



Around the

THE
PORTUGUESE
EMPIRE

IN THE

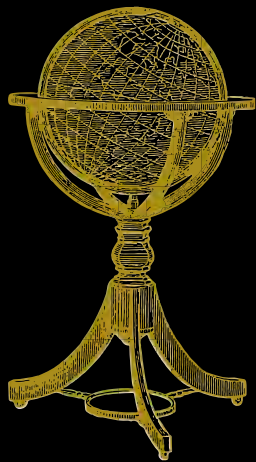
16th AND 17th
CENTURIES

world, Autour du monde

L'EMPIRE
PORTUGAIS
AUX
XVIIe ET XVIIIe
SIÈCLES



SÃO ROQUE



**Around
the**

THE
PORTUGUESE
EMPIRE
IN THE
16th AND 17th
CENTURIES

**world, Autour
du
monde**

L'EMPIRE
PORTUGAIS
AUX
XVIe ET XVIIe
SIÈCLES



SÃO ROQUE

Agradecimentos

Acknowledgments

Remerciements

Álvaro Martins, António Fragoso, António Francisco, António Pinto, Béatrice Racine, Carlos Alberto Marreiros, Carlos Albuquerque, Carlos Ramires, Cristina Silva, Daniel Guedes, Horácio Silva, Hugo Miguel Crespo, Joe Berardo, José Ferreira, José Mendes, Júlio César Transportes, Manuel Guedes, Margarida Cavaco, Oleg Petrovsky, Pedro Cancela de Abreu, Philippe Mendes, Princípios Válidos, Lda., e a toda esta equipa excepcional que me acompanha. Obrigado Mãe, tu és a grande responsável por este périplo em terras Holandesas, este catálogo é teu.

Table of contents

Table des matières

005	— Foreword Around the world Préface Autour du monde	172	— Indo-Portuguese furniture Mobilier Indo-portugais
006	— Portugal in the 15th and 16th centuries: The discovery of the sea route to India and the arrival to Japan Le Portugal des XVe et XVIe siècles : La découverte du chemin maritime pour l'Inde et l'arrivée au Japon	222	— Mughal paintings Peinture moghole
010	— Lisbon, centre of the world trade Lisbonne, le centre du commerce mondial	228	— Ceylon Ceylan
014	— Botany and medicine in the portuguese overseas expansion La botanique et la médecine au temps de l'expansion portugaise	228	— Sinhalese-Portuguese ivories Ivoires Cinghalo-portugais
022	— Food for thought. Plant exchange and global foodways in the early modern world Réflexions gastronomiques. Partages de plants et carrefours alimentaires au début de l'époque moderne	250	— Kingdom of Siam, Thailand Royaume du Siam, Thaïlande
044	— Africa Afrique	254	— Kingdom of Pegu, Burma – Lacquerware Royaume de Pégou, Birmanie – Laques
048	— Sierra Leone Sierra Leone	264	— Philippines and Spanish Colonies Philippines et Colonies Espagnoles
062	— Kingdoms of Benin and Owo Royaumes de Bénin et Owo	278	— China Chine
082	— Portugal and the evangelisation of the Old Kingdom of Kongo Le Portugal et l'évangélisation de l'Ancien Royaume du Kongo	280	— Sino-Portuguese christian art Art chrétien Sino-portugais
102	— Central Western Africa Afrique Centrale Occidentale	290	— Chinese and Sino-Portuguese lacquers Laques chinoises et Sino-portugaises
110	— India Inde	308	— The China trade – painting <i>China trade</i> – peinture
112	— Indo-Portuguese ivories Ivoires Indo-portugais	340	— Japan Japon
124	— Indo-Portuguese silver and filigree work Argentierie et filigranes Indo-portugais	340	— Lacquerware and Namban art Art Namban et laques
128	— Filigree work Filigranes	352	— Japanese christian art Art chrétien nipo-portugais
136	— Mother-of-pearl and tortoiseshell Nacre et écaille de tortue	362	— <i>Inrō</i> <i>Inrō</i>
		368	— Lacker an Namban art L'art Namban et laques
		384	— Portugal in the 17th and 18th centuries Le Portugal des XVIIe et XVIIIe siècles
		386	— Gadrooned silver salvers Plats à godrons
		391	— Furniture Mobilier
		396	— Portuguese faïence Faïence portugaise
		426	— Bibliography Bibliographie

Foreword

AROUND THE WORLD

São Roque wishes to welcome you to TEFAF, and to this depository for Lisbon's Rua Nova dos Mercadores (*New Merchants Street*), where you can admire the precious treasures that have arrived in Portuguese caravels and carracks, from India, Japan, and other exotic faraway lands.

On arriving in Africa and the Far East, the Portuguese, firmly determined and commercially minded, focused on developing a complex network of diplomatic and trading relations, as well as a system of commercial outposts, that would ensure global control over the African, Far Eastern and South Atlantic maritime trade. Concurrently they promoted the development of scientific, cultural, aesthetic, and artistic synergies, that remain highly relevant in our 21st century.

Europe was suddenly flooded, for the first time in History, by fascinating products, and by remote and mutually unknown peoples' that could see, touch, and communicate directly with each other.

In its conviction, 16th century Portugal pioneered countless civilizational interactions of unimaginable magnitude, which would be felt for centuries afterwards; it introduced firearms to Japan and astrolabes and green beans to China, engaged in the abhorrent Atlantic slave trade, took tea to England and pepper to the New World, brought Chinese silks, spices and Indian medicines to Europe, and even an elephant and a rhinoceros to be gifted to the Pope.

In this book, we look over its role in crossing worldwide plant species and in blending dietary practices, which would revolutionize flora, medicine, and global gastronomy. By linking the four continents, Portugal defined the characteristics of modern-day eating habits, altered global botanic and the planet's landscapes, and contributed unequivocally for the evolution of modern medical science.

Welcome to this voyage through three hundred years of Portuguese Art.

Lisbon, February 3rd 1523 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

Préface

AUTOUR DU MONDE

Bienvenue à la TEFAF et à notre entrepôt de la Rua Nova dos Mercadores à Lisbonne, où vous pourrez admirer les précieux objets arrivés au port de la capitale portugaise à bord des caravelles venues d'Inde et d'autres lointains pays, tels que le Japon.

À partir de la deuxième moitié du XVe siècle et faisant preuve d'une incroyable habileté, les Portugais établirent des relations commerciales solides avec le reste du monde, posant ainsi les bases de la première mondialisation. Pour ce faire, ils durent faire preuve de grandes compétences politiques et d'apprentissage de la langue, des coutumes et des cultures. C'est ainsi que s'ouvrirent de nouveaux horizons, dessinant des rapports inédits entre les continents et complétant les connaissances géographiques de la Terre.

Pour la première fois, des peuples vivant aux antipodes se virent, se touchèrent et communiquèrent entre eux. Ils se décrivirent, suscitérent l'étonnement et s'enrichirent mutuellement.

Les Portugais furent les instigateurs d'innombrables interactions à l'échelle mondiale : ils emmenèrent les armes à feu et le pain au Japon, l'astrolabe et les haricots verts en Chine, les esclaves en Amérique, le thé en Angleterre, le poivre dans le Nouveau Monde, