinesa — transmite votos de longa vida.

O esmalte rosa (*fen cai*) de origem europeia foi introduzido na China por volta de 1720. Yongzheng, filho do Imperador Kangxi, cujo reinado começou em 1723, foi grande amante de porcelana e estimulou o desenvolvimento da sua produção com novas técnicas que iriam assegurar a qualidade da porcelana e do esmalte. Houve um aumento significativo do número de trabalhadores nas fábricas de Jingdezhen, e foram desenvolvidos novos esmaltes, nomeadamente o branco opaco e o amarelo. A adição deste novo esmalte branco a esmaltes translúcidos já existentes deu origem a novas cores opacas e a uma maior diversidade de tons.

Apenas os melhores artistas foram autorizados a pintar a porcelana produzida, sendo a sua qualidade jamais superada. Já em 1730, os fornos de Jingdezhen produziam porcelana de uma qualidade admirável — por vezes com uma espessura de casca de ovo — que foi mantida até 1760 e, após essa data, os padrões começaram entrar em declínio. ↵

Spring is associated to the peony — symbol of love, affection and feminine beauty. The summer flower is the lotus, sacred and emblem of fruitfulness. The Chrysanthemum is the insignia of autumn and joviality, and the prunus — the national flower — a wish of long life.

The pink coloured enamel favoured by the Europeans was recreated in the Imperial factories around 1720. Emperor Yongzheng, son of Emperor Kangshi, whose reign began in 1723, was a great enthusiast of porcelain production, ordering the development of new techniques to guarantee the quality of the porcelain and its enamelling. As a consequence, the number of artisans in the Jingdezhen factories increased exponentially and new enamels, such as opaque white and yellow, were developed and perfected. The addition of this new white enamel to existing translucent ones created a wide range of opaque colours produced in a variety of tones.

Only the finest artists were allowed to paint on porcelain and its quality was never surpassed. From 1730 the Jingdezhen factories were producing extremely fine quality porcelain — often of eggshell thickness — which was maintained until 1760 when the quality standards began to decline. ↵

34. SANTA ANA E NOSSA SENHORA

Faiança Policromada

Lisboa, Séc. XVII

Alt.: 33,0 cm

C683

Proveniência: Col. Luís Keil; Col. Keil do Amaral, Lisboa

SAINT ANNE AND THE VIRGIN MARY

Polychrome faïence

Lisbon, 17th century

Alt.: 33.0 cm

Provenance: Luís Keil collection; Keil do Amaral collection, Lisbon

Escultura em faiança Portuguesa, século XVII, moldada e com decoração policroma muito invulgar, sobre esmalte estanífero branco.

Santana, de corpo inteiro, sobre uma peanha que a identifica, segura Nossa Senhora pela mão. Veste túnica comprida trespassada no peito e cintada, que cai em pregas, até aos pés. Por cima desta vestimenta uma capa presa na cintura. Usa touca e está coberta por véu. À sua direita, Nossa Senhora de pé, de veste comprida verde e livro na mão direita, a ela encostada como se de um único vulto se tratasse. A pintura é aplicada e por fim contornada por uma linha escura que reforça os volumes.

De grande interesse estético e artístico e, embora com grande coerência temática, a escultura revela alguma ingenuidade do artista, com visível desproporção na relação corporal de Mãe e Filha, figuras hirtas, estáticas e sem grandes relevos.

A cumplicidade de Mãe e Filha, nesta escultura bastante simplificada na forma, é magistralmente expressa no olhar, atento, levemente apreensivo, centrado no devoto em oração.

O bom gosto da paleta de cor aplicada na chacota, exigente suporte de pintura que obriga a não hesitações na pincelada, é de grande sabedoria.

Portuguese 17th century moulded faïence image of unusual polychrome decoration on lead-white enamelled ground.

Saint Anne, wearing cap and veil, is attired in a long-pleated cloak crossed at the chest and waist, under a cape tied at the waist, and standing on a bracket inscribed with her name holding the Virgin Mary by the hand. To her right, the standing Mary with long green tunic holding a book in her right hand and leaning against Her mother as if the two figures merged into one. The painted decoration outlined by dark pigment, reinforces the sculptural volumes.

Of great aesthetic and artistic interest, and although of considerable coherence, the sculpture reveals some ingenuity on the



É de referir a grande coerência da parte artística desta escultura com a temática da representação.

Curiosamente a identificação na base apresenta um erro de escrita no nome Ana, que deveria ser Anna, testemunho da limitada literacia do oleiro. Verso a branco, onde se destaca um número 5 a vinoso. No fundo etiqueta com referência a Guida Keil, irmã do colecionador e sua herdeira.

Esta peça pertence a um grupo constituído essencialmente por aquamanis, castiçais e imagens religiosas e profanas, relacionáveis com a majólica italiana e de cariz renascentista, cujo aparecimento em Portugal surge a partir do segundo quartel de seiscentos, altura em que os nossos malagueiros já estavam aptos a produzir objectos de grande qualidade. No entanto, devido ao gosto pelo exotismo vindo da China que dominava o mercado europeu, a sua produção foi muito residual.

A presença de policromia anterior a 1650 é, no entanto, mais frequente nos objectos destinados ao mercado hanseático e associa o gosto orientalizante evocador da porcelana chinesa à estética italianizante, com utilização de antimoniato de chumbo. Mais distantes do exotismo que a Lisboa chegava, constituía um mercado menos exigente e mais sensível à produção de Montelupo.

Este tipo de fabrico desapareceu a partir de 1650, com o início da laboração nos fornos holandeses. Tentando seguir a moda implementada pelos oleiros dos Países Baixos, a manufactura portuguesa começa a empregar o contorno a roxo de manganês e a policromia começou a escassear, sendo raros os objectos e imagens com este tipo de cromia.

Esta estatueta, exemplar único que se conhece com Santana, pertence a um grupo de cerca de nove imagens conhecidas que se destinariam a altares privados, executada por encomenda.

part of the artist, in the evident disproportion of the mother and daughter's physical characteristics, which reveal rigidity, staticity and lack of contour.

Curiously, the base inscription features an error in the figure's identification, which should be Anna, a detail that reveals the potter limited literacy. To the base a label inscribed 'Guida Keil', the original collector's sister and his eventual heiress.

Pre-1650 polychrome faïence decoration, is more often seen in pieces destined to exporting to the Hanseatic market, as it associated the orientalising taste evocative of Chinese porcelain to the Italianising aesthetics, identifiable by lead-antimonate, or Naples yellow, pigment. Geographically distant from Lisbon's exotic atmosphere, the northern European markets were less demanding and more sensitive to the Montelupo productions than to the Chinese porcelains.

This type of production all but disappeared from 1650 onwards, with the emergence of the earliest Dutch faïence kilns. In an attempt at following the fashion imposed by the Dutch potters, the Portuguese manufacturers adopt contouring lines in manganese-oxide pigment in detriment of polychrome decoration, hence the rarity of objects and figures with this type of colourful ornamentation.

The high quality of this sculpture, both in terms of modelling and of subtleties of decoration, leads us to forget that it was produced at a time of chronic shortage of materials and of financial crisis, following the Portuguese restoration of Independence from the Spanish Crown, fact that led to the diminishing quality of the materials available, fact that had considerable impact on the glaze transparency and shine of the pieces produced.

To the Naples yellow the painters added a larger percentage of iron-oxide — hence reducing the lead-antimonate's sheen and increasing the opaque element, as it corresponds to a translucent



A qualidade de manufactura, quer no trabalho de modelação, quer nas subtilizas da decoração fazem-nos esquecer o facto de ter sido produzida num período de grande escassez de materiais e dificuldades financeiras, pós-restauração da independência, com uso de materiais de menor qualidade, conduzia a manifesta perda de brilho.

Ao amarelo adicionou-se maior quantidade de ferro - o que retira fulguração ao antimoniato de chumbo e exige mais opacificante, por se tratar de um óxido transparente - e no azul surgem misturas com manganês ou níquel, que dão colorações mais violáceas ou esverdeadas respectivamente, diminuindo a vibração do azul-cobalto.

A partir de 1650 a paleta torna-se mais terrosa, o que é acentuado pelo contorno roxo e a decoração simplifica-se. Com a perda das encomendas da Europa a produção destina-se maioritariamente ao mercado interno e possessões americanas nomeadamente Brasil. ✍ MR & AAL

oxide — leading to the appearance, with the blue, of mixtures with manganese or nickel, which resulted respectively in violet or green hues, while reducing the cobalt-blue vibrancy.

From 1650 the palette becomes more earthy and reinforced by purple outlines and by simplified decorative motifs. With the loss of the European markets the production is mainly destined to internal consumption and exporting to American territories, particularly to Brazil. ✍

35. GARRAFA DE PEREGRINO

Faiança portuguesa, “Pré-Aranhões”

Lisboa, 1620 – 1640

Altura: 41,0 cm

C691

Proveniência: Col. Dr. Guilherme Moreira, Coimbra

Garrafa de peregrino de grandes dimensões em faiança portuguesa da primeira metade do século XVII, com decoração pintada a azul-cobalto sobre esmalte estanífero de grande pureza. De sofisticada elegância, distingue-se pela sua forma periforme com pescoço longo e gargalo estreito, assentando em largo pé circular.

Ocupando todo o bojo da peça, e prolongando-se até ao ombro, densa composição decorativa em banda larga, representando cena de caça em que se distingue uma figura masculina, certamente um português, envergando roupeta sem mangas sobre o gibão, calças e meias, acompanhado pelo seu cão e segurando uma lança, enquanto persegue um lebrão que se esconde na vegetação sob o olhar de um grande pássaro em voo. Nas imediações vislumbra-se uma casa acastelada, e na sua proximidade uma distinta figura feminina envergando saio acoletado e mantéu de abanos, rodeada de vegetação e cheirando um ramo de peónias — a rainha das flores que, na gramática iconográfica chinesa simboliza a Primavera, estando associada à boa sorte e à riqueza.

O longo pescoço da garrafa encontra-se preenchido por uma sequência de linhas sinusoidais verticais, que alternam com linhas rectas, num modelo característico das garrafas Chinesas da época do Imperador Wanli (r. 1572 – 1620).

A lebre é frequentemente usada na decoração da porcelana da China. É o quarto signo do zodíaco Chinês e um dos símbolos da lua, traduzindo inteligência e longevidade: a lebre taoista reside na lua onde tritura as drogas que compõem o licor da imortalidade. Este animal, o *Jingzhi*, foi ainda utilizado, excepcionalmente, como marca no fundo de algumas peças de porcelana *Kraak*, datadas do reinado referido acima, sendo sinal de grande qualidade de manufactura. ─

Reproduzido em: / Illustrated in:

— *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do século XVI*, Lisboa / Lisbon, Electa-Lisboa, 1994 (p. 79, n.º 28).

PILGRIMS BOTTLE

Portuguese faïence ‘Pré-Aranhões’

Lisbon, 1620 – 1640

Height: 41.0 cm

Provenance: Dr. Guilherme Moreira collection, Coimbra



Vary large Portuguese faïence pilgrims’ bottle dating from the first-half of the 17th century, of cobalt-blue painted decoration on a pure white tin glaze ground. Of sophisticated elegance, it stands out for its bulging pear-like shape of long neck and narrow mouth, sitting on a broad circular foot.

Filling the whole body surface and extending up to shoulder height, a dense wide banded decorative composition, depicting a hunting scene with a male figure, most certainly a Portuguese, attired in sleeveless doublet over shirt, breeches and socks, accompanied by his dog and holding a spear, while pursuing a jack hare that hides in bushes under the gaze of a large flying bird. Nearby, a castellated building and, in its proximity, a distinguished female figure wearing a long buttoned up dress and starched collar, surrounded by vegetation and smelling a bouquet of peonies – the queen of flowers which, in Chinese iconographic grammar, symbolizes Spring and is associated to good fortune and wealth.

The long bottle neck is decorated in a sequence of vertical sinusoid lines alternating with straight lines, in a pattern characteristic of Chinese bottles dated to Emperor Wanli’s reign (1572 – 1620).

Hares are frequently adopted in the decoration of Chinese porcelain. They are the fourth Chinese zodiac sign and one of the moon’s symbols, translating intelligence and longevity: the Taoist hare inhabits the moon where it grinds the ingredients that compose the liqueur of immortality. This animal, the ‘Jingzhi’, was also exceptionally used, as a mark in the base of some ‘kraak’ porcelain pieces dating from the above mentioned reign, being a guarantee of manufacturing excellence. ─



36. PRATO COVO

Faiança portuguesa “Decoração Geométrica”

Lisboa, 1600 – 1620

Diâm.: 29,0 cm

C669

Proveniência: Col. particular, Inglaterra

DEEP PLATE

Portuguese faïence ‘Geometric Decoration’

Lisbon, 1600 – 1620

Diam.: 29.0 cm

Provenance: British private collection

Raríssimo prato de faiança portuguesa dos inícios do século XVII proveniente das olarias de Lisboa, ornamentado com vibrante pintura a azul-cobalto sobre o esmalte estanífero branco.

O fundo está centrado em uma cabaça, envolta numa linha serpenteada e inserida em moldura quadrada de filetes livres a partir do qual se desenvolve uma decoração com elementos geométricos de cariz islâmico, que se estende pelo covo até ao bordo.

A decoração da aba é bastante elaborada e está dividida em quatro reservas circulares, equidistantes, com flor geometrizada ao centro, semi-circundadas por trapézio de feição isósceles — que se prolonga pelo covo do prato e cuja base é um dos lados do quadrado central — preenchido por quatro trapezóides ocupados por riscos paralelos. Por sua vez, os círculos alternam com o mesmo número de cartelas — em forma de arcos polilobados que se estendem pelo covo, terminando nos vértices da moldura central do prato — sobre um fundo reticulado, e adornadas com espirais ao centro. O verso do prato está ornado com dezoito reservas com um “S” inscrito, copiando, de forma rudimentar, uma prática utilizada nas peças chinesas desta época.

Modelo característico do período de “Decoração Geométrica” alia a influência ornamental da porcelana chinesa, que chegava aos portos portugueses através do comércio com o Oriente, à

A Lisbon made, early 17th century faïence plate of cobalt-blue painted decoration on a pure lead-white glaze ground.

Centrally placed, an elegant gourd encircled by spiralled lines within a square filleted frame, from which evolves a decorative composition of Islamic style geometric motifs extending from the well to the plate rim.

The elaborate lip ornamentation is defined by four symmetrical circular and equidistant circles centred by geometric flowers and encased by isosceles quadrangles whose base corresponds to a side of the central square. These quadrilaterals are filled by sequences of trapezoids of parallel lines. The floral circles alternate with equal number of lobate, spiral filled arches on reticulated grounds, which extend over the well finishing at the central square apexes. On the reverse a sequence of eighteen sections with inscribed ‘Ss’ that replicates, albeit rudimentary, a practice often seen in contemporary Chinese porcelain plates.

This type of decorative pattern, typical of the period known as ‘Geometric Decoration’, combines characteristics taken from the Chinese porcelain arriving at the Portuguese ports from the Eastern trade, with the Islamic decorative grammar with which the Lisbon potters were acquainted via the Spanish and Italian ceramics, particularly those from Montelupo and Venice.



gramática decorativa islâmica, estabelecida em território luso por via da cerâmica Levantina espanhola e italiana, principalmente de Montelupo e Veneza.

Específico da linguagem “islamizante” de produção nacional é o preenchimento obsessivo do espaço — *horror vacui* — com pequenos elementos de pintura solta, mas contida em reservas, muitas vezes assimétricas, de contornos diversos em complexas composições geométricas que preenchem a aba e extravasam para o covo, oprimindo o tema central. Entre elas destacamos as espirais, que se agrupam em cartelas pseudo-geométricas, e que são ornamentos frequentes na cerâmica lusa do final do Quinhentos e princípios do século seguinte.

Para além das cores azul e branca, análogas à porcelana chinesa, a faiança portuguesa deste período integra a gramática decorativa chinesa, que os oleiros lusos mimetizam a seu modo sem perceberem o conteúdo simbólico que lhe está adjacente. Exemplo dessa reprodução é a “cabaça” retratada no fundo deste prato. Esta forma surge com grande profusão no período Jiajing (1521 – 1567), como atributo de Li Tieguai, um dos oito imortais taoistas. Nela se contêm todos os elixires mágicos que afastam os maus espíritos e a doença, apresentando, assim, uma conotação forte com a longevidade. Para o artífice lisboeta que copia a cabaça, esta tem um carácter unicamente decorativo e, chega mais longe, ao envolvê-la numa espiral que na origem corresponde às laçarias utilizadas nos objectos preciosos chineses.

Esta atribuição cronológica (1600 – 1620) aos modelos de “Decoração Geométrica” baseia-se em paralelismos de peças datadas deste período e em achados arqueológicos identificados não apenas em Portugal, mas noutros países, nomeadamente nos Países Baixos, Ilhas Britânicas e área geográfica da Liga Hanseática. Em vários pontos desta geografia surgiram exemplares de origem portuguesa cujas caracterís-



A decorative detail specific to this national artistic ‘Islamization’ relates to the obsessive filling of the object’s surfaces — the ‘horror vacui’ — with small loose elements encased in, often asymmetric, cartouches of various shapes. These are often arranged in complex compositions that, as well as filling the plates lips, extend over the wells in an evident oppression of the central motifs. From amongst these stand out the spirals, grouped in pseudo-geometric frames, which are common motifs in Portuguese ceramics dating from the later 15th and early 16th centuries.

In addition to the blue and white colours of the Chinese porcelain, Portuguese faience of this period assimilates the Chinese decorative grammar that the Lisbon potters mimicked, without understanding their associated symbolic meanings. Such is the case with the gourd featured in the centre of our plate. A motif often adopted in porcelain dating from Emperor Jiajing reign (1521 – 1567), it corresponds to the attribute of Li Tieguai, one of the eight Taoist immortals. The gourd contained all the magical potions that fend bad spirits and illness, hence being strongly connoted with longevity. For the Portuguese artists that copied this particular iconographical detail however, it has a purely decorative meaning, going even further by wrapping it in a spiral that alludes to the ribbons that adorned Chinese precious objects.

ticas, quando confrontadas com outras da mesma época e proveniência, apontam para os mesmos traços específicos de decoração. São exemplos interessantes deste período, as peças exumadas em Deventer e Dordrecht, nos Países Baixos, em contextos datados de 1580–1620¹. Em Amsterdão na zona de Waterlooplein foram encontrados alguns exemplares com as cotas de desenterramento entre 1600 e 1620². Também peças de faiança portuguesa com a mesma decoração foram recolhidas em Carrickfergus, na Irlanda, e ainda um prato exumado em Londres, em St. James Passage Subway, integralmente encontrados, num período de deposição que não ultrapassa o ano de 1620³.

A raridade deste prato está na qualidade da pasta e o vidrado estanífero bem preservado assim como a intensidade da cor azul-cobalto e beleza decorativa, mas também na proveniência inglesa, que revela o quanto a moda da faiança portuguesa ultrapassa fronteiras e épocas. ✍ TP

¹Michiel Bartels, “Cerâmica Portuguesa nos Países Baixos, uma análise social-económica baseada em achados arqueológicos” in *Património Estudos (Instituto Português do Património Arquitectónico)*, n.º 5, 2003, pp. 74 e 75.

²Jan Bart, Rafael Salinas Calado, *Faiança portuguesa escavada no solo de Amsterdão*, 1987, pp. 78–80.

³Tânia Manuel Casimiro, “Faiança portuguesa: datação e evolução crono-estilística” in *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 16, 2013, p. 356.

The chronology attributed to this production — 1600–1620 — is supported by affinities with pieces originating from contextualised archaeological finds, not only in Portugal but in other European countries, such as in Holland, the British Isles or the formed Hanseatic League territories. When confronted with others of identical dating and origin, faience deposits unearthed in these regions reveal evident and close decorative affinities. Relevant examples from this period were exposed from stratigraphic contexts dated 1580–1620¹, at Deventer and Dordrecht, in the Netherlands, as well as in Amsterdam’s Waterlooplein area, from contexts dating from 1600–1620². Other specimens of identical decoration have also been found at Carrickfergus in Ireland, as well as at St. James’s Passage in London, in deposition contexts dated to no later than 1620³.

The rarity of this particular plate resides in the quality of the paste selected for its making, in the exceptional preservation of the lead-white glaze and in the sophisticated and intense cobalt-blue decorative composition. In addition to the former, its English provenance evidences and highlights the desirability of the Lisbon produced faience which, in its heyday, crossed not only borders but also chronologies. ✍

¹Michiel Bartels, “Cerâmica Portuguesa nos Países Baixos, uma análise social-económica baseada em achados arqueológicos” in *Património Estudos (Instituto Português do Património Arquitectónico)*, n.º 5, 2003, pp. 74 and 75.

²Jan Bart, Rafael Salinas Calado, *Faiança portuguesa escavada no solo de Amsterdão*, 1987, pp. 78–80.

³Tânia Manuel Casimiro, “Faiança portuguesa: datação e evolução crono-estilística” in *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 16, 2013, p. 356.

37. DUAS MANGAS DE FARMÁCIA

Faiança portuguesa “Pré-Aranhões”

Lisboa, c. 1630 – 1650

Alt.: 28,5 cm

C708

Proveniência: Col. J.M.J., Lisboa

TWO APOTHECARY JARS

Portuguese faïence ‘Pré-Aranhões’

Lisbon, ca. 1630 – 1650

Height: 28.5 cm

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon



Magníficas, e quase idênticas, mangas de farmácia de grandes dimensões com formato cilíndrico ligeiramente cintado, decoradas a azul-cobalto sobre esmalte branco estanífero. Apresentam decoração congénere, contínua e fantasiosa, ao gosto oriental, com composições de paisagens imbricadas com pagodes, varandins, rochedos e elementos vegetalistas com elegantes flores, tais como margaridas, artemísias e camélias.

Numa das mangas sobressaem ainda dois gamos galopantes, espécie que na cultura asiática é emblema de longevidade, ao ser o único animal capaz de encontrar o cogumelo sagrado da imortalidade (*lingzhi*), símbolo de prosperidade.

Os colos caracterizam-se por cercadura de barras oblíquas paralelas, numa manga, e por banda de linhas sinusoidais na outra, rematadas por filetes.

De grande elegância e sofisticação, este tipo de decoração monocromática evidencia a sabedoria do artista na aplicação de inúmeras densidades de pigmento, as quais conferem movimento e profundidade a estas composições de grande requinte pictórico. ➤

Superb, and almost identical pair of large, cylindrical and mildly concave apothecary jars of cobalt-blue decoration applied onto a bright tin-white glazed ground. They feature analogous, continuous and fanciful decoration in the oriental taste, with compositions of imbricate landscapes with pagodas, balconies, rocky outcrops, foliage elements and elegant flowers, such as daisies, artemisia and camellias.

From one of the jars stand out two galloping fallow deers, species which, in Asian culture, is emblematic of longevity, as the only animal able to find the ‘lingzhi’ — the sacred mushroom of immortality and symbol of prosperity.

The vessels necks are decorated by a border of oblique parallel lines, on one jar, and by a band of sinusoid lines on the other, encased by fillets.

Of considerable elegance and sophistication, this type of monochrome decoration evidences the artists’ skill in the application of varying pigment densities, which confer movement and depth to these compositions of strong pictorial refinement. ➤



38. PRATO DE APARATO

Faiança portuguesa “Pré-Aranhões”

Lisboa, 1620 – 1640

Diâm.: 31,5 cm

C710

Proveniência: Col. J. e P. Frazão, Santarém

DISPLAY PLATE

Portuguese faïence ‘Pré-Aranhões’

Lisbon, 1620 – 1640

Diam.: 31.5 cm

Provenance: J. and P. Frazão collection, Santarém

Importante prato de aparato com covo pouco acentuado decorado a azul-cobalto sobre esmalte estanífero branco.

O centro está definido por uma linha de chavetas com figura feminina desnuda no seu interior, uma alegoria à divindade romana Fortuna. A deia segura na mão direita uma vela enfunada — que descreve meia-lua pela acção do vento — de onde pendem três cordas terminadas em borla, uma das quais segura na outra mão. A deusa ergue-se sobre um globo alado, de asas abertas e simetricamente colocadas, com a perna esquerda flectida.

A aba, que se prolonga pelo covo, é formada por seis reservas preenchidas alternadamente por ramos de boninas e corolas de crisântemos, separadas por colunelos com laços e selos chineses.

O tardo está dividido em sete compartimentos preenchidos por registo a azul, que sugere uma pétala. Colada no fundo encontra-se uma etiqueta da Exposição de Cerâmica Ulissiponense, Lisboa 1936 e o n.º 138.

Esta peça de aparato é um belo exemplo da simbiose entre a cultura chinesa e a europeia. Por um lado evoca a porcelana *Kraak* do período Wanli, na decoração a azul-cobalto sobre esmalte estanífero aliada à representação e distribuição dos

Large shallow display plate of cobalt-blue decoration on a bright tin-white enamelled ground.

The plate’s centre is defined by a continuous line of curly brackets framing a nude female figure, allusive to the Roman goddess Fortuna. In her right hand the deity holds a bulging sail of lunar crescent shape, from which hang three tasselled ropes, one being held in her left hand. The figure, with flexed left leg, is standing on a spread winged globe.

The plate lip, extending into the well, is segmented into six sections that alternate daisy bouquets and chrysanthemums corollae motifs, separated by columns of ribbon bows and Chinese seals. On the reverse seven sections filled by blue decorative elements that suggest petals, a paper label from the 1936 ‘Cerâmica Ulissiponense’ Exhibition, and one other label numbered 138.

This impressive display plate is a superb example of the combination between Chinese and Portuguese decorative and cultural references. On the one hand it evokes Kraak porcelain dating from Emperor Wanli’s reign, in its use of the cobalt-blue pigment on the tin-white enamelled ground, together with the depiction and distribution of symbolic floral and foliage elements, particularly on the lip, which were inspired by well-known Chinese porcelain



elementos vegetalistas e simbólicos inspirados na porcelana chinesa, nomeadamente na aba. Por outro, reconhece-se inspiração europeia sobretudo na figura principal adaptada à alegoria da “Fortuna” — deusa romana do destino e da sorte — que se encontra mimetizada no sentido de *contrapposto*, uma representação adoptada pela escultura grega clássica. Esta imagem metafórica teve profusa representação nas fontes gravadas e nas artes a partir do Renascimento, tendo sido mesmo incluída no brasão heráldico da cidade de Glückstadt, situada a cerca de 60 Km de Hamburgo, e traduzida literalmente por “cidade da Fortuna” ou “cidade da Sorte”.

Fundada em 1617, pelo duque de Holstein — rei Christian IV da Dinamarca¹ — Glückstadt foi criada com o intuito de se tornar um grande porto comercial, de forma a concorrer com Hamburgo, na época o principal entreposto comercial para a faiança portuguesa. Conforme documentação oficial, este rei endereçou convites a vários judeus sefarditas de origem portuguesa oferecendo-lhes regalias para se instalarem nesta cidade, a partir de 1619².

Entre estes destacou-se Moise Benedicktus, que chegou a Glückstadt em 1620³. Segundo o historiador alemão Ulrich Bauche, este judeu — o principal comerciante local de origem portuguesa da primeira metade do século XVII, e aquele que melhor conhecia a manufactura desta faiança — foi o principal importador deste tipo de artefactos, tendo encomendado inúmeras peças a serem executadas segundo desenho por ele fornecido aos oleiros lusos, sobretudo com a representação de



decorative motifs. On the other, the European contribution is easily recognisable in the central allegory of Fortuna — Roman goddess of destiny and good fortune — mimicked, in the sense of opposed, in a portrayal adopted by classical Greek sculpture. This metaphoric allusion was widely circulated from the Renaissance onwards, both via printed sources and the arts, being also absorbed in the heraldic shield of Glückstadt, a city located 60 km away from Hamburg, whose name literally translates as ‘city of Fortuna’ or ‘city of Good Fortune’.

Founded in 1617 by the Duke of Holstein, King Christian IV of Denmark¹, Glückstadt was intended as a large commercial port that would compete for trade with Hamburg, then the main commercial outpost for Portuguese faience. As confirmed by extant records, from 1619 onwards Christian IV contacted various Portuguese Jewish families, inviting them to settle in the city in exchange for a number of privileges². Amongst those that accepted this proposal

¹Em 1649 o filho deste rei, e seu sucessor, Frederico da Dinamarca, transferiu a sede da administração Holstein para Glückstadt, passando o ducado a ser conhecido por Holstein-Glücksdat. Esta cidade permaneceu na posse da coroa dinamarquesa até 1864. Hoje pertence à Alemanha e ao estado Schleswig — Holstein.

²Alexandre Nobre Pais, *Fabricação no Reino Lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China: a produção de Faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V*, Dissertação de doutoramento em Artes Decorativas, Universidade Católica, Escola das Artes, Porto, 2012, p. 418.

³IDEM, *Ibidem*.

¹In 1649, Christian IV son and heir, Frederic of Denmark, transferred the seat of the Holstein administration to Glückstadt, the dukedom changing its name to Holstein-Glückstadt. The city remained under Danish Crown control until 1864. Today part of Germany it is located in the State of Schleswig — Holstein.

²Alexandre Nobre Pais, *Fabricação no Reino Lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China: a produção de Faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V*, Dissertação de doutoramento em Artes Decorativas, Universidade Católica, Escola das Artes, Porto, 2012, p. 418.

brasões e a inscrição de datas e legendas referentes a lendas de famílias autóctones⁴.

Erroneamente designado por vezes, e ainda hoje, como “faiança de Hamburgo”, este prato é um exemplar importante que reflecte a qualidade e a liberdade criativa das faianças “fabricadas no Reino Lusitano” em “porcelana contrafeita da China”⁵, que a Liga Hanseática tanto valorizava.

A alegoria da “Fortuna” está igualmente representada em várias outras peças de faiança portuguesa do século XVII, entre as quais se destacam um pichel na colecção Mário Roque, outro datado de 1640 que faz parte da colecção do Kunst und Gewerbe Museum de Hamburgo (inv.1879.322) e ainda dois pratos no MNAA, em Lisboa, inv. 2391 e inv. 2390. ➤ TP

*was Moise Benedictus*³, an important local trader of Portuguese origin. According to the German historian Ulrich Bauche, this merchant, well acquainted with the making of faience, was a major importer of these ceramics, having commissioned numerous pieces produced from drawings he supplied to the Portuguese potters, which were characterised by their decoration of heraldic shields, inscribed dates or mottoes relating to local families⁴. Referred in the past as ‘Hamburg Faience’, this plate is an important example of these Portuguese wares, reflecting rather eloquently the quality and creative freedom of the ‘fake Chinese porcelain’ produced in ‘the Lusitanian Kingdom’⁵, which was much valued in the Hanseatic League cities.

The allegory of ‘Fortuna’ is portrayed in various other 17th century Portuguese faience pieces, amongst which stand out a pitcher in the Mário Roque collection, Lisbon, another dated 1640 from the Kunst und Gewerbe Museum in Hamburg (inv.1879.322), and two plates kept at the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon (inv. 2391 and inv. 2390). ➤

⁴Ulrich Bauche, *Lisbon — Hamburg: Faience imports for the north*, 1996, p. 27.

⁵Inscrições apostas ao Arco dos Oleiros, em 1619, por altura da Entrada de Sua Majestade o rei Filipe II de Portugal (r. 1598–1621). Cf.: João Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II, N.S. ao Reyno de Portugal (...)*, Madrid, 1622, p. 29v–30.

³IDEM, *Ibidem*.

⁴Ulrich Bauche, *Lisbon — Hamburg: Faience imports for the north*, 1996, p. 27.

⁵Inscriptions placed on the ‘Potters Arch’ in 1619, on the occasion of King Filipe II of Portugal arrival in Lisbon (r. 1598–1621). Cf.: João Baptista Lavanha, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II, N.S. ao Reyno de Portugal (...)*, Madrid, 1622, p. 29v–30.

39. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES ARMOREADO

Faiança portuguesa “Pré-Aranhões”

Lisboa, 1620 – 1640

Diâm.: 30,0 cm

C692

Proveniência: Col. Dr. Guilherme Moreira, Coimbra

LARGE ARMORIAL PLATE

Portuguese faïence ‘Pré-Aranhões’

Lisbon, 1620 – 1640

Diam.: 30.0 cm

Provenance: Dr. Guilherme Moreira collection, Coimbra

Raro prato de faiança portuguesa do século XVII, de covo pouco acentuado, aba larga levantada e frete recuado, revestido de esmalte branco estanífero. A decoração periférica segue o padrão típico da porcelana *Kraak*, do período Ming – Wanli, pintada a azul-cobalto de tons fortes, mas, neste caso centrada por escudo heráldico, possivelmente de uma casa religiosa.

O exuberante brasão de formato ibérico, por vezes designado como “português”, apresenta timbre inserido em cartela maneirista e esquartelado com a antiga heráldica de Portugal e Aragão, sob a Coroa Real Portuguesa fechada, tratando-se de brasão de armas conventual ou de Ordem ligada ao culto Isabelino. Na primeira metade do séc. XVII, ainda durante o reinado dos Habsburgo, houve grande actividade no sentido da canonização da Rainha Santa Isabel, que culminou com a transladação do seu féretro para o Convento de Santa Clara-a-Nova de Coimbra em 1677.

A aba está dividida em oito reservas, cuja decoração alterna folhas de artemísia com cordões enrolados e ramos estilizados de boninas, separados por colunelos de laçadas suspensas, centradas por selos. No tardoz, aba decorada por sete reservas iguais de flor estilizada, separadas por traços verticais.

Peça heráldica bem representativa da combinação equilibrada de um brasão europeu enquadrado pelos habituais motivos ornamentais derivados da porcelana chinesa *Kraak*, característicos da decoração das faianças portuguesas deste período.

A exuberância dos brasões de armas encontrados nas representações heráldicas nestes pratos de aparato reflete muitas vezes a rápida ascensão social da burguesia na época — que rivalizava, em gosto e luxo, com a nobreza e o alto clero — ávida destes produtos indicadores de poder e riqueza. ✍

Rare, large 17th century Portuguese faïence display plate of broad raised lip, enamelled in translucent white tin glaze. The peripheral decorative composition follows the typical patterns of ‘Kraak’ porcelain from the Ming – Wanli reign period, painted in a dark cobalt-blue pigment, but, in this instance centred by a heraldic shield, possibly belonging to a religious house.

The exuberant armorial of Iberian shape, sometimes referred to as ‘Portuguese’, features a shield within a Mannerist cartouche, quartered with the ancient Portugal and Aragon heraldic, surmounted by a closed Portuguese Royal crown, most certainly the arms of a convent or of a religious order related to the Elizabethan cult. Throughout the first-half of the 17th century, during the Habsburg ruling of Portugal, there were considerable efforts to canonise Queen Saint Elizabeth, which culminated with the transferring of her remains to the Newer Monastery of Saint Clare, at Coimbra, in 1677.

The plate lip is segmented in eight sections whose decoration alternates Artemisia leaves, coiled cords and stylised daisies’ bouquets, separated by hanging bows centred by seals. The lip reverse is decorated by seven identical cartouches with stylised flowers, alternating with vertical stripes.

This heraldic plate is a particularly successful example of the well balanced combination of a European armorial framed by ornamental motifs copied from Chinese ‘Kraak’ porcelain, so characteristic of Portuguese faïence from this period.

The exuberance of the heraldic armorials recorded in these display plates does often reflect the fast social rise of the entrepreneurial classes — who rivalled, in their taste and luxury, the aristocracy and high church hierarchy — avid consumers of these products indicative of power and wealth. ✍

Reproduzido em: / Illustrated in:

— MONCADA, Miguel Cabral de, *Faiança Portuguesa — séc. XVI a XVIII*, Lisboa, Scribe, 2008, p. 63, n.º 44.



40. PEQUENA TRAVESSA ELÍPTICA

Faiança portuguesa “Pré-Aranhões”

Lisboa, 1620 – 1640

Dim.: 17,5 × 22,5 cm

C694

Proveniência: Col. Dr. Guilherme Moreira, Coimbra

SMALL ELLIPTIC TRAY

Portuguese faïence ‘Pré-Aranhões’

Lisbon, 1620 – 1640

Dim.: 17,5 × 22,5 cm

Provenance: Dr. Guilherme Moreira collection, Coimbra

Peculiar bandeja elíptica de covo acentuado e bordo recortado, em faiança portuguesa da primeira metade do século XVII, caracterizada por superfície esmaltada a branco estanífero e pintada a azul-cobalto.

O centro, definido por filete, é preenchido por paisagem exótica com ramagens, destacando-se a representação de um grande pássaro pousado sobre uma rocha. A aba é segmentada em seis reservas preenchidas alternadamente, por folhas de artemísia e ramos de boninas, separadas por colunelos com laços e selos, prolongando-se esta decoração pelo covo. No tardoz, cinco reservas poligonais ao gosto Ming – Wanli, com apontamentos florais e pé elíptico.

O invulgar formato da travessa é inspirado em modelos europeus seus contemporâneos, sendo de nota a graciosidade com que a decoração de influência chinesa da aba, se adapta ao recorte do bordo de feição seiscentista.

Esta pequena peça de faiança portuguesa é um excelente exemplo do predomínio do gosto chinês nas decorações da cerâmica do século XVII. O motivo central e a composição da aba pretendem ser uma cópia da porcelana *Kraak*, aproximando-se desta produção de uma maneira tão fiel quanto possível. A tentativa de conferir uma aparência e uma qualidade idênticas às que vinham da China, estão ainda asseguradas graças à pasta fina bem amassada, à escolha rigorosa do pigmento azul, à extrema pureza e transparência do esmalte, à grande qualidade pictórica da decoração e ao tema escolhido.

Apesar de muito invulgares, são conhecidas outras peças de faiança seiscentista recortadas e algo insólitas, inspiradas pelas salvas de prata do mesmo período, com orla gomada decorada com motivos chineses ou por querubins, como é o caso de exemplares existentes no Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo e no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa. ➤

An atypical Portuguese faïence elliptic tray of deep well and scalloped lip, dating from the first-half of the 17th century, characterized by a white tin enamelled surface decorated in bright cobalt-blue pigment.

The central frame, encased by thin filleting, is densely filled by an exotic landscape of foliage and flowers, from which stands out a large bird resting on a rocky outcrop. The broad six sectioned segmented lip features a decorative pattern that alternates Artemisia leaves with daisy bouquets, interspersed with narrow columns of bows and seals that extend into the tray well. To the back, five polygonal frames in the Ming – Wanli taste, centred by stylized floral appointments, and an elliptic foot.

The tray’s uncommon shape and dented edge is clearly inspired by contemporary European prototypes, being of note the graciousness with which the Chinese influenced decoration adapts to the typically 17th century rim.

This small Portuguese faïence object is an important example of the Chinese taste that was prevalent in 17th century ceramic decoration. The central motif, as well as the lip’s decorative composition, are evident attempts at copying ‘Kraak’ porcelain and at coming as close as possible to that desirable and highly popular Chinese production. The intention of achieving both the appearance and the quality of the Chinese imported ceramics, is also evidenced by the carefully wedged fine clay, the rigorously selected blue pigment, the enamel’s purity and translucence, the fine pictorial quality of decoration and the iconographic accuracy.

Albeit very unusual, it is possible to find in the literature other 17th century scalloped, and somehow surprising, faïence pieces, which follow contemporary silver salver models of gadrooned rims and Chinese or cherubs decoration, such as is the case of those at the Museu de Artes Decorativas at Viana do Castelo or at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon. ➤



41. POTE

Faiança Portuguesa
Lisboa, 1620 – 1640
Alt.: 24,0 cm
C706

Proveniência : Col. J. e P. Frazão, Santarém

Pote de faiança portuguesa do século XVII, rodado, de forma ovóide, com colo demarcado e duas pegas, pintado a azul-cobalto sobre esmalte branco.

A ornamentação é de nítida influência decorativa chinesa, se bem que com um *horror vacui*, característico dos modelos islâmicos.

No bojo, os elementos vegetalistas e florais — crisântemos, margaridas e camélias estilizadas — preenchem integralmente a superfície, representando ao modo oriental a imagem de um jardim idílico.

Sobressai, a meio do bojo, um relevo circundando todo o pote, executado através de pressão manual na chacota, imitando as peças de porcelana chinesa que são, ao contrário da faiança, manufacturadas em duas metades, posteriormente apostas e depois coloridas e vidradas. Não se tendo apercebido qual a origem deste ressaltado, deu azo à sua criatividade, introduzindo esta cercadura saliente.

Colo composto por múltiplas e pequenas cavidades alveoladas, também resultantes de pressão manual, revestidas de esmalte estanífero branco e decoradas com estrelas, formando uma faixa delimitada por duas linhas paralelas em azul forte preenchidas por aguada azul. Termina em encordoado relevado em esmalte branco e anexado ao bocal.

A base é circundada por tarja em azul-cobalto.

As pegas, apostas ao bojo e junto ao colo, são semicirculares, de forma auricular e estão ornamentadas por traços azuis e paralelos.

A decoração monocromática a azul-cobalto sobre esmalte estanífero branco, inspirada nos modelos decorativos da porcelana chinesa, transportada para Lisboa, em grande quantidade pelas naus da Carreira da Índia, nos inícios do século XVI, insere-se na produção oleira portuguesa da primeira metade do século XVII. A simbiose entre o repertório decorativo chinês e islâmico deu origem a um conjunto de peças, como este pote, que o oleiro ornamentou obsessivamente, inspirando-se em características decorativas islâmicas.

A virtuosidade e raridade desta peça estão no aspecto singular do objecto, decorrente da interpretação pessoal do oleiro; da qualidade e finura da pasta; e da pureza do azul-cobalto que conseguiu conservar ao longo dos tempos. ✍

POT

Portuguese faïence
Lisbon, 1620 – 1640
Height: 24.0 cm

Provenance: J. and P. Frazão collection, Santarém

A 17th century Portuguese faïence, wheel-thrown ovoid shaped pot, of two identical handles and accentuated neck, decorated in cobalt-blue pigment on a white background.

The decorative grammar, of clear Chinese influence, is nonetheless defined by a 'horror vacui' characteristic of Islamic models. Floral and foliage scroll motifs — stylised chrysanthemums, daisies and camellias — fill the entire body surface, illustrating, in a borrowed oriental manner, the image of an idyllic garden.

Encircling the whole body, at mid-height, an unusual raised ring band obtained by finger pressing the soft paste, in an obvious imitation of the Chinese porcelain pieces that contrary to faïence, are constructed in two segments and subsequently joined together for decorating and glazing. In this particular instance, on copying from an original model and possibly not grasping the meaning of such ring, the potter unknowingly converted that technical detail into a purely decorative element.

On the neck a wide band of small, equally finger pressed, lead-white glazed alveoli, ornamented with individual stars and framed by contrasting light and dark blue friezes, topped by a white, twisted rope motif rim border. The base is encircled by a cobalt blue ring while the semi-circular and diametrically opposed auricular shaped handles, positioned close to the shoulder, are ornamented by short blue parallel lines.

The monochromatic cobalt-blue on white decoration, instilled by Chinese porcelain decorative models brought to Lisbon by Portuguese traders in the early 1500s, is introduced into Portuguese faïence production in the first-half of the 17th century. The symbiosis between the Chinese and Islamic decorative repertoires would trigger the creation of a group of pieces, such as this pot, obsessively ornamented by master potters inspired by Islamic decorative characteristics.

The virtuosity and rarity of this piece reside in the object's unique appearance, which results from the potter's creativity, from the paste quality and fineness and from the purity of the centuries-old, but well-preserved, cobalt-blue pigment. ✍



42. PAR DE MANGAS DE FARMÁCIA

Faiança portuguesa “Pré-Aranhões”

Lisboa, 1630 – 1640

Alt.: 28,0 cm

C705

Proveniência: Col. J.M.J., Lisboa

A PAIR OF APOTHECARY JARS

Portuguese faience ‘Pré-Aranhões’

Lisbon, 1630 – 1640

Height: 28.0 cm

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon

Par de magníficas mangas de farmácia de formato cilíndrico cintado, datadas da primeira metade do século XVII, com decoração a azul-cobalto sobre esmalte branco estanífero.

Uma das mangas caracteriza-se pela profusa decoração de exuberante paisagem com rochedos e vegetação exótica, onde se destacam peónias e uma águia-real de asas ainda abertas, símbolo de coragem, força e temeridade. Apresenta uma cartela rectangular e oblíqua com a inscrição latina PIPERIS.LONG. que se refere à pimenta-longa indiana. Esta planta medicinal era receitada para aumentar o apetite, bem como no tratamento da dor de estômago, azia, indigestão, gases intestinais, diarreia e cólera. Associada a outras plantas era também usada na medicina Ayurvédica.

Na outra manga, a decoração estrutura-se em dois registos: no superior, uma exuberante paisagem com rochedos e vegetação exótica, de onde se destacam peónias, boninas, camélias e pássaros em pleno voo. No registo inferior, repetem-se alguns dos elementos decorativos, como camélias floridas emergindo de rochedos, bem como outros elementos vegetalistas e aves pernaltas, provavelmente garças-reais, símbolos de riqueza, longevidade e indicadoras do caminho para o céu. Nesta, a ornamentação está interrompida por uma cartela oblíqua com a inscrição em latim R. ARISTOL., correspondendo à raiz de *aristolochia*, que era receitada para o tratamento das gripes como expectorante, antitússico, antiasmático, antisséptico e anti-inflamatório.

No colo de ambas as mangas, uma cercadura idêntica de linhas oblíquas paralelas a azul-cobalto emoldurada por filetes duplos.

Convém referir que o valor simbólico da iconografia descrita não estaria presente na mente do oleiro de Lisboa, que a reproduziu pelo seu carácter decorativo, ignorando a sua, certamente desconhecida, interpretação alegórica. A magnífica composição decorativa monocromática desenvolvida sobre a superfície branca do vidro estanífero revela a grande habilidade do artista pintor nas diversas densidades do pigmento, as quais dão movimento e profundidade à composição de grande requinte pictórico, destacando também simultaneamente as qualidades do vidro e da argila fina. É ainda de realçar o facto de estas mangas se terem conservado como par. ➤

A pair of exceptional apothecary jars, dating from the first-half of the 17th century, featuring a mildly concave cylindrical body decorated in cobalt-blue pigment on a tin white enamel ground.

One of the jars is characterised by profuse decoration of exuberant landscape with rocky outcrops and exotic vegetation, from which emerge peonies and an open winged golden eagle, symbol of courage, strength and temerity. This landscape is interrupted by a rectangular oblique cartouche inscribed PIPERIS.LONG in Latin, referring to the Indian Long Pepper. This medicinal plant was prescribed to increase appetite, as well as in the treatment of stomach aches, heartburn, indigestion, bowel wind, diarrhoea and cholera. Associated to other plants was also used in Ayurvedic medicine.

On the other jar the decorative composition is structured in two superimposed sections: on the upper section an exuberant landscape with rocky outcrops and exotic vegetation from which stand out peonies, daisies, camellias and flying birds. The lower section repeats some of the decorative motifs, such as flowering camellias emerging from rock outcrops, as well as other foliage elements and long legged birds, probably royal cranes, symbols of wealth, longevity and heavenly guides. In this case the ornamentation is interrupted by an oblique band with the Latin inscription R. ARISTOL., referring to the root of ‘Aristolochia indica’, a medicinal plant recommended in the treatment of flus, as an expectorant, antitussive, antiasthmatic, antiseptic and anti-inflammatory.

On the shoulder of both jars identical bands of cobalt-blue oblique parallel lines, encased by double filleting.

It must be noted that the symbolic value of the iconography described above was most certainly not present in the Lisbon potter’s mind, who replicated it uniquely for its decorative value, ignoring its, most certainly unknown, allegoric interpretation. The magnificent monochrome decorative composition, developed over the white tin glaze surface, reveals the painter artist mastery in working the various pigment densities, which endow the composition with sophisticated pictorial movement and depth, while simultaneously highlighting the qualities of the glaze and of the fine clay. Worthy of note is also the fact that these jars have survived as a pair. ➤



43. PICHEL

Faiança portuguesa

Lisboa, 1635 – 1650

Alt.: 20,0 cm

C680

Proveniência: Col. M.P., Lisboa

PITCHER

Portuguese faïence

Lisbon, 1635 – 1650

Height: 20.0 cm

Provenance: M.P. collection, Lisbon

Raro jarro denominado “Pichel”, utilizado para tirar o vinho de vasilhas e tonéis, da primeira metade do século XVII, decorado a amarelo e azul-cobalto, sobre esmalte estanífero.

A peça, de corpo ovóide, prolonga-se por um colo alto cilíndrico, assenta sobre base cónica e possui uma pega semicircular.

Na frente do bojo, em reserva lobulada, um Pelicano a alimentar seus filhotes, oferecendo o seu sangue aos filhos.

O restante corpo do jarro está preenchido por decoração vegetalista, uma exuberante planta, aparentemente aquática, junto a uma rocha e à frente de uma balaustrada.

No colo e na base, cercadura de barras verticais entre filetes rematam a composição. Tampa em estanho alemã com marca de posse.

O Pelicano é símbolo da Paixão de Cristo e da Eucaristia. Tal como Jesus Cristo deu o seu sangue para alimentar todos os povos, o Pelicano, na falta de peixes para alimentar as crias, pica o peito e oferece a carne e sangue aos seus filhos.

Esta peça é exemplo de simbiose entre a cultura chinesa e a europeia. No primeiro caso, evoca-se a decoração a azul-cobalto sobre o branco de esmalte estanífero, aliada ao mimetismo dos elementos vegetalistas e sua distribuição, derivados da porcelana Ming. No segundo distingue-se, não só a forma, mas também a inspiração na majólica italiana, sobretudo na representação da figura principal em cartela e a utilização do amarelo de antimónio.

Os pichéis de louça de produção portuguesa, manufacturados em larga escala para as cidades do Norte da Alemanha — local onde era normalmente aposta a tampa de estanho — seguem a tipologia dos jarros germânicos da época. A ausência de modelos decorativos específicos obrigou os artesãos portugueses a encontrarem soluções decorativas próprias, tendo resultado numa peça híbrida, que concilia a morfologia nórdica ao gosto pelo exotismo que despertava nesta época, entre nós.

Devido à sua produção resultar, quase exclusivamente, de encomendas para esta região, estes jarros têm sido erroneamente designados por pichéis de “faiança de Hamburgo”, encontrando-se em alguns museus nórdicos sob esta designação. Contrariamente às exportações para os outros países da Europa, onde as encomendas eram preferencialmente pratos e outros objectos de aparato, aqui eram peças, na sua maioria, ligadas ao quotidiano.

A rare, first-half of the 17th century container known as a pitcher, used for taking wine from large vessels and barrels. The elegant semi-circular handle links the ovoid shaped body, raised on a conical foot, to the elevated cylindrical neck.

Decorated in antimony-yellow and cobalt-blue pigments on a pewter-white background, the central body section, of elegant lobulated cartouche, depicts a well-known mythological scene of a pelican feeding her young her own blood. The remaining surfaces are filled by foliage and flower motifs and exuberant, apparently aquatic plants, emerging from a rock outcrop by a balustrade. On the neck and foot a vertical band and filleted border lock the composition. The pitcher is mounted with a contemporary German pewter lid of engraved ownership mark.

The pelican is symbolic of the Passion of Christ and of the Holy Communion. As Christ has given His blood to feed His people, so does the pelican, by wounding its own breast to feed its own blood and flesh.

On the basis of its format and decorative composition, the present pitcher is a valuable example of symbiosis between Chinese and European culture. Of the former, the cobalt-blue decoration on the white enamelled ground, allied to the mimicry of foliage elements and their distribution, clearly derived from Ming porcelain models. Of the latter the recognizable western shape, as well as the decorative Italian majolica inspiration, particularly in the depiction of the main central scene and use of antimony-yellow pigment.

Portuguese ceramic pitchers, produced in large numbers for export to Northern German cities — where the pewter lid was applied on arrival — followed typologies of contemporary German jugs. The absence of specific decorative models however, forced Portuguese potters to explore their own decorative solutions, resulting in a hybridism reconciling northern shapes to Portuguese emerging exotic tastes.

Almost exclusively exported to that European region, these jugs have been wrongly referred to as ‘Hamburg faïence’ pitchers, being recorded in some northern museums under this classification. These particular daily use wares were in stark contrast with exports to other markets, which favoured alternative typologies such as plates and display pieces.



Privilegia-se a criatividade do artista, com um gosto mais virado para a Europa da Renascença. Efectivamente, outros países, nomeadamente os da costa europeia, tal como a Holanda, apreciadores da porcelana da china, preferiam peças onde fosse privilegiado o exotismo longínquo e a utilização monocromática de azul-cobalto, ao gosto Ming. ➤ TP & JM



The artist's creativity is, in this instance, valued as a taste adjusted to Renaissance Europe. Effectively, other countries, namely those of the European coasts such as Holland, that cherished Chinese porcelain, preferred pieces that adopted distant exoticism and cobalt-blue monochromes in the Ming taste. ➤

44. PRATO FUNDO

Faiança portuguesa “Desenho Miúdo”

Portugal, 1660 – 1680

Diâm.: 39,0 cm

C709

Proveniência: Col. F. Keil do Amaral, Canas de Senhorim

Excepcional prato de grandes dimensões em faiança portuguesa do século XVII, com covo acentuado e aba levantada, esmaltado a branco estanífero e decorado a azul-cobalto e vinoso de manganês, num minucioso padrão designado por “Desenho Miúdo”.

Na reserva central uma figura masculina de cariz oriental está sentada num passadiço em posição de meditação, flanqueada por árvore de grande porte, e segurando o que parece uma *umbrella* ou papagaio de papel. Ao fundo distinguem-se elementos arquitectónicos e vegetalistas.

Circunscrevendo esta cena, apresenta-se uma banda perimetral, preenchida com sequência contínua de círculos concêntricos triplos, a qual se repete no remate do bordo. A aba apresenta-se decorada por motivos vegetalistas e arvoredo emergindo de formações rochosas ou de água, bem como elaborados elementos arquitectónicos. No tardo encontram-se quatro ramos estilizados equidistantes.

A decoração, sofisticada e minuciosa, que define este prato, designada na literatura por “Desenho Miúdo”, surge em Lisboa cerca de 1660, sendo caracterizada pela pulverização dos elementos decorativos sobre a superfície do objecto, um tipo de gramática ornamental inspirada por modelos chineses, usual em peças datadas do período de transição entre as dinastias Ming e Qing (c. 1620 – 1683).

O despontar desta tipologia decorativa coincide também com a mudança de paleta cromática, através da introdução do pigmento roxo de manganês, que se inaugura a partir da segunda metade do séc. XVII. Alternativa portuguesa à crescente produção Holandesa sua concorrente, difere da mesma na irreverência, mas também no evidente sentido de humor, que se revela na execução dos motivos, diversificando-se igualmente a morfologia dos objectos produzidos, alguns deles peças de aparato não registadas em períodos anteriores, como é o caso deste prato de suporte.

Para além da temática da composição decorativa e do seu cromatismo, a relevância deste prato é reforçada pelas suas invulgares dimensões e formato fundo, bem como pelo facto de ter sido seleccionado para figurar na Exposição de Cerâmica Ulissiponense de 1936, conforme atesta a relevante etiqueta que se encontra ainda colada no verso¹. ➤

¹ MONCADA, Miguel, *Faiança Portuguesa Séc. XVI a XVIII*, Lisboa, SCRIBE, 2008, p. 67, fig. 47; *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (século XVII – XVIII)*, (Cat.), Lisboa, M.N.A., 2013, pp. 59 – 79.

Figurou em: / Exhibited in:

— Exposição de Cerâmica Ulissiponense, Lisboa / Lisbon, 1936

A DEEP PLATE

Portuguese faience ‘Desenho Miúdo’

Portugal, 1660 – 1680

Diam.: 39.0 cm

Provenance: F. Keil do Amaral collection, Canas de Senhorim

Exceptionally large 17th century Portuguese faience deep plate of broad, raised lip. The surface, tin glazed and painted in cobalt blue and manganese purple, featuring a dense and detailed decorative composition known as ‘Desenho Miúdo’.

In the central roundel a male figure of oriental appearance, seated on a passageway in meditative position, flanked by a large tree, and holding what seems to be a parasol or a kite. In the background discernible architectural and foliage elements.

Framing this scene stands out a perimetral band, filled by a sequence of triple concentric circles, which is repeated in the plate rim. The broad lip is decorated by foliage motifs and tress that emerge from rocky outcrops or from water, as well as by elaborate architectural elements. To the lip reverse four stylized equidistant foliage branches.

The sophisticated and detailed decoration that defines this plate, referred in the literature as ‘Desenho Miúdo’, emerges in Lisbon ca.1660. It is characterized by the pulverizing of decorative elements over the whole of the object’s surface, a type of ornamental grammar inspired by Chinese models seen in pieces dating from the Ming to Qing transitional period (ca. 1620 – 1683).

The appearance of this decorative typology does also coincide with changes in chromatic palettes, namely the introduction of the manganese purple pigment that becomes evident from the second-half of the 17th century. A Portuguese alternative to the growing, and competing, Dutch production, it differs from the latter in its irreverence, and in the evident sense of humour, that is revealed in the motif’s depiction and trace, as well as in the morphology of the objects produced, some conceived as display pieces that had not been recorded in previous periods, such as is the case of the present plate.

In addition to the decorative composition and its chromatic combination, the artistic relevance of this plate is reinforced by its unusual size and depth as well as by the fact that it was selected for the 1936 ‘Cerâmica Ulissiponense’ Exhibition, in Lisbon, as it is revealed by the paper label still featured in its reverse¹. ➤

¹ MONCADA, Miguel, *Faiança Portuguesa Séc. XVI a XVIII*, Lisbon, SCRIBE, 2008, p. 67, fig. 47; *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (século XVII – XVIII)*, (Cat.), Lisbon, M.N.A., 2013, pp. 59 – 79.



45. PAR DE PRATOS DE GRANDES DIMENSÕES MARCADOS
“ALBUQUERQUE”

Faiança portuguesa “Desenho Miúdo”

Lisboa, 1660 – 1680

Diâm.: 39,0 cm

C714 A/B

A PAIR OF LARGE SHALLOW PLATES MARKED
“ALBUQUERQUE”

Portuguese faïence ‘Desenho Miúdo’

Lisbon, 1660 – 1680

Diam.: 39.0 cm

Raríssimo par de pratos de grandes dimensões em faiança portuguesa, com covo pouco acentuado e aba levantada, estando identificados na base como pertencentes à família Albuquerque. A decoração a azul-cobalto e vinoso de manganês está aplicada sob esmalte estanífero branco, num minucioso padrão decorativo designado por “Desenho Miúdo”.

A decoração central, de marcado cariz oriental, chama-nos a atenção num dos pratos pela representação de uma figura masculina nua, perseguida por um grande lagarto, e segurando nas mãos pedras para defesa, enquanto no outro se representa uma varanda com *guanine*, uma criança e um gamo estilizado que se pavoneia em equilíbrio sobre as duas patas esquerdas, cercados por profusa composição vegetalista e fortificações. Ambas as cenas estão circundadas por “orlas das três contas” encerradas entre dois filetes a azul.

As abas, preenchidas por paisagens orientalizantes, com árvores, flores, folhas e plumas, alternam construções fortificadas com faisões, num dos pratos, e edifícios estilizados com aves pernaltas, possivelmente garças brancas, no outro, numa composição em detalhada figuração, mas perfeitamente inserida no tema decorativo. No verso, cinco motivos vegetalistas estilizados e equidistantes e a marca de posse ALBVQVERQVE em roxo de manganês.

Há a realçar que, neste contexto, a iconografia de forte valor simbólico característica da porcelana importada da China, metamorfoseia-se, ao ser reinterpretada pelos oleiros Portugueses, em elementos meramente decorativos, pelo desconhecimento do seu carácter alegórico original.

A faiança do período definido por “Desenho Miúdo” caracteriza-se pela grande qualidade da manufactura, em motivos de



An exceptionally large pair of Portuguese faïence shallow plates of mildly raised lip, marked ‘Albuquerque’ to the reverse, the family to whom they belonged, and characterized by a dense and detailed cobalt-blue and manganese purple decorative composition, known as ‘Desenho Miúdo’, painted onto a bright white tin glaze ground.

*From one of the plates, both being of evident oriental appearance, stands out the central depiction of a nude male figure holding stones for self-defence, while being pursued by a large lizard. On the other plate, a *guanine* and a child on a balcony and a stylised fallow deer balanced on its left limbs, amongst profuse foliage decoration and fortifications. Both scenes are equally framed by ‘triple beading’ bands, encased by two peripheral blue fillets. The plates’ lips are filled by compositions with trees, flowers, foliage and plumes, alternating fortified structures with pheasants, on one plate, and stylised architectural structures with long legged birds, possibly white cranes, on the other, in a structure of detailed figuration perfectly inserted within the decorative thematic. On the reverse, five stylised equidistant foliage motifs and the ownership mark ‘ALBVQVERQVE’ in manganese purple.*

In the present context it is also relevant to note that, on being reinterpreted by the Portuguese potters and reapplied onto the





pintura gráfica e nervosa contornada a vinoso de manganês, que preenchem o espaço num evidente *horror vacui*. Aqui, a liberdade criativa é privilegiada, conduzindo a uma cerâmica híbrida mas original.

A hegemonia portuguesa no fabrico e fornecimento de faiança de alta qualidade para as classes abastadas da Europa durante a primeira metade de seiscentos, entrou em declínio a partir de meados do século com o início da produção Holandesa de Delft que chegava ao consumidor a custo inferior. Efectivamente, quer o transporte quer a distribuição da louça portuguesa eram feitos por via marítima, essencialmente por mercadores judeus baseados na Europa do Norte, factor que encarecia consideravelmente o seu preço.

Deste modo, o “Desenho Miúdo” e o uso do roxo de manganês correspondem a uma última tentativa dos oleiros portugueses, de competirem com as oficinas de Delft que, a partir de 1660, aumentaram exponencialmente a sua produção, desviando assim grande parte da clientela que antes se abastecia nas oficinas de Lisboa.

Segundo Alexandre Pais, esta produção, que se situou entre 1660 e 1680, seria aparentemente circunscrita a umas poucas olarias que mantiveram um fabrico de grande qualidade, aproximando-se das manufacturas de Delft e da francesa Nevers. No entanto Lisboa mudara, tendo-se entretanto independentizado do domínio espanhol e mergulhado numa grave crise financeira, o que causara uma redução drástica das encomendas cerâmicas nacionais de grande qualidade. Numa tentativa de sobrevivência, as olarias irão focar-se na produção de objectos simples de uso quotidiano em detrimento das grandes peças de aparato que distinguiram, durante décadas, esta pioneira produção Portuguesa. Esta mudança conduzirá contudo, ao declínio e eventual encerramento de muitas delas. ➤

various typologies produced by the Lisbon workshops, the highly symbolic iconography characteristic of Chinese imported porcelain, metamorphoses into merely decorative elements, devoid of their original meaning due to the unfamiliarity with their allegorical character.

Faïence dating from the period known as ‘Desenho Miúdo’ is characterised by the very high quality of manufacture, in motifs of graphic and nervous trace outlined in manganese purple, that fill the whole surface space in evident ‘horror vacui’. In it, creative freedom is blatantly privileged, leading to a type of hybrid, yet original, faïence.

Portuguese supremacy in the production and supplying of these high quality wares to wealthy European patrons during the first half of the 1600s, will however decline from the middle of the century onwards, with the onset of the Dutch Delft production, which reached consumers at considerably lower cost. Effectively, both the transporting and distribution of the Portuguese wares were made by sea, often by Jewish merchants based in Northern Europe, a factor that impacted considerably their final cost.

As such, the ‘Desenho Miúdo’ and the introduction of the manganese purple pigment, reflect a last attempt by the Portuguese potters at competing with the Delft workshops which, from 1660, increased exponentially their production, thus diverting considerable numbers of the clientele that had previously bought from Lisbon.

According to Alexandre Pais, this production, wedged between 1660 and 1680, was apparently restricted to a small number of workshops that maintained a high quality that was close to both the Delft and the French Nevers manufactures. Lisbon had however changed, becoming independent from Spanish crown domination and subsequently diving into a serious economic crises that caused a drastic reduction in the consumption of high quality Portuguese made wares. In an attempt at survival, potteries focused on the production of utilitarian daily use objects, in detriment of the exceptional display pieces that had, for decades, been the trademark of this pioneering manufacture. This change will nonetheless mark the decline and eventual closure of many of the Lisbon workshops. ➤



46. PRATO

Faiança Portuguesa “Desenho Miúdo”

Lisboa, 1660 – 1680

Diâm.: 21,0 cm

C711

Proveniência: Col. J. e P. Frazão, Santarém

A SMALL PLATE

Portuguese faïence ‘Desenho Miúdo’

Lisbon, 1660 – 1680

Diam.: 21.0 cm

Provenance: J. and P. Frazão collection, Santarém

Invulgar prato de pequenas dimensões em faiança portuguesa, com covão pouco acentuado e aba levantada, esmaltado a branco estanífero e decorado a azul-cobalto e vinoso de manganês, num minucioso padrão decorativo designado de *Desenho Miúdo*.

No centro, uma reserva preenchida por paisagem, de onde se destacam uma exuberante palmeira e uma cameleira de onde emerge uma grande flor, bem como estruturas arquitectónicas de feição oriental que rodeiam um monge budista sentado à beira-rio, segurando o que poderá ser um papagaio de papel ou uma cana de pesca estilizada. Esta reserva está emoldurada por banda de “faixa barroca” de enrolamentos alternados, um motivo decorativo cuja utilização se prolongará até ao início do séc. XVIII.

A aba é preenchida por paisagem exótica contínua, onde se evidenciam quatro construções orientalizantes e quatro animais deitados, possivelmente bois ou búfalos, bem como elementos florais e vegetais soltos de inspiração chinesa, nomeadamente camélias e peónias. No verso, quatro apontamentos vegetais equidistantes.

Os motivos pintados a azul e delineados a vinoso refletem a influência das porcelanas chinesas *Ducai* do período de transição (1624 – 1644), ilustrando assim, de algum modo a resistência das oficinas oleiras de Lisboa, à concorrência Holandesa, nomeadamente a de Delft.

Esta interessante e invulgar peça de faiança portuguesa documenta com nitidez, a forte difusão da porcelana chinesa em Portugal e o acentuado ascendente decorativo que a mesma exerceu na produção nacional durante todo o séc. XVII, através da presença frequente de figuras e ornatos orientais que, quase sempre, copiam, embora com menor fantasia, a decoração dos originais chineses. ➤

Unusual, small Portuguese faïence plate of raised lip and tin glazed surface, decorated in a detailed and dense cobalt-blue and manganese-purple composition, referred to as ‘Desenho Miúdo’.

In the well a central scene filled by a landscape from which stand out an exuberant palm tree and a camellia bush with a large flower, as well as architectural structures of oriental forms, that surround a Buddhist monk seated by a riverside, holding what is perhaps a kite or a stylized fishing rod. The scene is framed by a ‘Baroque band’ of ‘C’ and ‘S’ scrolls, a type of decorative motif that will remain fashionably in use up until the early 18th century.

On the lip a continuous exotic landscape featuring four oriental buildings and four lying animals, possibly oxen or buffalos, as well as loose floral and foliage elements of Chinese inspiration, namely camellias and peonies. On the back, four equidistant foliage decorative elements.

The cobalt-blue painted motifs outlined in manganese-purple, reflect a detail imported from Chinese ‘Doucai’ porcelain dating from the transition period (1624 – 1644), somehow illustrative of a resistance strategy by the Lisbon potteries towards Dutch competition, namely that from Delft.

This particularly interesting and unusual Portuguese faïence plate is clearly illustrative of the wide Chinese porcelain dissemination in Portugal, and of the strong decorative impact that it had on Portuguese production throughout the whole of the 17th century, namely by the repeated presence of oriental ornamental motifs, which often, copy with a lesser degree of fantasy the decoration of the Chinese originals. ➤



47. PRATO DE GRANDES DIMENSÕES

Faiança portuguesa, “Faixa Barroca”

Lisboa, 1680 – 1690

Dim.: 39,0 cm

C702

Proveniência: Col. Maldonado de Freitas, Lisboa

LARGE PLATE

Portuguese faïence ‘Baroque band’

Lisbon, 1680 – 1690

Dim.: 39.0 cm

Provenance: Maldonado de Freitas collection, Lisbon

Prato de grandes dimensões, em faiança portuguesa de covo acentuado, aba larga e levantada, assente em pequeno frete recuado e coberto de esmalte branco com decoração dita de faixa barroca, constituindo um fascinante exemplar desta produção pela sua força pictórica e impacto estético.

A decoração, usa pintura em azul-cobalto de diferentes diluições ou nuances — intensidades cromáticas na mesma cor — e traço fino e preciso, que contorna e reforça todo o desenho desta composição, em vinoso.

O fundo é preenchido por um majestoso busto feminil, de cabelo envolto em toucado e decote redondo, de nítida influência da majólica italiana, com singelos elementos vegetalista ao gosto chinês. Esta “Bella”, com a cabeça inclinada sobre o ombro direito e olhar feminino, languído, simulado, característico da época e sedutor ao mesmo tempo, tem o cabelo preso com laçaria que remete para as fitas dos rolos de pintura da porcelana Wanli (1573 – 1617).

Esta reserva circular é circunscrita por duplo filete, que a separa da aba larga, decorada por faixa barroca, visualmente bem presente. Esta barra apresenta alguma musicalidade, com volutas ritmadas, que seguem uma ondulação que as guia e dirige. Esta decoração vegetalista com enrolamentos contínuos, juntamente com a inclinação da cabeça da “Bella”, confere um grande dinamismo à peça.

Verso não decorado com número de inventário CMF 0269.

É de referenciar a mestria de um Homem Artista seiscentista, português que reinterpreta o vasto imaginário da porcelana chinesa. Estes oleiros nunca copiaram: sobre um suporte de pintura difícil, a chacota, recriam dando muito do seu rico imaginário. ➤ AAL

Large tin-white glazed Portuguese faïence shallow plate of broad sloping lip, decorated with ‘Baroque band’ and resting on a discreet ringed foot. For its evident pictorial power and strong aesthetic impact it represents a fascinating example of this production.

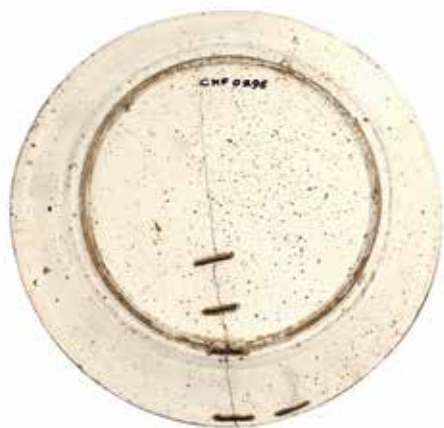
The decorative composition adopts painted motifs in cobalt-blue pigment, of various dilutions or ‘nuances’ — chromatic densities of a colour, and fine and precise manganese-oxide for highlighting and empowering the design.

In the centre a stately female bust with headdress and rounded neckline, clearly influenced by Italian majolica, and simple foliage elements in evident Chinese taste. This ‘Bella’, her head leaning towards the right shoulder and with feminine, languid and simulated gaze, characteristic of the era and simultaneously seductive, features sophisticated hairstyling, adorned with bows that allude to the painted scrolls seen in porcelain decoration from Emperor Wanli’s reign (1573 – 1617).

This central circular frame is delimited by a double fillet that isolates it from the lip, decorated with an imposing Baroque band that conveys musicality, through the rhythmic volutes that follow an undulating pattern guiding and directing them. This foliage decoration of continuous scrolls, together with the ‘Bella’s’ leaning head, confers great dynamism to this exceptional faïence plate.

On the reverse the ink handwritten inventory reference CMF 0269.

It is essential to highlight the 1600s Portuguese Artist mastery in reinterpreting the vast Chinese porcelain imaginary. These potters were never copiers; on the difficult support of the bisque fired ceramics, they recreated with considerable input from their own resourceful imagery. ➤



48. GARRAFA

Faiança Portuguesa “Desenho Miúdo”

Lisboa, 1660 – 1680

Alt.: 29,0 cm

Diâm.: 11,5 cm

C668

Proveniência: Col. Rui Quintela, Lisboa

A BOTTLE

Portuguese faience ‘Desenho Miúdo’

Lisbon, 1660 × 1680

Height: 29.0 cm

Diam.: 11.5 cm

Provenance: Rui Quintela collection, Lisbon

Rara e invulgar garrafa de faiança portuguesa da segunda metade do século XVII, decorada a “desenho miúdo” pintado a azul-cobalto e manganês azulado sobre esmalte estanífero branco.

Bojo rodado, achatado e vincado verticalmente como resultado da pressão feita pela mão do oleiro. Colo baixo e bastante estrangulado com o bordo revirado para o exterior. Está assente em pequeno frete recuado.

Ao centro, e em faces opostas, é ornamentada com a mesma figura exótica, de perfil, sentada sobre superfície rochosa e em dois momentos diferentes: num deles a olhar para um objecto e no outro apenas a meditar. Quer numa quer na outra face a figura está inserida em paisagem de gramática ornamental característica desta decoração de “desenho miúdo”, com flores e árvores de inspiração tipicamente oriental, como que pulverizadas na superfície da garrafa.

Uma linha continua a manganês demarca o friso superior e inferior do bojo.

O colo, o gargalo e o frete são envolvidos por duas faixas paralelas e azuis.

Os motivos pintados, em dois tons de azul, são delineados a manganês em tom de cinzento azulado. A partir da segunda metade do século XVI quando a louça de exportação preferida era a Holandesa de Delft, os oleiros portugueses tentam assemelhar a sua produção à sua congénere, passando a delinear os elementos decorativos em tons de cinzento azulado.

A vegetação inspirada na porcelana chinesa do Período de Transição (1620 – 1683), entre a Dinastia Ming e Qing, atinge nesta peça dimensões mais avultadas, do que o normal, colocando em evidência a criatividade do oleiro ao tentar preencher a superfície do objecto. ✍ TP&JM

Rare ‘Desenho Miúdo’ Portuguese faience bottle dating from the second-half of the 17th century, decorated in cobalt-blue and manganese on a lead-white enamelled ground.

Wheel thrown and vertically flattened and grooved by the potters applied hand pressure, it features a low and strangulated neck of out flaring rim. It stands on a low, slightly set back foot.

Centrally placed in opposing faces, an identical profiled exotic figure seated on a rocky outcrop, in two distinct moments: in one depiction looking at an object and in the other seemingly meditating. In both elevations the figure is depicted within a landscape, of characteristic ‘Desenho Miúdo’ ornamental grammar, amongst flowers and trees of evident oriental inspiration, that seem like randomly sprayed onto the whole bottle surface.

A fine, continuous manganese-oxide line demarcates the bottle’s upper and lower body edge, while both the neck and the rim are encircled by two parallel blue bands. The painted decorative motifs, in two shades of blue, are outlined in bluish grey manganese. From the second-half of the 16th century onwards, when Delftware became the predominant export faience, there was an attempt by the Portuguese potters to liken their production to its European congener, by introducing this new artifice of outlining decorative motifs in manganese-oxide pigment.

The floral and foliage motifs portrayed in this bottle, inspired in Chinese, Ming to Qing Transitional Period (1620 – 1683) porcelain, reach in this instance larger than usual dimensions, a detail that evidences the potter creativity, in attempting at filling the bottle surface. ✍



49. CAÇADA COM FALCÃO

Tapeçaria em lã
 Manufactura de Aubusson (?)
 Baixo liço
 Meados do século XVII
 Dim.: 315,0 × 350,0 cm
 F988

FALCONRY TAPESTRY

Wool
 Aubusson manufacture (?)
 Low heald
 Mid-17th century
 Dim.: 315.0 × 350.0 cm

Tapeçaria em lã de meados do século XVII, da Manufactura de Aubusson representando Caçada com Falcão.

Num bosque de vegetação diversa 6 cavaleiros, acompanhados de 4 batedores a pé, caçam pássaros com falcões. Ao fundo, à direita, destaca-se castelo rodeado de casario e, à esquerda, por entre as árvores, observamos curiosa representação de carruagem puxada por dois cavalos brancos.

Em primeiro plano, os quatro cavaleiros estão representados de perfil, a três-quartos e de costas, o que acentua a profundidade da composição e a ideia de narrativa em movimento.

Na escala monumental da arquitetura, estas tapeçarias tinham um fortíssimo impacto visual.

As cercaduras laterais são originais, com os característicos motivos de flores, frutos e pequenos esquilos, coelhos e pássaros, comuns na produção de Aubusson. As flores são principalmente lírios e as famosas túlipas provenientes da Pérsia e raras na Europa na época.

A tapeçaria foi encurtada tanto em cima como em baixo e as cercaduras superior e inferior foram acrescentadas em data desconhecida.

Entre os séculos XV e XVII a falcoaria fazia parte das ocupações da nobreza e da aristocracia. Os reis de França, de Luís XIII a Luís XV, foram praticantes assíduos de caça com falcões. A partir de finais do século XVII, com a utilização de armas de fogo, a caça com falcão foi progressivamente diminuindo.

O tema da falcoaria foi representado na pintura e muito divulgado através de gravuras. Artistas como Hans Bol, Jacques Callot, Antonio Tempesta, Jean Stradan, realizaram inúmeras composições com cenas de falcoaria, que serviram de modelo para pintores e também para cartões dos tapeceiros. A partir de finais do século XV, a tapeçaria traz para as casas nobres a possibilidade de ter “pinturas” à escala da arquitetura, que eram, pela sua natureza têxtil, facilmente transportáveis.

Mid-17th century Aubusson woollen tapestry depicting a falconry scene.

Set in a woodland, the scene features six horsemen, accompanied by four foot scouts, hunting with falcons. In the right background, a castle surrounded by hamlet buildings and on the left hand side, amongst the trees, a curious carriage drawn by two white horses.

In the foreground, the four riders are portrayed in profile, at three-quarters and from the rear, an artifice that accentuates the depth of the composition and the illusion of a narrative in motion. Within the monumental architectural spaces in which they were displayed, tapestries had considerable visual impact, both for their dimension and favoured thematic.

The present tapestry retains its original vertical borders of characteristic foliage, flower and fruit motifs, interspersed with squirrels, rabbits and birds, common in the Aubusson production. From amongst the flowers stand out lilies and Persian tulips, then rare and highly desirable in the European continent.

The tapestry has been shortened on the upper and lower edges, the corresponding borders having been added at some unknown date.

Between the 15th and the 17th centuries falconry was a favoured pursuit amongst European aristocracy. French kings, particularly from Louis XIII to Louis XV, were well-known devotees to hunting with falcons. From the late 17th century however, due to the increasing use of firearms, the activity of hunting with falcons will progressively decrease.

Falconry iconography was repeatedly adopted in paintings and widely spread through prints. Artists such as Hans Bol, Jacques Callot, Antonio Tempesta and Jean Stradan, created numerous compositions featuring falconry scenes, which served as prototypes for painters as well as tapestry cartoons. From the late 15th century onwards, tapestries, unusually large and sumptuous as well as easily transportable for their textile nature, became most favoured decorative elements in the furnishing of the monumental architectural spaces of the elites that could afford these desirable and expensive artworks.



A tapeçaria era acessível apenas a uma elite, devido ao elevado custo da sua produção. O tapeceiro procurava reproduzir as cores da pintura, o que exigia um trabalho de tingimento das lãs e outras fibras utilizadas muito especializado, com recurso a pigmentos naturais.

A manufatura de Aubusson trabalhou com grandes pintores, e impôs-se como uma arte ao nível da própria pintura. A partir de 1665 adquire o estatuto de Manufatura Real. A Tapeçaria de Aubusson está inscrita no património cultural imaterial da Unesco desde 2009. ─ APCR

Tapestry weavers focused particularly on replicating the exact colours selected and intended by the original painter artist, a task that required considerable specialized knowledge of dyeing wools, and other fibres, as well as of controlling the various natural pigments.

Renowned for its cooperation with major artists, the Aubusson manufacture would soon establish itself as an art form on the same level as painting. Increasingly reputed, in 1665 it was granted the privilege of becoming a Royal Manufacture. In 2009, for their long history and cultural relevance, the Aubusson tapestries were included in UNESCO's list of Intangible Cultural Heritage. ─

50. ESCOLA DE AVEIRO

SANTA JOANA PRINCESA
Portugal, c. 1700
Óleo s/ tela
Não assinado e não datado
Dim.: 110,0 × 91,0 cm
D946

SCHOOL OF AVEIRO

PRINCESS SAINT JOANA
Portugal, ca. 1700
Oil on canvas
Unsigned and undated
Dim.: 110.0 × 91.0 cm

Magnífica pintura das oficinas aveirenses, representando a entrada de Santa Joana Princesa para o Convento Dominicano de Jesus em Aveiro no ano de 1475. De grande interesse iconográfico, esta temática surge em 1689 quando se inicia o processo de beatificação, durante o reinado de D. João V, que ocorreu em 1693, pelo Papa Inocêncio XII.

Numa belíssima composição, a luz incide sobre Santa Joana e as três coroas colocadas no chão, simbolizando os vários casamentos recusados, entre eles com Carlos VII de França e Ricardo III de Inglaterra e Maximiliano I do Sacro Império Romano-Germânico. De um olhar sereno, esbelta e ricamente vestida com brocados, rendas e pedras preciosas e com a Bíblia na mão, sob o olhar atento de sua tia Filipa de Lencastre ou de Avis, monja do convento de Odivelas e da ama Brites de Meneses.

Ao fundo o Convento, com as religiosas na entrada aguardando a chegada da Princesa e a lisonja com a coroa real sobre a porta. Por debaixo a Inscrição: A B.P.D. JOANA F^a DE D. AFFÕSO 5^o DO NOME REY DE PORTUGAL NACEO NO ãNO DE 1454 VIVEO 36 RELIGIOZA D. S. DOS NAV.DE AVEIRO

Unusual painting from the Aveiro workshops depicting the entry of Princess Saint Joana into the Dominican Convent of Jesus at Aveiro, in 1475. Of considerable iconographic interest this thematic emerges in 1689, a few years before the princess's beatification by Pope Innocent XII in 1693, reaching its height during the reign of King João V.

In a rather harmonious composition the light shines over the Princess and the three crowns placed at her feet, symbolizing the various refused marriage proposals, with Kings Charles VIII of France and Richard III of England and with Holy Roman Emperor Maximilian I. Portrayed with serene gaze, slender and richly attired in brocade, lace, precious stones and holding her Bible Joana is accompanied by her aunt, Filipa of Lencaster or of Avis, a nun at the Convent of Odivelas, near Lisbon, and by her nurse Brites de Meneses.

In the background, the convent's entrance portal surmounted by the Princess armorial shield and the nuns awaiting her arrival. Beneath this scene the inscription: A B.P.D. JOANA F^a DE D. AFFÕSO 5^o DO NOME REY DE PORTUGAL NACEO NO ãNO DE 1454 VIVEO 36 FOI RELIGIOZA D. S. DOS NAV.DE AVEIRO



51. JEAN-BAPTISTE PILLEMENT, 1771

SEM TÍTULO

Óleo s/ tela

Assinado e datado 1771 c.i.d.

Dim.: 78,0 × 100,0 cm

D1689A

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa,
col. Rita Leite Faria, Lisboa

JEAN-BAPTISTE PILLEMENT, 1771

UNTITLED

Oil on canvas

Signed and dated 1771

Dim.: 78.0 × 100.0 cm

Provenance: Ricardo do Espírito Santo Silva collection, Lisbon,
Rita Leite Faria collection, Lisbon

Jean Pillement distinguiu-se no tipo de pintura classificada como *chinoiserie* — que desenvolveu entre 1750 e 1770 — e na pintura de paisagem, à qual se dedicou quase exclusivamente a partir de 1755. Foi “Pintor da Rainha Maria Antonieta”, nomeadamente no Petit Trianon, e do Rei da Polónia (1767).

Desde muito jovem viajou pelas várias cortes europeias, chegando a Portugal em 1755 para trabalhar na Real Fábrica das Sedas, dada a sua mestria como desenhador na *Manufacture Royale des Gobelins*. Regressa novamente ao nosso país em 1766 e em 1780.

Em 1786 fundou a Escola de Desenho no Porto, tendo como aluno o pintor Vieira Portuense.

Grande apaixonado pela sua obra, o Dr. Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955) possuía uma grande colecção de obras do artista, da qual faziam parte estes trabalhos de paisagens.

A pintura que Pillement executou em Portugal versou sobretudo nos motivos paisagistas, com uma vertente naturalista muito marcada e imaginativa, com influências de Watteau e Fragonard. As suas paisagens, carregadas de sensibilidade, expressam o seu amor à natureza, revivendo as paisagens percorridas ao longo da sua vida e imprimindo forte personalidade ao seu trabalho. ─

Jean Pillement was a renowned artist who excelled in the production of ‘chinoiserie’ paintings — his main body of work between 1750 and 1770 — and landscapes, genre that he covered almost exclusively from 1755 onwards. He became painter to Queen Marie Antoinette, namely at the Petit Trianon, and to the King of Poland (1767).

As a young man he travelled through the various European courts, arriving in Portugal in 1755 in order to work at the Royal Silks Factory, due to his previous experience and knowledge as a designer at the ‘Manufacture Royale des Gobelins’. He will return to the country again in 1766 and in 1780.

In 1786 Pillement founds the Oporto Drawing School, where he will have the painter Vieira Portuense as his pupil.

Great admirer of Jean Pillement’s work, Ricardo do Espírito Santo Silva (1900–1955), collected a considerable number of his works, amongst which were also the present landscape paintings.

The works that the artist produced in Portugal were mainly focused on landscape paintings of strong naturalistic and imaginative dimension, influenced by Watteau and Fragonard. These landscapes, charged with personal emotions, express his evident love for nature while somehow mirroring the landscapes he experienced first-hand, a fact that imprints character and depth to his work. ─

Reproduzido em: / Illustrated at:

— ARAÚJO, Agostinho, et al., *Jean-Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII: 1728-1780*, Lisboa / Lisbon, FRESS, 1997 (pp. 74, 75, 91 e 92).



52. JEAN-BAPTISTE PILLEMENT (1728–1808)

SEM TÍTULO

Óleo s/ tela

Não assinado e não datado

Dim.: 78,5 × 99,5 cm

D1689B

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa,
col. Rita Leite Faria, Lisboa

JEAN-BAPTISTE PILLEMENT (1728–1808)

UNTITLED

Oil on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 78.5 × 99.5 cm

Provenance: Ricardo do Espírito Santo Silva collection, Lisbon,
Rita Leite Faria collection, Lisbon



53. JEAN-BAPTISTE PILLEMENT (1728–1808)

SEM TÍTULO

Óleo s/ tela

Não assinado e não datado

Dim.: 37,0 × 54,0 cm

D1690A

JEAN-BAPTISTE PILLEMENT (1728–1808)

SEM TÍTULO

Óleo s/ tela

Não assinado e não datado

Dim.: 37,0 × 54,0 cm

D1690B

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa,
col. M. e F.H.C., Lisboa

JEAN-BAPTISTE PILLEMENT (1728–1808)

UNTITLED

Oil on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 37.0 × 54.0 cm

JEAN-BAPTISTE PILLEMENT (1728–1808)

UNTITLED

Oil on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 37.0 × 54.0 cm

Provenance: Ricardo do Espírito Santo Silva collection, Lisbon,
M. e F.H.C. collection, Lisbon

No campo das *chinoiseries* rococó, Jean Pillement tornou-se um dos principais expoentes do género, com um prolífico e bem-sucedido trabalho, resultado do seu talento como artista e da forma fantasiada como imaginava as pretensas composições orientais.

Como exemplos importantes do seu trabalho em Portugal, lembramos aqui as pinturas do Palácio dos Marqueses de Fronteira, em Lisboa, cheias de pormenor e requinte, e os frescos dos Palácios de Seteais e do Ramalhão, ambos em Sintra. ➤

In the field of Rococo 'chinoiseries', Jean Pillement became one of the most accomplished exponents of the genre, with prolific and successful production resulting from both, his talent as an artist and the fantasised manner in which he represented the supposed oriental compositions.

As major examples of his work in Portugal it is relevant to refer the paintings at the Palace of the Marqueses of Fronteira, in Lisbon, of great detail and refinement, and the frescoes at the Palaces of Seteais and of Ramalhão, both in Sintra. ➤

Reproduzido em: / Illustrated at:

— ARAÚJO, Agostinho, et al., *Jean-Pillement e o paisagismo em Portugal no século XVIII: 1728-1780*, Lisboa / Lisbon, FRESS, 1997 (pp. 156–157).



54. RETRATO DA RAINHA D. MARIA I¹

PORTUGAL, FINAL SÉC. XVIII (C. 1789 – 1795)

Óleo s/ tela

Não assinado e não datado

Dim.: 92,0 × 72,5 cm

D1737

Retrato de meio corpo da Rainha D. Maria I, “a Piedosa” (1734 – 1816) sentada junto a mesa e levemente debruçada sobre livro com a epígrafe “S. Magestade Fidelíssima // Rainha de Portugal (...)”. Enverga vestido azul de tonalidade clara, com renda branca e florida na manga esquerda e no decote. Um azul ligeiramente mais forte é visível no penteado, adornado com um laço e uma fiada de sete estrelas de brilhantes, cada de oito pontas, que simbolizam plenitude, abundância e regeneração.

O manto, em veludo forrado a arminho, que cobre a rainha, descaído para trás no lado esquerdo, apresenta duas pregadeiras de safiras azuis nos ombros; a do ombro direito fixa uma banda de cetim listada a vermelho e verde: a Banda das três Ordens². Criada pela rainha em 1789, esta insígnia³ distingue-se por uma placa medalhada com o símbolo do Sagrado Coração de Jesus — culto que introduziu — e outra, de maior dimensão, parcialmente tapada pelo manto, representando as Grã-Cruzes das antigas Ordem de Cristo, Ordem de Avis e Ordem de Santiago de Espada. A mão direita folheia o livro e a mão esquerda repousa no regaço. Apesar de pouco notório, próxima do braço direito de D. Maria I, a coroa reforça a posição social da figura feminina representada e o ambiente palaciano é sugerido através de um cortinado em último plano.

D. Maria I, filha primogénita do rei D. José I, subiu ao trono em 1777, tornando-se a primeira rainha reinante de Portugal. Outrora as suas antecessoras seriam apenas rainhas-consorte, pelo que D. Maria I personifica uma marcante mudança de mentalidade na sociedade portuguesa de setecentos. De grande religiosidade, solidariedade e instrução, criou as primeiras escolas femininas, a Academia Real das Ciências e a Casa Pia de Lisboa. Foi esta rainha que ordenou a construção da Basílica da Estrela, do Teatro de S. Carlos e do Hospital de Santo António e que promoveu várias iniciativas com a finalidade de obter financiamento para o encargo social da Misericórdia de Lisboa.

A epígrafe “S. Magestade Fidelíssima // Rainha de Portugal (...)” e a presença iconográfica da coroa sugere que a produção

RAINHA D. MARIA I¹

PORTUGUESE SCHOOL, 18TH C.

Oil on canvas

Unsigned and undated

Dim.: 92.0 × 72.5 cm

A half-length portrait of Queen Maria I, known as ‘The Pious’ (1734 – 1816) for her religiosity, seating at a table and slightly leaning over a book that reads ‘S. Magestade Fidelíssima // Rainha de Portugal (...)’².

The Queen is attired in a light blue dress of white floral lace, only visible in the left sleeve and in the neckline. A darker shade of blue was chosen for the large, elegant bow tying the hairstyling that is adorned by a chain of seven, eight-pointed diamond stars, whose symbolic meaning is associated to fullness, abundance and regeneration.

The ermine lined velvet mantle, drooping on the sitter’s left side, is pinned at the shoulders by a pair of blue sapphire brooches; the one on the right fastening the red and green striped satin band of the Three Portuguese Military Orders that holds the corresponding Plaque³. Created by the Queen in 1789, this military insignia⁴ is composed of a large medal in which are represented the Great Crosses of the ancient Portuguese Military Orders — Christ, Avis and Santiago, surmounted by the Sacred Heart of Jesus — a cult that Maria I introduced and pioneered herself.

The Queen’s right hand seems to be flicking through the book, while the left rests informally on her lap. Albeit hardly noticeable, the Royal Crown displayed on the left hand side of the painting, reinforces the sitter’s majesty, while the palatial atmosphere is suggested by the draw curtain in the background.

Queen Maria I, eldest daughter of King José I, ascended the throne in 1777, becoming the first reigning queen of Portugal as opposed to all her predecessors who had been solely consorts to the reigning kings. As such, her acclamation marked a radical change in 1700s Portuguese mentality and social perceptions. Deeply religious, solidary and educated, she would found the earliest girls’ schools, the Royal Academy of Sciences and the Lisbon Casa Pia, a charity focused on the sheltering, education and professional training of orphans and vagrants. She ordered the construction of the Basilica and Convent of Estrela, dedicated to the Sacred Heart of Jesus, and it was also during her reign that the S. Carlos Opera House in Lisbon

¹Peças idênticas em Palácio do Correio Velho/Coleção Luís Pereira Ganhão, Palácio Nacional de Sintra, Palácio Nacional de Queluz e Paço dos Duques de Guimarães.

²Ordens monástico-militares portuguesas fundadas na Idade Média.

³Terá sido modificada em 1796 a mando da mesma rainha, determinando que se alterasse a cor da Ordem de Santiago de Espada a fim de não ser confundida com a Ordem de Cristo. Assim, ao vermelho e verde do tecido da Banda das Três Ordens somou-se-lhe a cor púrpura.

¹Similar portraits can be seen at Sintra’s and Queluz’s National Palaces and at The Dukes of Braganza Palace at Guimarães.

²Her most faithful Majesty // Queen of Portugal.

³Medieval Portuguese Monastic-Military Orders.

⁴The band was modified in 1796, when it was determined that the colour corresponding to the Order of Santiago should be changed, not to be confused with the Order of Christ. Hence, to the red and green satin band was added the purple.



deste retrato se destinava ao exterior, onde a imagem da rainha de Portugal seria desconhecida pela população ou por outros soberanos. ➤ SR

and the Santo António Hospital in Oporto, were built. Additionally, Maria I promoted several initiatives with the purpose of obtaining funding for the social works of Lisbon's Misericórdia.

The presence of the inscription 'S. Magestade Fidelíssima // Rainha de Portugal (...)', suggests that this portrait might have been destined to be displayed abroad where the Queen of Portugal was not an immediately recognisable figure. ➤

55. AMADEO DE SOUZA CARDOSO (1887 – 1918)

SEM TÍTULO

Tinta-da-china s/ papel

Assinado c.i.e.; não datado

Dim.: 28,0 × 18,5 cm

D1815

Certificado de Autenticidade de António Cardoso, director do Museu ASC, Amarante

AMADEO DE SOUZA CARDOSO (1887 – 1918)

UNTITLED

Indian ink on paper

Signed lower left; undated

Dim.: 28.0 × 18.5 cm

With certificate of authenticity by António Cardoso, ASC Museum Director, Amarante, Portugal

Desenho a tinta-da-china de Amadeu Souza Cardoso, representando “Maternidade”, produzido cerca de 1911 – 1912. A obra é contemporânea da série dos vinte desenhos, publicada em álbum nesse mesmo ano, com prefácio de Jérôme Doucet e que figuraram na exposição da Escola de Artes e Ofícios de Hamburgo em 1914.

O lançamento dos “XX Dessins” foi um dos primeiros grandes momentos de afirmação internacional do artista português. O interesse de Amadeo pelo desenho consolida-se neste período, altura em que ilustra também o conto de Gustave Flaubert “La Légende de Saint Julien l’Hospitalier”

Sobre estes desenhos diria Jérôme Doucet, no prefácio do álbum: “(...) Cardoso é um artista porque soube evitar a banalidade e é ainda pertinazmente artista porque conseguiu transformar uma folha de papel numa espécie de tapete do Oriente, mais equilibrado que uma Galeria de um templo maometano, tão grandioso como uma tapeçaria da Flandres, viva de cor, embora não tivesse molhado a sua caneta e o seu miraculoso pincel senão em tinta-da-china, lugubrememente monocromática (...) apesar da sua variedade, diversidade e imprevisto, nós encontramos sempre em cada um a mesma técnica, uma concepção análoga, igual visão artística, intenção semelhante, idêntica execução gráfica.

E encontrareis delicadamente pousada num canto da página, uma borboleta sobre uma flor dum jardim, aquele sinal estranho, monograma singular, insecto ou máscara, tatuagem ou marca de ferro quente; isso nos faz pensar ainda que estes desenhos são poderosos como os painéis góticos esculpido em carvalho ou placas pirogravadas sobre bétula com um ferro em brasa e cruel.

Muito de extravagância, de inesperado, de misterioso, mais, muito de imaginação, de emoção, de poesia, de talento. Recordemos que o século XVIII descobriu o gosto chinês, que a arte japonesa foi amada pelo século XIX e que o nosso século XX apaixonou-se loucamente pela da Pérsia (...).

Louis Vauxcelles, célebre crítico francês, acrescentava: “Cardoso não procede de ninguém, nem mesmo de Deus. Criou um mundo totalmente novo. A natureza, os seres vivos, animais ou criaturas humanas, flora e fauna, tudo saiu do seu cérebro de lírico alucinado. Como afirma, com razão, Jérôme Doucet, ‘trata-se de construções arquiteturas tão libertas de convenções, que poderiam ser habitantes ou construções de outro planeta’.

Cardoso recorre a estilizações prodigiosas, alongamentos, estiramentos, contorções, meneios, que nos trazem à ideia El Greco, os nus de Cézanne, não sei que imagens de divindades patagónicas, polinésias, mexicanas, astecas. Para além disso, é português. Os seus personagens são exageradamente longos, com minúsculas cabeças ovais. O efeito é inesperado, sufocante, superiormente decorativo, como certas velhas tapeçarias medievais. Arte bárbara e ao mesmo tempo refinada, antiga e de um modernismo, digamos de um bizantinismo decadente, excessivo e pueril.

A fauna e a flora são teratológicas; na floresta virgem, confundem-se lianas, cactos, aloés... unicórnios, tigres, cavaleiros, amazonas loucamente onduladas, caçadas onde tudo, corcéis, lebres, veados, se lança em galopadas frenéticas. Lugares de sonho, visões de um fumador de ópio, de um comedor de haxixe, marinhas apocalíticas, caóticos céus de tinta (...)” (Louis Vauxcelles, Gil Blas, 1912). ✍

Indian ink drawing by Amadeo de Souza Cardoso, produced ca. 1911 – 1912, hence contemporary to the series of 20 drawings published in 1912 with preface by Jérôme Doucet, which were firstly presented in Hamburg, at the 1914 Arts and Trades School exhibition. The publishing of the ‘XX Dessins’ was one of the earliest moments in the international affirmation of this Portuguese artist, whose interest for drawing seems to have consolidated from this period onwards, when he also illustrates Flaubert’s tale ‘La Légende de Saint Julien l’Hospitalier’. ✍



56. ESCULTURA DE CERVA

Chumbo

Itália, segunda metade do séc. XIX (?)

Dim.: 90,0 × 77,0 × 21,0 cm

F1199

Proveniência: Col. Rei Humberto II de Itália, “Villa Itália”, Cascais, Portugal

DOE

Lead

Italy, second-half 19th c. (?)

Dim.: 90.0 × 77.0 × 21.0 cm

Provenance: King Humberto II of Italy, “Villa Italia”, Cascais, Portugal

Escultura de cerva em chumbo que constitui uma réplica do original em bronze, encontrado em 1756 no Jardim da *Villa* dos Papiros, na cidade romana de Herculano, a qual foi soterrada juntamente com Pompeia, Estábia e Oplontis, durante a grande erupção do Vesúvio em 79 d.C. O original está hoje conservado no Museu Arqueológico de Nápoles (Inv. n.º 4886)¹.

Esta réplica ocupou o jardim da “*Villa Itália*”, em Cascais, residência oficial do “rei de Maio”², Humberto II, que a habitou entre 1960³ e 1983.

Exilado em Junho de 1946, residiu em Portugal com sua mulher, Maria José da Bélgica (1906 – 2001) e os quatro filhos, sem nunca abdicar do trono. Instalaram-se na *Villa Bella Vista* em Sintra e posteriormente à beira mar, na actual Vila D’Este.

¹<https://herculaneum.uk/Villa%20dei%20Papiri/Herculaneum%20Villa%20dei%20Papiri%20p07.htm>; [https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_\(inventory_MANN\)#/media/File:Fawn_MAN_Napoli_Inv4888.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_(inventory_MANN)#/media/File:Fawn_MAN_Napoli_Inv4888.jpg).

²Assim denominado dado que reinou apenas durante um mês (Maio de 1946), numa tentativa de salvar a Monarquia, contra a instauração da República, após a abdicação de seu pai, Vitor Emanuel III. A partir desta data torna-se Rei Titular de Itália, até à sua morte em 1983.

³Pierangelo Gentile “Depois da derrota. O exílio português de Carlos Alberto, rei da Sardenha, e Humberto II, rei de Itália” em *Portugal e o Piemonte: a casa real portuguesa e os sabóias: nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII – XX)*.

Lead sculpture of a doe, replica of a bronze original found in the Villa of Papyri, at the Roman city of Herculaneum which, together with Pompey, Stabiae and Oplontis, was destroyed in the 79 CE eruption of Mount Vesuvius. The original sculpture can be seen at the Museo Archeologico Nazionale in Naples (Inv. n.º 4886)¹.

The present replica decorated the garden of ‘Villa Italia’ in Cascais, the official residence of King Humberto II, often referred to as the ‘King of May’², who lived there between 1961³ and 1983. Exiled in June 1946, the king lived in Portugal with his wife Queen Maria José of Belgium (1906 – 2001) and their four children, without ever abdicating the throne. They first settled at Villa Bella Vista in Sintra and later by the seaside, in Cascais, at Villa D’Este. Soon after, the Queen moved to Merlinge in Switzerland, with the heir

¹<https://herculaneum.uk/Villa%20dei%20Papiri/Herculaneum%20Villa%20dei%20Papiri%20p07.htm>; [https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_\(inventory_MANN\)#/media/File:Fawn_MAN_Napoli_Inv4888.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_(inventory_MANN)#/media/File:Fawn_MAN_Napoli_Inv4888.jpg).

²Known as such as his reign lasted for only the month of May 1946, as an attempt at saving the monarchy against the Republic, following from his father’s, King Vittorio Emanuele III, abdication. From that date he became rightful King of Italy until his death in 1983.

³Pierangelo Gentile ‘Depois da derrota. O exílio português de Carlos Alberto, rei da Sardenha, e Humberto II, rei de Itália’ in *Portugal e o Piemonte: a casa real portuguesa e os sabóias: nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII – XX)*.



Pouco tempo depois, por razões de saúde, a Rainha transferiu-se para Merlinge na Suíça, com o filho herdeiro, Vítor Emanuel — Príncipe de Nápoles —, e mais tarde as três filhas. A partir desse momento o Rei ficou a residir sozinho em Cascais, nesta casa que habitou durante 11 anos (1950–1961) e posteriormente na sua residência definitiva — a “Villa Itália”, como o próprio Humberto a denominou.

O jornalista italiano, Henrique Emanuelli, foi um dos primeiros a visitar a nova casa, referindo que esta Vila lembra uma das residências oitocentistas francesas, entre a cidade e o campo, desenhada pelo arquitecto italiano Rebecchini. Com uma localização absolutamente espectacular, rodeada de uma paisagem deslumbrante, em frente à “Boca do Inferno” e com a vista sobre a Baía de Cascais, tornou-se o cenário ideal de muitas das mais faustosas festas que agitavam a vida social do tempo.

O rei Humberto e a rainha Maria José encontraram neste país neutral, outros exilados reais e refugiados da Grande Guerra, com quem mantiveram relações amigáveis. De entre estes príncipes “sem coroa” estão os monarcas franceses — o Conde de Paris e a sua família — os Duques de Windsor, o rei Carol da Roménia, a Família Real Espanhola ou a czarina Joana da Bulgária.

Para o jardim da sua *Villa* o rei escolhe a escultura desta corça em chumbo (*plumbum* — em latim) como celebração das suas mais remotas recordações. Esta peça é réplica de um dos dois exemplares encontrados, em 1756⁴, na *Villa dos Papiros* também denominada *Villa* de Pisoni por ter sido propriedade do Cônsul Lúcio Calpurnio Pisone Cesonino (cônsul em 58 a.C.), sogro de Júlio César. Esta luxuosa casa encontrava-se nos arredores da antiga cidade de Herculano, situada em frente do Golfo de Nápoles e na encosta do próprio vulcão que a cobriu de cinzas. O seu nome deriva de ter sido encontrada uma biblioteca com 1.785 rolos de papiros carbonizados, ainda legíveis por meio de tecnologias apropriadas, com textos gregos de filosofia epicurista e escritos com tinta de chumbo⁵.

⁴Enterradas a uma profundidade considerável (mais de 20 metros) foram encontradas no período Bourbon entre 1750 e 1765 através do sistema de túneis. Em 1758 estas descobertas trouxeram à luz do dia inúmeras obras de arte, na sua maioria estátuas, hoje preservadas no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles e que constituem apenas uma parte da rica decoração da Villa, além da biblioteca de rolos de papiro. Escavações muito recentes (década de 1980) trouxeram de volta outras obras de arte.

⁵Cf.: <https://www.newscientist.com/article/2081832-lead-ink-from-scrolls-may-unlock-library-destroyed-by-vesuvius/>; https://www.miti3000.it/mito/musei/napoli/sala_cxvii.htm

to the throne, Vittorio Emanuele — Prince of Naples, later being joined by the couple’s three daughters. The king stayed in this house for the following eleven years (1950–1961) before finally moving to his final home — Villa Italia — as it was named by Humberto II himself.

The Italian journalist Henrique Emanuelli, one of the first to visit this new house, noted that it reminded him of a French, in — between the city and the countryside, residence from the 1800s. Designed by the Italian architect Rebecchini the house had an amazing setting in a dazzling landscape, facing the ‘Boca do Inferno’ and the Bay of Cascais. In the following years it would also become the perfect setting for many of the famous sumptuous parties that agitated the social life of the time. In Portugal, King Humberto and his family would join other royal exiles, such as the Count of Paris and his family, King Carol of Romania, the Spanish Royal family and the tsaritsa Giovanna of Bulgaria, with whom he maintained close familial and social relationships.

Possibly as a celebration of his most ancestral memories, for his garden the king chose this lead sculpture (‘plumbum’ — in latin), a replica of one of two sculptures found in 1756⁴ at the Villa of Papyri, also known as Villa of Pisoni, for being owned by Lúcio Calpurnio Pisone Cesonino, consul in 58 BCE and Julius Caesar father in law. This luxurious house, facing the Gulf of Naples, had been built close to the city of Herculaneum, on the slope of the volcano that would later bury it under ashes. A library containing 1785 carbonised papyrus scrolls with Greek epicurean texts written in lead based

⁴Deeply buried (more than 20m) they were excavated, using a system of tunnels, between 1750 and 1765, in the Bourbon period. In 1758 these excavations exposed numerous artworks, mostly statues that are today kept at the Museo Archeologico Nazionale in Naples, and which form only a part of the Villa’s decoration in addition to the papyrus scrolls library. Archaeological campaigns in the 1980s exposed other, until then unknown artworks.

As duas esculturas, encontradas no grande peristilo,⁶ foram durante algum tempo preservadas no Museu de Herculano e mais tarde transportadas para o “Real Museu Borbónico”, hoje Museu Arqueológico de Nápoles (Inv. n.º 4886)⁷.

Estas réplicas são modelos elaborados em técnica de cera perdida, como as suas congéneres encontradas em Herculano. Os romanos para além do bronze e cobre em obras escultóricas utilizavam o chumbo que adicionavam formando ligas desconhecidas até essa altura⁸. Esta inovação permitia alcançar ligas mais fluidas que possibilitavam a reprodução do modelo com maior precisão. A presença de chumbo e, por vezes zinco, possibilita um melhor acabamento.

Roma foi na Era Clássica a maior produtora de chumbo, considerado o pai de todos os metais e utilizado em variados objectos como moedas, balas (projéteis para fundas) ou canos de água e até na culinária. A fácil moldagem e resistência à corrosão garantiram o uso generalizado nas várias aplicações. Escritores da época como Catão, o Velho, Columela e Plínio, o Velho, recomendavam igualmente recipientes de chumbo (ou revestidos a chumbo) que conferiam um sabor mais agradável que os de cobre ou bronze, mais suscetíveis da formação de verdete.

Como cópia fiel de um dos originais encontrados em Herculano, o molde desta cervas foi feito com grande mestria pelo escultor, certamente italiano.

No final do século XVIII as viagens ligadas ao *Grande Tour* por Itália estimularam a “indústria do antigo” com produção de réplicas para o mercado internacional, ávido por exibir nas suas casas “obras-primas” dos antigos. A presença de números de catálogo em algumas reproduções sugere a existência de verdadeiras “dactiloteclas temáticas” com obras de escultura provenientes dos mais afamados museus da Europa⁹, como as cervas de Herculano do Museu Arqueológico de Nápoles.

Esta replicação foi feita em número muito reduzido, encontrando-se em algumas colecções importantes tais como a do famoso estilista Paul Poiret (1879–1944) — que adquiriu

*ink, was found in the building’s ruins upon excavation, giving it its modern name*⁵.

The two sculptures, unearthed from the villa’s large peristyle,⁶ were for some time kept at the Herculaneum Museum, later being transferred to the Royal Bourbon Museum, now the Museo Archeologico Nazionale (Inv. n.º 4886)⁷. These were cast by the lost wax technique, as were the originals unearthed in Herculaneum.

Beyond bronze and copper, the Romans also favoured lead for sculpture casting, using innovative alloys unknown in earlier periods⁸. These innovations allowed for a more fluid molten metal that replicated the original model with clear precision. The presence of lead and occasionally zinc, does also facilitate a better surface finish.

Rome was the leading lead producer in the Classical world. Considered the mother of all metals, lead was cast in a wide range of mainstream objects such as coins, sling bullets, pipes and culinary, its plasticity and resistance to corrosion allowing for a variety of uses. Contemporary writers such as Cato the Elder, Columella and Pliny the Elder, recommended lead, or lead lined food containers which, according to them, conferred better taste to food than copper or bronze, more susceptible to oxidisation. An accurate copy of the Herculaneum original, the mould for this doe was masterly produced by its smelter who, most certainly, was Italian.

In the late 18th century, the popularity of Italian Grand Tour trips stimulated an ‘industry of the ancient’ that was essentially based on the production of replicas for an international market, avid for ancient masterpieces to be displayed in their homes. Catalogue

⁶ Peristilo: pórtico que rodeia o jardim interno de uma casa pátio romana.

⁷ <http://www.maquetland.com/article-phototheque/11604-statuare-rome-daino-biche-herculanum-villa-dei-papiri-naples-man>

⁸ Conrade Maltese (coord.), *Las Técnicas Artísticas*, Itália, Edições Cátedra S.A., 1990, p. 45.

⁹ Rui Morais, *As Reproduções de esculturas da Antiguidade em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis*. Cf.: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17000.pdf>, p. 408.

⁵ Cf.: www.newsscientist.com/article/2081832-lead-ink-from-scrolls-may-unlock-library-destroyed-by-vesuvius/; https://www.miti3000.it/mito/musei/napoli/sala_cxvii.htm

⁶ Peristyle: porch formed by a row of columns surrounding the perimeter of a courtyard.

⁷ www.maquetland.com/article-phototheque/11604-statuare-rome-daino-biche-herculanum-villa-dei-papiri-naples-man

⁸ Conrade Maltese (coord.), *Las Técnicas Artísticas*, Itália, Edições Cátedra S.A., 1990, p. 45.

dois modelos similares, para a varanda do seu Hôtel Particular, Jean Cocteau (1889–1963) — que possuía igualmente duas réplicas na sua colecção e o filantropo norte-americano Jean Paul Getty — que inaugurou em 1974 na *Villa Getty*, um museu dedicado às culturas gregas e romanas antigas, projecto inspirado na *Villa dos Papiros* e nos seus jardins, onde vigora uma cópia em bronze da mesma cerva¹⁰.

Segundo fontes próximas, S.A.R. o rei Humberto viveu o exílio com a mágoa de nunca mais lhe ter sido permitido regressar a Itália. As saudades levaram-no a associar tudo ao seu país, não só o nome da residência, mas também toda a decoração.

Para o jardim da *Villa Itália*, o rei escolhe esta escultura elaborada em chumbo, material em moda na Europa a partir do século XVII pela tendência dos jardins à francesa que criam um florescente mercado para a estatuária de decoração exterior. Esta tendência chega a Portugal na segunda metade do século XVIII como demonstram os trabalhos do inglês John Cheere no Palácio de Queluz,¹¹ que vieram a influenciar os nossos escultores. O chumbo era a matéria que mais se identificava com a facilidade de execução, e que melhor resistiria à oxidação provocada pelas intempéries, como prova o bom estado de conservação desta escultura do Rei Humberto II.

Em Nápoles a Fundação de Gennaro Chiurazzi (1846–1906), inaugurada em 1870¹², foi a responsável pela reprodução de estatuária encontrada na *Villa dos Papiros*, para a *Villa Getty*,¹³ e da cerva pertencente à colecção de Franco Maria Ricci, e que se encontra nos seus jardins. A fábrica tinha em seu poder 1500 moldes de gesso de esculturas provenientes de vários museus, entre as quais vigoram as do Museu Arqueológico de Nápoles, Museu do Vaticano e Capitolinos, etc.

¹⁰<http://www.ipernity.com/doc/laurieannie/24072627>

¹¹<http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=999392&EntSep=3#gotoPosition>

¹²A actividade da fundição foi reconhecida internacionalmente com a entrega de vários prémios, incluindo a medalha de ouro nas exposições de 1884 em New Orleans e Torino e o reconhecimento especial na exposição de 1904 em Saint Louis. Em 1891, a fundição montou uma exposição permanente de suas obras na Piazza dei Martiri em Nápoles e em 1894 uma segunda na galeria Principe di Napoli. Cf.: <https://blogs.getty.edu/iris/chiurazzi-bronzes-from-pompeii-to-malibu/>; <https://www.labirintodifrancomariaricci.it/it/labirinto/labirinto-2/collezioni/#sectiono>

¹³Cf.: Carol C. Mattusch, *The Villa dei Papiri At Herculaneum — Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005, pp. 350–357.

references on some of these pieces, suggest that there were databases specialising in replica sculptures from the most renowned European Museums⁹, such as is the case with the Herculaneum pair of does from the Museo Archeologico Nazionale.

These copies were authorised in small numbers and were found in renowned collections, such as that of fashion designer Paul Poiret (1879–1944) — who acquired two sculptures for the terrace of his ‘Hôtel Particulier’ — that of artist Jean Cocteau (1889–1963) — who also owned a pair of does — and that of American philanthropist Jean Paul Getty, who in 1974 opened a museum dedicated to classical Greece and Rome, in a project inspired by the Villa of Papyri and its gardens, in which a bronze doe can also be seen¹⁰.

It is said that King Humberto II lived his exile heartbroken for not being allowed to return to Italy. It seems that, that fact drove him to associate not only the house’s name, but also the entire decoration, to his country of birth. As such, the king chose this lead sculpture, a material fashionable from the 17th century onwards for decorating French style gardens, for his Cascais garden. This taste had consolidated in Portugal during the second-half of the 18th century as is evidenced by the numerous examples of lead statuary by John Cheere at the Palace of Queluz¹¹, which made a strong impact amongst Portuguese sculptors. Lead was the material most associated with ease of casting and the most resistant to oxidisation as is attested by the exceptional conservation of this doe.

In Naples, the Gennaro Chiurazzi foundry, opened from 1870¹², was tasked with replicating the statues from the Villa of Papyri for the Villa Getty¹³, as well as one for the Franco Maria Ricci collection. The factory owned 1500 plaster casts of sculptures from various museums, amongst which the already mentioned Naples Museum, the Vatican and Capitoline Museums, etc.

⁹Rui Morais, *As Reproduções de esculturas da Antiguidade em gesso patinado e terracota do Museu Nacional Soares dos Reis*. Cf.: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17000.pdf>, p. 408.

¹⁰www.ipernity.com/doc/laurieannie/24072627

¹¹<http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=999392&EntSep=3#gotoPosition>

¹²The foundry activity was recognized internationally by the attribution of various awards, including gold medals at the 1884 New Orleans and Turin exhibitions and by a Special Mention at the Saint-Louis, 1904 exhibition. In 1891 the foundry set a permanent exhibition of its works at the Piazza dei Martiri in Naples, and in 1894 a second one at the Principe di Napoli gallery. Cf.: <https://blogs.getty.edu/iris/chiurazzi-bronzes-from-pompeii-to-malibu/>; www.labirintodifrancomariaricci.it/it/labirinto/labirinto-2/collezioni/#sectiono

¹³Cf.: Carol C. Mattusch, *The Villa dei Papiri At Herculaneum — Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005, pp. 350–357.

Transportado de forma viva para o passado, o rei alegrou e alargou os seus sentidos, imaginando que, à semelhança de Ártemis,¹⁴ esta “cerva” o conduziria na mesma carruagem, com as suas rédeas de ouro, à sua Itália amada.

Humberto II faleceu em Genebra, a 18 de Março de 1983, com setenta e oito anos, e, foi, como afirma Charles — Philippe d’Orléans “o rei no exílio mais amado pelos portugueses”¹⁵. A República italiana não permitiu que ele regressasse à sua pátria, nem para morrer¹⁶. ✍ TP

Carried in life form into the past, the exiled king brightened and broadened his senses, imagining that, similarly to Artemis¹⁴, this doe would carry him in a golden carriage back to his beloved Italy.

Humberto II died in Geneva in March, 18th 1983, aged 78 and was, according to Charles-Philippe of Orleans ‘the exiled king most loved by the Portuguese’¹⁵. The Italian Republic did not allow him to return to his homeland even to die¹⁶. ✍

¹⁴Na mitologia Grega e Helenística a cervo e o cervo são consagrados a Ártemis (Diana para os Romanos) — deusa da castidade, da lua, do tempo, da caça e dos animais selvagens — porque conduziam velozmente o seu carro com rédeas de ouro. Cf.: Helder Lexikon, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo, Editora Cultrix, 2002, p. 52. Um dos “Doze trabalhos de Hércules” foi exactamente capturar a corça de estimação desta deusa grega que corria com muita rapidez sem se cansar.

¹⁵Charles-Philippe d’Orléans, *Reis no Exílio — Portugal Refugio Real*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2011, p. 115.

¹⁶Numa entrevista ao “Il Giornale” o rei Humberto II refere: “Em Lisboa — dizem — os coronéis revolucionários atribuíram um palácio à família Bragança e o filho do pretendente ao trono serviu como recruta num regimento colonial. Oito dos Habsburgos voltaram para a Áustria. Na França, o conde de Paris manteve o castelo e até mesmo o título, que Giscard d’Estaing respeitou ao mesmo tempo em que aboliu todos os outros. Só a Itália parece ter medo de um homem de 75 anos ”

¹⁴In Hellenistic mythology the deer is consecrated to Artemis, the Roman Diana — goddess of chastity, the moon, time, hunting and wild animals — as her chariot of golden reins was fastly drawn by these animals. Cf.: Helder Lexikon, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo, Editora Cultrix, 2002, p. 52. One of Hercules labours was in fact the capture of the hind of Ceryneia, Artemis favourite deer that could run fast without ever tiring.

¹⁵Charles-Philippe d’Orléans, *Reis no Exílio – Portugal Refugio Real*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2011, p. 115.

¹⁶In an interview to ‘Il Giornale’ king Humberto II refers: ‘It is said in Lisbon that the revolutionary colonels have given the Braganza family a palace and that the Pretender’s son served in a colonial regiment. Eight of the Habsburgs returned to Austria with their wives. In France, the Count of Paris has retained his castle and even his title, which Giscard d’Estaing respected while abolishing all the others. Only Italy seems to fear a 75 years old man.’

57. TERMINAÇÃO DE CRUZEIRO MANUELINO

Mármore

Portugal, Évora (?), 1520 – 25 (?)

Dim.: 84,0 × 34,0 × 26,0 cm

F1198

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva



Conjunto formado por uma cruz esculpida e por um capitel circular, correspondente ao topo superior de um cruzeiro executado nos inícios do século XVI em estilo manuelino. Estes dois elementos encaixam um no outro através de um par de espigões em ferro, substituindo, ou sobrepondo-se, ao sistema de encaixe original. A face inferior do capitel permite ver também o encaixe circular que fazia a ligação à coluna de sustentação, pelo que os referidos espigões serão fruto de intervenção posterior. Na época em que este conjunto foi produzido, os cruzeiros eram estruturas relativamente comuns, implantando-se junto às igrejas, nos terreiros e praças mais relevantes das vilas e cidades, bem como junto a encruzilhadas situadas fora do espaço habitado. Normalmente abrigados por uma cobertura singela, de dimensões variáveis, os cruzeiros erguiam-se sobre uma plataforma de dois ou três degraus e eram particularmente venerados no período pascal, favorecendo práticas devocionais colectivas de genuflexão ou de circunvolução, acompanhadas pela murmuração das ladainhas típicas desse ciclo litúrgico. Tendo em conta que este conjunto se encontra num estado de conservação irrepreensível, contrastando, por exemplo, com a chamada “Cruz de Portugal”, em Silves, também do período manuelino, mas

feita em calcário, julgamos que este cruzeiro terá estado pouco exposto às intempéries e aos acidentes humanos, devendo estar resguardado sob o amplo adro de uma igreja.

Com enormes terminações flordelisadas, a cruz apresenta no anverso S. Jerónimo penitente aos pés do Crucifixo, enquanto no reverso está representada a Pietá, ou seja, a lamentação da Virgem com Cristo morto no seu regaço. Esta cruz segue o modelo tipológico das cruzes processionais recortadas e vazadas que se popularizaram no primeiro terço do século XVI. Cruzes que também tinham terminações em flor-de-lis e que eram normalmente feitas em latão, por ser mais fácil de trespassar e perfurar. Não sendo o mármore alentejano um material adequado para fazer o mesmo tipo de entrelaçados e vazamentos filigranados, o que criaria um interessante efeito de luz e sombra mas fragilizaria irremediavelmente a peça, o escultor optou por deixar a indicação de uma cruz desse tipo, gravando ao longo dos braços da cruz um desenho em espinha de peixe, pontuado por bolhões agrupados em cruces e rosetas ou apenas sugeridos em vagens gravadas superficialmente. Foi esta a forma encontrada de aproximar este trabalho em mármore leitoso ao figurino das ditas cruzes de latão dourado. Esta ligação é mais óbvia no reverso da peça do que no seu



anverso, até porque nessa face o corpo da cruz está totalmente desobstruído, sem a figura de Cristo. Registe-se ainda que as cruzes processionais em latão a que nos referimos apresentam uma iconografia semelhante à que encontramos aqui, tendo normalmente o Crucifixo numa face e a Pietá na outra.

Olhando com atenção para o anverso da cruz, percebemos que aquilo que vemos, na realidade, é uma representação dentro de outra representação. De facto, o corpo de Cristo pregado na cruz corresponde a um enorme crucifixo sustentado por uma pequena haste que S. Jerónimo segura na mão direita. O que temos perante nós não é a figura destacada, e ampliada, de Cristo na Cruz, como surge na cena do Calvário, mas sim um episódio da vida de S. Jerónimo, especificamente S. Jerónimo penitente ajoelhado diante um enorme crucifixo. Portanto, o que se representou aqui foi um instante das longas temporadas que S. Jerónimo passou no deserto, em penitência, fustigando-se e tomando sempre como modelo a figura de Cristo pregado na Cruz.

No reverso, como afirmámos, encontra-se a representação da Pietá, ou seja, a Virgem chorosa que segura no regaço o corpo inanimado do Filho, depois de Cristo ser retirado da cruz. Tal como é típico desta cena, que se organiza num formato triangular, com o ângulo superior situado na cabeça da Virgem, há uma diferença nas dimensões das duas personagens presentes nesta cena, assumindo a Virgem uma escala superior à do Filho. A forma como Cristo se aninha no regaço da Virgem acentua a sensação de envolvimento do seu corpo pelo manto da Virgem, que funciona como uma autêntica mortalha funerária.

Essa dificuldade perde-se quando chegamos ao capitel, onde se esculpiu um ondeante friso fito-zoomórfico com formas gordas e viçosas. Este friso, que percorre todo o perímetro da peça, está trabalhado dentro da característica rusticidade da arte manuelina, antes de esta ceder à ordem e clareza dos ornatos “ao romano”. O encadeamento das folhagens e dos galhos rugosos ao longo de todo o perímetro do capitel, que inclui também um dragão sem asas, acaba por criar uma sensação de fluidez e movimento contínuo à medida que giramos em torno do capitel, sem ser possível descobrir o seu começo ou o seu fim. A facilidade do escultor no tratamento deste capitel, em comparação com a cruz que se lhe sobrepõe, aponta para um mestre com vasta experiência na escultura arquitectónica manuelina.

Além das características formais do trabalho de escultura, note-se também a filiação tipológica deste capitel na arte manuelina, nomeadamente por se tratar de um capitel circular com cesta comprimida, cilíndrica, e por ser rematado por um ábaco poligonal de seis faces côncavas.

A presença de S. Jerónimo numa das faces do cruzeiro é particularmente interessante porque indicia que a peça estava associada a uma instituição monástica hieronimita. O material de que esta peça é feita, o bom mármore da região de Borba-Estremoz, aponta para uma execução no Alentejo, ainda que os dois blocos possam ter sido transportados para zonas mais distantes, nomeadamente para a Estremadura, e aí esculpidos. Estilisticamente, estamos perante uma peça do período manuelino, muito provavelmente realizada nos inícios da década de 1520. Nesse período, e nessa área, a Ordem de S. Jerónimo possuía a sul do Tejo o importante Mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro, nos arredores de Évora, um cenóbio fundado em 1457 e ao qual está associada a oficina do conhecido pintor luso-flamengo Frei Carlos, artista que em 1517 professava neste convento. Atendendo a algumas afinidades escultóricas com intervenções manuelinas realizadas em Évora, nomeadamente no Convento dos Loios (ex. portal da Sala do Capítulo), no alpendre do Palácio Cordovil, e, sobretudo, no próprio Convento do Espinheiro, designadamente os capitéis marmóreos do segundo andar do claustro, diríamos que a peça foi realizada por encomenda desse mosteiro e executada na mesma altura em que as galerias do claustro foram fechadas, no início da década de 1520, sob a orientação dos irmãos João Álvares e Álvaro Anes. — LA

58. FRAGMENTO MANEIRISTA

Mármore ou calcário de grão fino

Portugal. c. 1530 – 50

Dim.: 107,0 × 27,0 × 15,0 cm

F1200

Proveniência: Col. Ricardo do Espírito Santo Silva,
Palácio do Sobralinho

Fragmento escultórico de notável qualidade plástica, com representação de simbologia neptuniana, revelando um escultor erudito de elevada qualidade escultórica e decorativa, provavelmente um seguidor de João de Ruão — eventualmente um dos que integraram as campanhas da década de 40 que João de Castilho dirigiu no Convento de Cristo. Constitui parte de uma composição mais ampla, provavelmente uma janela de sacada ou mesmo uma pequena porta pertencendo a um espaço interior, por exemplo de um claustro.

O fragmento, em mármore ou calcário de fino grão, com relevos muito bem preservados e arestas bem definidas, apresenta duas faces esculpidas, que designamos como frontal e lateral esquerda. O reverso dessas faces encontra-se naturalmente rugoso.

A face frontal é inteiramente esculpida com um conjunto de motivos que podem ser integrados em três áreas distintas:

— Uma cartela de traça arquitectónica regular com motivos de grutescos sequencialmente dispostos ao longo de um eixo central, os típicos dependurados, que o *quattrocento* italiano havia de recriar e difundir, principalmente a partir das obras pictóricas notáveis de Bernardino Pinturicchio, Giovanni da Udine e muitos outros, e que a centúria seguinte havia de fazer evoluir de modo muito interessante, consoante os contextos



artísticos onde a sua prática se instituiu. Identificam-se, nesta cartela, seis motivos diferentes do universo de grotesco e que denunciam uma clara influência italiana (figuras 1 a 5).

— Na base da cartela, integrado em moldura rectangular, abrangendo a sua dimensão a largura total da cartela e parte dos motivos arquitectónicos (figura 6). Os enrolamentos absolutamente simétricos, muito bem trabalhados em baixo e médio relevo, ligados entre si por uma peça rectilínea como se de um trabalho de ferraria se tratasse, demonstram a qualidade plástica e mestria técnica do escultor, que revela dominar o revelo como poucos o fizeram em Portugal.

— Paralelamente à moldura arquitectónica lisa que separa as áreas esculpidas, o terceiro conjunto de motivos composto por dois frisos. Um é composto por um conjunto de contas, ou meias esferas, unidas por cordão, que não termina. O outro é uma sequência constituída por um meio cilindro ladeado por contas com aresta fina. A utilização desta tipologia remete para um contexto de influência da arquitectura clássica, greco-romana e dos seus motivos de decoração arquitectónica, muito difundidos em contexto quinhentista, não só pela tratadística que na época é vulgarizada (Vitrúvio) ou produzida (Alberti, Diego de Sagredo, Palladio, Sérlio, etc.), assim como pela gravura, seja de produção italiana, flamenga, alemã, francesa ou peninsular.

A face lateral esquerda, que constituiria a face interna da jamba da janela, portanto mais visível, revela um conjunto de motivos mais eruditos e iconograficamente mais significativos. Está limitada a um lado por uma meia cana que faria a transição para o suporte, como se constata também pela parte mais rugosa que lhe sucede.

Do lado oposto, meia cana de menor profundidade enquadra a cartela central que apresenta sequencialmente seis motivos dependurados com grutescos, animais fantásticos e uma cartela de base quadrada que inscreve um conjunto de motivos em baixo relevo de iconografia que pode ser interpretada como neptuniana.

Na cartela estão representados motivos marinhos, uma vieira ladeada por dois golfinhos estilizados, que flanqueiam também um tridente que se encontra por cima da vieira, alegoria a Neptuno (figura 7), como se de uma representação heráldica se tratasse. Por cima, sobre uma base do tipo banquetta com pés pateirados uma base de candelabro redonda com um fuste linear (figura 8) onde se desenvolvem uma sucessão de dependurados com grutescos: dois peixes estilizados e dois animais fantásticos cujas cabeças se entrelaçam terminando em cabeças passeriformes (figura 9); dois grutescos afrontados com corpo de mamífero e patas com cascos que evolui para um réptil com espinhas salientes no dorso, pescoços alongados entrelaçados e que termina em cabeça de papagaio de bico adunco e aberto, lembrando os dragões dos manuscritos medievais, motivo que se repete (figura 10 e 11); uma urna com corpo de um animal que termina em mascarão humano com grinalda ou touca encimado por dois ceptros com fitas



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



enroladas e borlas ou guizos (figura 12) — podendo representar um bobo, numa alegoria à loucura ou à transitoriedade da glória tão em voga nesse tempo — relevo que constitui um dos pontos de alta qualidade da peça pela excepcional qualidade escultórica e característico do Maneirismo.

Pela leitura destes motivos decorativos, podemos falar de um contexto complexo em que motivos do *quattrocento* italiano, representando cartelas com dependurados classicizantes e grutescos, foram interpretados em contexto da prática de um mestre de formação flamenga, ou usando uma gravura dessa proveniência como inspiração. Nota-se o uso do desenho, mais linha do que volume, com uma inventiva de motivos que já não é inteiramente italiana mas que decorre do interessantíssimo universo dos *grotteschi* quattrocentistas e que, neste caso, foi notavelmente interpretada por um mestre escultor detentor da qualidade plástica suficiente para bem harmonizar os motivos e as influências. Em Portugal coexistem na cronologia proposta várias influências culturais e artísticas na prática da escultura.

O renascimento italiano, por via francesa¹ — fundamentalmente pela mão de Nicolau Chanterene, João de Ruão e outros; a arte escultórica flamenga — com escultores da nacionalidade a operarem no nosso país, como Olivier de Gand², Framengo, Orte, etc. e um amplo mercado de importações (peças de Malines e de Bruxelas); o manuelino, com mestres e motivos conjugando as práticas autóctones típicas do tardo gótico peninsular e europeu, com as novas linguagens decorativas ao antigo (quer dizer ao modo da arte da época clássica); e, por fim, o mudéjar — ou a ampla tipologia de motivos de influência mourisca; vai-se manter sistematicamente presente ao longo de todo o século XVI português.

Os *grotteschi* romanos, temática representada neste fragmento, são fundamentais no modo como o Renascimento revolucionou o modo decorativo, quer na arquitectura, quer nas artes sumptuárias, na pintura e, naturalmente, também na escultura. Será exactamente no campo dos grutescos que mais se acentua a evolução dos universos decorativos que o Maneirismo irá desenvolver, sendo criado no norte da Europa, em especial em torno da influência artística de Antuérpia novos sistemas decorativos, ao longo das décadas de 50 e 60 de Quinhentos.

A propósito da utilização dos *grotteschi* na decoração, importa salientar que os contextos de transmissão de

influências culturais e artísticas podem ocorrer em várias circunstâncias, nomeadamente no contexto de uma viagem de um artista, seja italiano, flamengo, ou peninsular; de um encomendador (como as viagens a Aragão ou a Santiago de Compostela de D. Manuel I, para só citar duas das dezenas e apenas aquelas que necessariamente maior impacto assumiram na corte), da importação de obras, no caso que nos interessa italianas³ ou flamengas⁴, como as peças de Malines, os retábulos de Antuérpia ou de Bruxelas. Uma terceira via podem ser ofertas régias, como as que Maximiliano fez a D. Leonor de Portugal, rainha de D. João II, ou como as que Carlos V fez a sua irmã Leonor de Áustria. Finalmente, uma quarta via será a da gravura e neste caso particular existem essencialmente em Portugal duas proveniências preferenciais, para o séc. XVI: a Itália, de onde circulam muitas peças de Zoan Andrea de Mântua, de Nicoletto Rosex da Modena, Peregrino da Cesena ou de Marcantonio Raimondi entre muitos outros; e o Norte da Europa (área da Flandres e da Alemanha), com obras de Albrecht Durer (Pequena e Grande Paixão e peças avulsas), Lucas de Leyde, de Aldegrever de Cornelis Cort, de Vredeman de Vries e de outros, que assim difundiam formas e produções próprias, principalmente em torno do grutesco, da *ferronerie* e de todo um universo de formas fantásticas muito do agrado do maneirismo.

A qualidade decorativa do relevo, aponta claramente para uma fonte gravada, que neste caso deve ter sido flamenga, mas não de uma conjuntura cronológica muito tardia, décadas de 70 ou 80 do século, pois o conceito de tabela à italiana, o respeito pela organização do *dependurado* típico do *quattrocento*, com o eixo da composição vertical ainda bem visível, aponta para uma proximidade de modelos que para o final do século deixará de ser seguida.

Na obra de Nicolau Chanterene, à excepção do trabalho que realiza para a abadessa D. Catarina de Eça, prima de D. João III, no mosteiro cisterciense feminino de Celas e em Sintra, para o próprio monarca, (retábulo do mosteiro da Pena) onde utiliza respectivamente gravuras italianas e alemãs, a inventiva compositiva e a criatividade decorativa deste escultor, afastam-no da influência da gravura ou da tratadística, em busca de soluções originais. Assim considerando, é no universo de João de Ruão e sua escola que podemos procurar a oportunidade deste tipo de linguagem. Contudo, Ruão e a sua escola trabalham sistematicamente com o material de eleição da região, a denominada pedra de Ançã e neste caso estamos a falar de uma obra executada em mármore ou num calcário de fino grão. A qualidade do talhe e o carácter muito correcto dos

¹A introdução do Renascimento por via italiana aconteceu, com comprovação documental, através da estadia de Andrea Sansovino em Portugal durante o reinado de D. Manuel I, mas que estranhamente não deixou obra imediatamente discernível nem um conjunto de discípulos que continuassem de imediato a sua obra em Portugal. Cfr. Fernando Grilo, Andrea Sansovino em Portugal no Tempo de D. Manuel I, *Cadernos de História da Arte*, I, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1991, pp. 103–138 e também Fernando Grilo, Andrea Sansovino em Portugal, Dissertação de mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1990.

²Fernando Grilo, “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e Obras”, *O Brilho do Norte, Esculturas e escultores do Norte da Europa em Portugal na época Manuelina*, catálogo da exposição, pp. 75–116, Lisboa, 1998.

³Fernando Grilo, Andrea Sansovino em Portugal no tempo de D. Manuel I, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1996, 3 vols.; Pedro Dias, A importação de obras de arte italiana em Portugal, Coimbra, 1998.

⁴Fernando Grilo, “A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e Obras”, *O Brilho do Norte, Esculturas e escultores do Norte da Europa em Portugal na época Manuelina*, catálogo da exposição, pp. 75–116, Lisboa, 1998.



ornamentos utilizados, alguns pertencentes aos denominados grutescos, apontam para um executante de bom nível técnico, mas não nos permite avançar concretamente uma identidade, das várias que se conhecem como originárias da influência ruanesca, de que o já citado Tomé Velho é bom exemplo. No entanto, como é bem sabido, nem só no universo de Coimbra se praticou a boa escultura. O contexto das campanhas do Convento de Cristo, em Tomar, sob a responsabilidade do mestre construtor João de Castilho, são também importantes campanhas de decoração escultórica. Num primeiro momento, logo em 1515 e, mais tarde, ao longo da década de 40, os escultores que acompanharam o mestre biscaíno revelam uma extraordinária qualidade formal, quer trabalhem no contexto do manuelino, no portal lateral do complexo monástico, quer trabalhem já em pleno contexto renascentista, nos corredores e capela do dormitório, nos claustros e em especial na Ermida de Nossa Senhora da Conceição, na cerca do mesmo mosteiro, ou no que remanesce do claustro que o mestre construtor planejou, e que foi parcialmente destruído por Diogo de Torralva. São, de uma maneira geral personagens à procura de obra identificável, mão-de-obra especializada mas integrada em vastas campanhas que não vivem da identidade dos artistas, mas sim da obra colectiva, do contributo individual para a visão total do edifício.

A conjugação dos motivos utilizados, que coincidem, embora não exactamente, com o universo das tipologias utilizadas em Portugal, nomeadamente nas obras quinhentistas no Convento de Cristo em Tomar — na segunda campanha de obras liderada por João de Castilho (1547) — apontam a terceira, quarta e quinta década de quinhentos como datação provável deste trabalho.

Importa ainda definir o perfil do encomendador que era igualmente erudito, quer pelo recurso à encomenda de uma obra de escultura desta natureza, pela escolha de um artista detentor da experiência suficiente para realizar este tipo de obra de arte, pela aceitação dos motivos decorativos aqui utilizados, e acima de tudo pela muito provável escolha dos motivos ligados à iconografia de Neptuno.

Pela qualidade escultórica não repugna atribuir este trabalho a um seguidor erudito de João de Ruão, sabendo-se que a sua influência se espalha, até bem entrado o séc. XVII, em muitas obras escultóricas, quer de âmbito religioso quer civil, evoluindo naturalmente para um maneirismo de influência antuerpiana. Do mesmo modo, pode o seu autor ser um dos escultores que integraram as campanhas da década de 40 que João de Castilho dirigiu no Convento de Cristo.

Independentemente da proveniência ou identidade do encomendante não nos restam dúvidas que estamos diante de uma peça de arte excepcional. ✍ FG

Nota: / Note:

Texto adaptado do relatório de peritagem do Sr. Professor Dr. Fernando Grilo, Agosto 2020.

59. BUSTO DE IMPERADOR ROMANO

Mármore branco

Portugal, séc. XVIII

Alt.: 68,0 cm

Larg.: 63,0 cm

F1239

Proveniência: Col. particular, Algarve

O busto que se apresenta é uma peça escultórica em relevo completo, quer dizer inteiramente esculpida na sua total volumetria, realizada em mármore, e que revela possuir uma assinalável qualidade plástica e técnica.

Representa uma figura masculina coroada com folhas de louro (*Laurus Nobilis*) entrelaçadas de modo a formar uma coroa constituída por dois ramos. As folhas são representadas de um modo naturalista, com os frutos, e os ramos são unidos na nuca por um laço de fita, dinâmico e volumetricamente significativo, ainda que demasiado volumoso.

O penteado, em madeixas largas, sem qualquer outro adorno, é volumetricamente representado para se integrar dinamicamente com o adorno simbólico que a personagem apresenta.

A figura inclina o rosto para a esquerda e ligeiramente para cima, como se buscasse a iluminação do Sol. Esta postura, muito comum em bustos deste tipo, relaciona-se com a localização da obra e com o gosto pela simetria, dependendo do conjunto em que se integrava. Alguns bustos seriam representados deste modo e outros olhando na direcção oposta. Aparentemente este gesto não tem qualquer significado simbólico.

O reverso do busto está grosseiramente talhado, notando-se as marcas das ferramentas de talhe e de desbaste, sendo possível discernir claramente os sulcos do escopro, verticais sobre os reversos dos ombros e manto e horizontais no eixo principal da cabeça.

Após revista sumária dos retratos conhecidos de imperadores romanos que chegaram até nós, e que se encontram muitos deles preservados em Museus europeus, a exemplo dos que podem ser admirados nos museus do Vaticano, colecção Pio Clementina, ou no Louvre, ou no Museu Britânico ou ainda no Museu Capitolino, em Roma, concluo que o busto em estudo não representa iconograficamente qualquer imperador romano conhecido, antes se tratando de um retrato compósito de uma identidade imperial, antes uma peça invocativa de um tempo histórico, cultural e artístico, do que um retrato com apuro histórico.

A personagem enverga uma túnica que sobre os ombros sugere uma couraça. Na verdade, no envergar real de este tipo de indumentária a túnica seria vestida por debaixo da couraça e apenas afloraria, como acontece noutros exemplos conhecidos, no recorte superior da couraça, abaixo do pescoço e sob as

mangas. Neste caso a túnica, por ser única, apresenta decote rectangular bordejado de larga tarja, sendo esta recoberta por uma toga, presa sob o ombro esquerdo por uma fíbula, o que aparentemente constituiria a indumentária tradicional do romano de classe social superior. A coroa de louro e a indumentária apontam-nos para a representação de um busto de imperador romano.

Sabendo-se que a indumentária masculina romana contemplava, dependendo da ocasião, da idade e do estatuto do cidadão, seis tipos diferentes de toga (a *Pura*, a *Praetexta*, a *Pulla*, a *Candida*, a *Trabea*, e a *Picta*) todas elas diferentes e com decorações diferentes, no que concerne à cor aplicada em fimbrias, é interessante tentarmos a identificação da tipologia, pois esta confirma o estatuto da personagem representada. Das seis tipologias diferentes penso que, pelo menos em dois casos se utilizam as orlas do decote decoradas, na *Trabea* e na *Picta*, ambas envergadas por membros de muito elevado estatuto social, imperadores, cônsules e alguns membros do clero. A *Trabea* ostentava uma orla roxa ou amarela e, portanto, ecoava o estatuto de excepção da pessoa que a envergava. A *Picta* era uma toga colorida, a dos imperadores era roxa, numa cor exclusiva, e podia ser decorada com desenhos ou com bordados, e era também usada pelos generais que regressavam a Roma em Triunfo. Neste caso apenas se antevê a orla do decote, pelo que considero estarmos diante da representação de uma toga *Trabea*, ainda que sem a acurácia de representação com que a Antiguidade a apresentou.

No entanto, neste caso a toga aparece colocada sobre uma couraça, que é aparente apenas pela estrutura representada recobrimo o ombro esquerdo, abaixo da fíbula, com três lâminas separadas por friso vertical, representando o encaixe entre as placas e, acima decoradas com um efeito lobulado, representado com a morbidez do tecido terminado em franja vertical.

Este tem boa modelação e sentido decorativo, e representa uma parte da couraça que servia para reforçar a zona mais elevada do ombro e do pescoço, assim como para introduzir um elemento decorativo neste tipo de peça de indumentária militar. Será algo típico do período do Alto Império, o que não concorda com a tipologia do penteado que é típico de outra época, bem anterior.

A fíbula que prende a toga sobre o ombro é também bastante interessante pela complementaridade à iconografia global. É circular e o escultor representou nela um qualquer relevo, que



é difícil de perceber, mas que está de acordo com a iconografia que se pretende representar. Embora as fíbulas romanas pudessem assumir um formato variado, as mais áulicas eram as circulares, realizadas em metais preciosos e até com aposição de pedras preciosas em engaste, como se pode constatar em muitas representações de bustos imperiais, como o do Imperador Septímio Severus, no Museu de Tessalónica ou os dos imperadores Domiciano e Adriano, também em museus. Muitos também são os achados arqueológicos que legitimam o sentido decorativo deste tipo de elemento da indumentária masculina e feminina romana, nos casos menos aparatosos, local para um relevo ou mesmo para a aposição de um elemento decorativo.

A peça em estudo encontra-se impecavelmente limpa. Pela cor e pelo grão podemos estar diante de uma peça do chamado mármore de Estremoz, mais especificamente proveniente do anticlinal alentejano, mas também podemos estar diante de um mármore estrangeiro, italiano ou mesmo peninsular, pois as pedreiras existem e temos notícia da sua laboração nesta cronologia.

As marcas de escorrência de águas que apresenta, nomeadamente no rosto (face esquerda e direita, cana do nariz), no pescoço, no cabelo, no manto, indicam que a peça esteve muitos anos no exterior e que, por isso mesmo, as zonas de maior fragilidade se ressentiram do desgaste provocado pelo clima, nomeadamente o nariz, queixo, lóbulo da orelha da direita, aresta da túnica, etc.

É também provável que a peça tenha sofrido algum tipo de vandalismo, habitual em peças de exterior, principalmente na zona do nariz, dos lábios, do queixo e também da toga, com quebras que podem ter sido provocadas por impacto.

Trata-se de uma peça de escultura muito interessante, que indicia um escultor de boa qualidade, atento aos detalhes da forma e da iconografia.

A função da peça, provavelmente pensada de origem para ser colocada no exterior, obstou a maior detalhe decorativo e a melhor traçado escultórico, mais fino e minucioso, ainda que, de um modo geral, constitua um excelente exemplo deste tipo de obras. ➤ FG

60. ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA COM SÃO TOMÉ

Alabastro

Nottingham, Inglaterra, séc. XIV / início séc. XV

Dim.: 52,0 × 33,0 × 6,0 cm

F1296

Placa de alabastro esculpida em alto-relevo com a representação da Ascensão da Virgem e a incredulidade de São Tomé, do séc. XIV ou início do séc. XV, que atribuímos às oficinas de Nottingham, tendo provavelmente feito parte de um conjunto de painéis pertencentes a um retábulo representativo da Vida de Maria.

Nossa Senhora está apresentada ao centro e de pé, ladeada por três anjos, que seguram a mandorla. A Seus pés, São Tomé ajoelhado segura o Seu cinto nas mãos.

Alabastro de Nottingham é o termo genericamente utilizado para referir as esculturas inglesas executadas entre os séculos XIV e XVI nesse tipo de calcite. Embora também produzidas noutras cidades de Inglaterra, o seu maior e mais prestigioso centro de fabrico era a região de Nottingham, cidade que deu o nome pelo qual são conhecidas.

Maioritariamente de carácter religioso e destinadas a igrejas ou capelas privadas, estas delicadas esculturas correspondiam em geral a painéis de altar ou retábulos. Pelas suas características podiam ser facilmente transportadas e reinseridas em novos espaços arquitectónicos. Representavam normalmente cenas da vida da Virgem Maria, da Paixão de Cristo e do Martírio de Santos e revelavam com frequência vestígios da policromia e douramento originais.

A maioria destas imagens não sobreviveu ao reinado de Eduardo VI — Rei de Inglaterra e da Irlanda a partir de 1547, e único filho varão de Henrique VIII e da sua consorte Jane Seymour. Foi durante este reinado que se aprofundou a cisão com a Igreja Católica e se implantou o Anglicanismo, muitas vezes por via da força.

Em 1549, o monarca ordenou a destruição de todas as imagens sacras, tendo a maioria sido removidas dos templos e destruídas. As que sobreviveram foram levadas para o continente europeu nos anos que se seguiram à Reforma Inglesa, e principalmente para França, país onde tinham grande popularidade, encontrando-se ainda hoje inúmeros exemplares nas igrejas gaulesas.

Esta escultura, oriunda certamente de uma oficina operativa no final do séc. XIV ou nos primeiros anos de 1400, revela grande coerência de estilo, quer em termos compositivos, quer plásticos. Estão presentes todas as características e a gramática estilística comum a Nottingham, tais como, o achatamento das superfícies das figuras, cujos figurinos são alongados, de

THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN MARY WITH SAINT THOMAS

Alabaster

England, Nottingham, 14th or early 15th century

Dim.: 52.0 × 33.0 × 6.0 cm

A high-relief carved plaque depicting the Ascension of the Virgin Mary and the doubting of Saint Thomas. Dating from the 14th or from the early 15th century, it is attributed to a Nottingham workshop, having originally been an element, part of a group of panels, from an altarpiece depicting the Life of Mary.

The Madonna, standing centrally, is flanked by three angels that seem to hold the mandorla. At Her feet the kneeling Saint Thomas holding the Virgin's girdle.

Nottingham alabaster is the generic term adopted to refer to English sculptures carved in that type of calcite between the 14th and the 16th centuries. Although also produced in other English regions, their major and most prestigious production centre was in the Nottingham area, thus becoming the name by which they would become widely known.

Mainly religious in character and destined to be displayed and revered in churches and private chapels, these delicate sculptures were generally part of altar panels or of much larger altarpieces. By their intrinsic characteristics they could easily be carried and reapplied into new architectural spaces. They mostly picture episodes of the Life of The Virgin, of the Passion of Christ or of the Martyrdom of Saints, often revealing evidence of the original polychrome and gilt decoration.

The vast majority of these compositions did not survive beyond the reign of Edward VI — King of England and Ireland in 1547, and the only son of King Henry VIII and his consort Jane Seymour. It was during this monarch's reign that the English crown split from the Catholic Church deepened and that the Anglicanism movement was more intensely imposed, often by the use of force. In 1549 the king ordered the destruction of all Roman Catholic imagery. Most such sculptures were removed from churches and destroyed. Those that survived were smuggled into continental Europe in the years following the English Reformation, and many of those are still to be found in French churches.

This sculptural composition, most certainly originating from an alabaster carving workshop active in the late 14th century and in the early part of the 1400s, reveals evident style coherence, both in terms of composition and of plasticity. All of the characteristics and stylistic grammar that are common to Nottingham produced works are identifiable here, such as the flattening of the figures surfaces, whose outline is elongated, of narrow profile and marked by squalid elegance according to the era's taste and fashion. The figure's facial expressions are not personalized but rather stand-



recorte estreito e marcados por elegância esquelética, de acordo com o gosto e a moda da época.

Os rostos não são personalizados, mas sim criados segundo figuras padrão, com tratamento convencional e sem grande preocupação na expressão de sentimentos, ficando esta a cargo da gestualidade e dos intervenientes cenográficos.

No fundo verifica-se ausência de planos arquiteturais e paisagísticos, com aproveitamento máximo do campo escultórico de forma a permitir a inclusão do maior número de figuras, que vão aparecer como que compartimentadas, em espaços muito limitados, num característico *horror vacui*. ➤

ardized, according to contemporary conventions, with no particular care in the expressing of feelings, which are simply alluded to by gestures and by the overall set composition. Architectural and landscape plans are absent due to total use of the sculptural field to allow for the inclusion of maximum numbers of figures that are somehow compartmented and crammed into very limited spaces, in characteristic 'horror vacui'. ➤

— BIBLIOGRAFIA *BIBLIOGRAPHY*

MOBILIÁRIO FURNITURE

- BASTOS, Celina, PROENÇA, José António, *Museu de Lamego, Mobiliário*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999
- CARON, Mathieu, *LB, The Furniture Legacy of Louise Bathilde d'Orleans, Duchesse de Bourbon (175 – 822)*, vol. III, Londres: Furniture History Society, 2017
- DUMONTHIER, Ernest, *Le Mobilier National — Bois de Siège*, Paris: Editions Carles Massin, 1962
- DUMONTHIER, Ernest, *Les Sièges de Jacob Frères*, França: Garde Meuble, 2012
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, vol. II, Porto: Artes Gráficas – Lello & Irmão Editores, 1990
- FREIRE, Fernanda Castro, *50 dos Melhores Móveis Portugueses*, Lisboa: Chaves Ferreira – Publicações, S.A., 1995
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, Lisboa: FRESS, 2002
- FREIRE, Fernanda Castro, PEDROSO, Graça, HENRIQUES, Raquel Pereira, *Mobiliário, Móveis de Conter, Pousar e de Aparato*, vol II, Lisboa: FRESS, 2002
- GUIMARÃES, Alfredo, *Mobiliário Artístico Português (Elementos Para a Sua História) — II Guimarães*, Vila Nova de Gaia: Edições Pátria, 1935
- GUIMARÃES, Alfredo, *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1949
- HAYWARD, Helena, *World Furniture, An illustrated history*, Londres: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1969
- IMPEY, Oliver, *Chinoiserie, The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1977
- JANNEAU, Guillaume, *Les Sieges — Le Mobilier Français*, Paris: Editions de L'Amateur, 1989
- JARRY, Madeleine, *Chinoiserie, Chinese influence on European Decorative Art, 17th and 18th centuries*, Londres: Sotheby Publications, 1981
- LEDOUX-LEBARD, Denise, *Les Ébénistes Parisiens du XIX siècle (179 – 870) — Leurs oeuvres et leurs marques*, Paris, F. de Nobele, 1965
- FERRARI, Elisabetta Barbolini, *Mobili Dipinti — Tempera, Lacca ed Arte povera nelle botteghe italiane tra XVII e XVIII secolo. A cura di Elisabetta Barbolini Ferrari*. Modena: Icaro edizioni, 2004
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Tomo II, Lisboa: FRESS, 2002
- MOUREY, Gabriel, *Histoire Générale de l'Art Français de la Revolution à nos jours*, vol. III, Paris: Librairie de France, 1922
- PEDROSO, G., Freire, F. C., & Henriques, R., *O Móvel no Brasil: Origens, Evolução e Características (Tilde Canti)*, Lisboa: FRESS, 1999
- PEREIRA, Iolanda Cristina Barreira, *Portugal e a Questão dos Bens Culturais Deslocados Durante a II Guerra Mundial — Conjunturas, Factos, Protagonistas e o Actual Estado da Arte*, vol.I, Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia apresentada à Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2014
- PIMENTEL, António Filipe, SOUSA, Maria da Conceição Borges de (coord.), *Mobiliário Português*, Lisboa: MNAA /INCM, 2019
- PINTO, Maria Helena Mendes, LEITE, Maria Fernanda Mello G. Passos, BARROS, Carlos Vitorino da Silva, *Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV – XVIII*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o Seu Tempo, Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV – XIX*, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural / Museu Nacional de Arte Antiga, 198 – 987
- PLANCHON, Jean-Pierre, *Pierre-Benoît Marcion (176 – 840) — Ebéniste de Napoléon*, Paris: Editions Monelle Hayot, 2006
- RAMOS, Luis Oliveira, *D. Maria I*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2007
- SALVERTE, Comte Francois de, *Les Ébénistes du XVIII siècle*, Paris, F. Nobele, 1962

WEBSITES

- <https://musees-nationaux-malmaison.fr/chateau-malmaison/chateau-malmaison/chateau-malmaison/collection/objet/lit-de-limperatrice>
- <https://www.gouvernement.fr/le-patrimoine-de-l-hotel-de-matignon>
- <https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Hotel-Matignon.html>
- <https://www.britannica.com>
- [https://www.cerezzonico.visitmuve.it - Ca'Rezzonico Room card \(17 Green lacquer room\)](https://www.cerezzonico.visitmuve.it - Ca'Rezzonico Room card (17 Green lacquer room))

BRONZES BRONZE

- ALCOUFFE, Daniel, DION-TENENBAUM, Anne, MABILLE, Gérard, *Gilt bronzes in the Louvre*, Dijon: Éditions Faton, 2004.
- CHADENET, S, *Les Styles Empire et Restauration*. Paris: Baschet & Cie., 1960
- CHEVALLIER, Bernard, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 180 – 815*, Paris: American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, 2007
- DUMONT, Jacques, WEYENBERG, Claire Van, *L'Encyclopédie des Styles — Tome I*, Bélgica: Gerard & C^a., 1969
- KAMMERER, Odile Nouvel, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 180 – 815*, Paris: American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, 2007

- MONDZAIN, Marie José, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 180–815*, Paris, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, 2007
- OTTOMEYER, H., PRÖSCHEL, P. et al. *Vergoldete Bronzen*, Munique: Klinkhardt & Biermann, 1986 (vol I, pp. 36–65, figs. 5.12.6, 5.12.8 & 5.12.9 and pp. 372, figs. 5.14.2)
- QUÉNETAÏN, Christophe Huchet de, *Les Styles Consulat et Empire*, Paris : Les Éditions de l'Amateur, 2005
- SALVERTE, Comte François de, *Les ébénistes du XVIII ème Siècle — Leurs Oeuvres et Leurs Marques* (cinquième edition), Paris: F. de NOBELE, 1962
- SAMOYAUULT, Jean-Pierre, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800–1815*, Paris, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, 2007
- TENENBAUM, Anne Dion, *Napoleon and the Art of the Empire Style, 180–815*, Paris, American Federation of Arts and Les Arts Decoratifs, 2007
- WANNENES, G and R., *Les Bronzes Ornementaux e les objets montés de Louis XIV à Napoleon III*, Milão, Editions Vausor 2004

WEBSITES

- <https://www.lapendulerie.com/artist-detail/235901/claude-galle>
- <https://www.britannica.com/Dionysus>
- <https://collections.vam.ac.uk/search/?q=Lalonde%2c%20Richard%20de>

PRATAS SILVER

- ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras, Século XV a 1887*, Lousã: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993
- ALMEIDA, Fernando Moitinho de, CARLOS, Rita, *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras. Século XV a 1887*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018
- ARAÚJO, Nuno, “A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869”, in *CEM — Cultura, Espaço & Memória*, Porto: CITCEM, 2011, pp. 8–08
- BIMBENET-PRIVAT, Michèle, “Les utensiles pour boire et mengier”, in Francine Rose, Michèle Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris: Éditions de la Rmn, Grand Palais, 2011
- CARLOS, Rita, “O ofício de ensaiador da prata em Lisboa (169–834)”, in *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, n.º 7, Lisboa: CML, 2017
- CHEVALLIER, Paul, MANNHEIM, Charles, *Résumé du Catalogue des Objets d'Art et de Haute Curiosité, Antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance, Composant l'importante et précieuse Collection Spitzer [...]*, Paris : Imprimerie de l'Art, E. Ménard et Cie, 1893
- CORDERA, Paola, “Art for Sale and Display: German Acquisitions from the Spitzer Collection «Sale of the Century»”, in CATTERSON Lynn (ed.), *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and their Social Networks*, Leiden: Brill, 2020
- CORREIA, Vergílio, *Guia do Museu Machado de Castro — Secção de Ourivesaria*, Coimbra Editora, 1940
- COUTO, Reynaldo, POSOLLO, João G., *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, Lisboa: FRESS, 1955
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (150–700): prata, madrepérola, cristal de rocha e porcelana*, Lisboa: AR-PAB, 2018
- FERRÃO, Bernardo, *Exposição de Ourivesaria — Maio Florido*, Lisboa: SNI, 1964
- HAYWARD, J. F., Virtuoso, *Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 154–620*, Londres: Sotheby Parke Bernet, 1976
- Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro — Ourivesaria sécs. XVI e XVII*, Coimbra: IPM, 1992
- JARDIM, Maria do Rosário, MONTEIRO, Inês Líbano, “A Prata do solene aparato da Coroa a partir da segunda metade do século XVIII. Identificação de um conjunto de 23 obras dos séculos XVI a XVIII”, in *Revista de Artes Decorativas*, n.º 4, Porto: UCP, 2010 (pp. 1–9)
- JARDIM, Maria do Rosário, MONTEIRO, Inês Líbano, “A Prata de Aparato das Cerimónias Régias (a partir da 2.ª metade do século XVIII)”, in Gonçalo Vasconcelos e Sousa (ed.), *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012
- LUCAS, Isabelle. “Jean-Valentin Morel and the revival of the Lapidary’s art: Isabelle Lucas describes the career of the remarkable French goldsmith who pioneered the taste for hard-stone vessels in renaissance taste. The article marks the acquisition by the Indianapolis Museum of Art of one of Morel’s masterpieces, made in 185–5 for the duc de Luynes.”, in *Apollo*, vol. 161, n.º 515, Jan. 2005
- MOLINIER, Émile, SPITZER, Frédérick, *La Collection Spitzer. Antiquité. Moyen-Age. Renaissance*, vol. 2, Paris: Maison Quantin, 1891
- Musée du Louvre, *Département des objets d'art. Nouvelles aquisitions du Département des objets d'art*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1895
- OMAN, Charles, *The Golden Age of Hispanic Silver, 140–665*, Londres: Victoria and Albert Museum, Her Majesty's Stationary Office, 1968
- OREY, Leonor d', *Ourivesaria*, Lisboa: FRESS, 1998

SANTOS, Reynaldo, *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800–1800)*, Lisboa: Royal Academy of Arts, 1957
 SANTOS, Reynaldo, COUTO, João, POSSOLLO, G., *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, Lisboa: FRESS, 1955
 SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Maria Irene, “Os primeiros punções de Lisboa e Porto”, in *Separata de Belas Artes*, n.º 6, Lisboa, 1953
 SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa: edição dos autores, 1974
 SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, séculos XV e XVI*, Lisboa: Scribe, 2012
 SILVA, Nuno Vassallo e, *Salsarium. Uma obra única em cristal de rocha*, Lisboa: AR-PAB, 2012
 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Artes da Mesa em Portugal*, Porto: Civilização, 2005
 SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Dicionário de Ourives e Lavrantes da Prata do Porto 175–825*, Porto: Civilização Editora, 2005
 TEIXEIRA, José Monterroso (ed.), *O Triunfo do Barroco (cat.)*, Lisboa: Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993
 XAVIER, Hugo, “O Museu de Antiguidades da Ajuda: Numismática e Ourivesaria das colecções reais ao tempo de D. Luís”, in *Revista de História da Arte*, n.º 8, Lisboa, 2011

PORCELANA PORCELAIN

BISCHOFF, Cordula, “Women collectors and the rise of the porcelain cabinet”, in Jan van Campen, Titius Eliëns, *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle, 2014
 BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, Califórnia: Ten Speed Press, 2002
 DAYBELL, James e NORRHEM, Svante, *Gender and Political Culture in Early Modern Europe, 140–800*, Londres: Routledge, 2016
 DONNELLY, P. J., *Blanc de Chine*, Londres, Faber & Faber, 1969
 HALL, Michael, *Art, Passion & Power: The Story of the Royal Collection*, Londres: BBC Books, 2017
 HARRISON-HALL, Jessica, *Ming Ceramics in the British Museum*, Londres: British Museum Press, 2001
 HOWARD, David, AYERS, John, *China for the West: Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, vol. I, Londres: Sotheby Parke Bernet, 1978
 LI, Peng; YI, Xin, *Study on the Change of Religious Decoration of Imperial Porcelain in Ming Dynasty*, Xi’an: 7th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research, 2018
 MASSON-OURSEL, P. e MORIN, L., “Mitologia da Índia” in (dir.) Guirand, Félix, *História das Mitologias II*, Lisboa: Edições 70, 2006
 MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa das Porcelanas: Cerâmica Chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Lisboa: Instituto Português de Museus, Philip Wilson Publishers, 1996
 OU-I-TAI, “Mitologia Chinesa” in Félix Guirand (dir.), *História das Mitologias II*, Lisboa, Edições 70, 2006
 PIERSON, Stacey, *From Object to Concept: Global Consumption and the Transformation of Ming Porcelain*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013
 PINTO, Carla Alferes, “Alguns aspectos da arte no período Ming aquando da chegada dos portugueses a Macau”, in *Revista de História da Arte*, n.º 9, Lisboa, 2012
 QINGZHENG, Wang, *A Dictionary of Chinese Ceramics*, Xangai: Sun Tree Publishing, 2003
 RINALDI, M., *Kraak Porcelain — A Moment in the History of Trade*, Bath: Bamboo Publishing, 1989
 ROONEY, Dawn F., Kendi in the Cultural Context of Southeast Asia, A Commentary, in *SPAFA Journal*, vol. 13, n.º 2, May-August 2003 (p. 6)
 SHULSKY, LINDA R., “Kensington and de Voorst: Two Porcelain Collections”, in *Journal of the History of Collections*, vol. 2, n.º 1, Oxford, 1990
 STRÖBER, E., *Symbols on Chinese Porcelain — 10000 Times Happiness*, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2011
 VALENSTEIN, S. G., *A Handbook of Chinese Ceramics*, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1975
 VEIGA, Jorge Getulio, *Chinese Export Porcelain in Private Brazilian Collections*, Londres: Carlos Eduardo de Castro Leal & Han-Shan Tang Ltd., 1989
 WELSH, Jorge e VINHAIS, Luisa, *Porcelana Kraak: o desenvolvimento do comércio global no final do século XVI e início do século XVII*, Londres: Jorge Welsh Books, 2008
 WELSH, Jorge, *Linglong*, Jorge Welsh Oriental Porcelain & Works of Art, Londres: Jorge Welsh Books, 2004

WEBSITES

<https://www.vam.ac.uk/articles/blanc-de-chine-white-porcelain-from-china>

FAIANÇA FAÏENCE

BAUCHE, Ulrich, *Lissabon — Hamburg*, Hamburgo: Kunst und Gewerbe Museu, 1996
 HANS, Ricardo, et al., *O Exótico nunca está em casa? — A China na faiança e no azulejo portugueses (século XVII–XVIII) (cat.)*, Lisboa: MNA, 2013
 MONCADA, Miguel Cabral de, *Faiança Portuguesa Séc. XVI a XVIII*, Lisboa: Scribe, 2008

PINTURA PAINTING

BRAGANÇA, José Vicente Pinheiro de Melo de, *A evolução da banda das três ordens militares (178–826)*, Lisboa: Universidade Lusíada, 2011

RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michela, “Giuseppe Trono, Pintor de Retratos na Corte Portuguesa (1780–1810)”, In *ART ISON*, 5 (2017), 21–21

RAMOS, Luís de Oliveira, *D. Maria I*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Coleção ‘Reis de Portugal’, 2007

ESCULTURA SCULPTURE

GENTILE, Pierangelo, “Depois da derrota. O exílio português de Carlos Alberto, rei da Sardenha, e Humberto II, rei de Itália” in *Maria Antónia Lopes e Alice Blythe Raviola, Portugal e o Piemonte: a casa real portuguesa e os Sabóias: nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII–XX)*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013 (pp. 301–337)

“Il Giornale” — Entrevista feita por Lucio Lami — 7 de Novembro de 1979. Cf.: <http://www.reumberto.it/lami3.htm>

LEXIKON, Helder, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: Editora Cultrix, 2002

MALTESE, Conrade (coord.), *Las Técnicas Artísticas*, Itália: Edições Cátedra S.A., 1990

ORLÉANS, Charles-Philippe d’, *Reis no Exílio — Portugal Refugio Real*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2011

WEBSITES

<https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/4920>

<https://herculaneum.uk/Villa%20dei%20Papiri/Herculaneum%20Villa%20dei%20Papiri%20p07.htm>

<https://www.newscientist.com/article/2081832-lead-ink-from-scrolls-may-unlock-library-destroyed-by-vesuvius/>

https://www.miti3000.it/mito/musei/napoli/sala_cxvii.htm



§ SÃO ROQUE, ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

RUA DE S. BENTO 199B E 269

1250 – 219 LISBOA

PORTUGAL

T+F +351 213 960 734 // +351 962 363 260

E GERAL@SAOROQUEARTE.PT

WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

§ COMPILAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

MÁRIO ROQUE

ANTÓNIO AFONSO LIMA

BERTA MARTINS

CATARINA PIRES

JORGE FERREIRA

LEONOR BRANDÃO

MARTA ALMEIDA

MARTA PEREIRA

MARIA JOÃO SIQUEIRA

TERESA PERALTA

§ TEXTOS

ANA PAULA REBELO CORREIA (APRC)

ANTÓNIO AFONSO LIMA (AAL)

CATARINA PIRES (CP)

FERNANDO GRILO (FG)

HUGO CRESPO (HC)

JORGE FERREIRA (JF)

JOSÉ MECO (JM)

LUÍS AFONSO (LA)

MÁRIO ROQUE (MR)

MARTA PEREIRA (MP)

PATRÍCIA FERRARI (PF)

SARA RIBEIRO (SR)

TERESA PERALTA (TP)

§ EDIÇÃO

SÃO ROQUE

§ FOTOGRAFIA

JOÃO KRULL

§ EDIÇÃO E TRATAMENTO DE IMAGEM

EDUARDO PULIDO

§ DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO

JOSÉ MENDES

§ IMPRESSÃO E ACABAMENTO

MR ARTES GRÁFICAS

§ TIRAGEM

350 EXEMPLARES

§ DEPÓSITO LEGAL

498610 / 22

§ ISBN

978 – 989 – 53002 – 5 – 9

§ ABRIL DE 2022

§ ©SÃO ROQUE 2022



SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

Rua de São Bento, 199B | 1250-219 Lisboa | T +351 213 960 734 | M +351 962 363 260
geral@saoroque.pt | antiguidadessaoroque.com



SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

Rua de São Bento, 199B | 1250 - 219 Lisboa | T +351 213 960 734 | M +351 962 363 260
geral@saoroque.pt | antiguidadessaoroque.com

ISBN 978-989-53002-5-9



9 789895 300259

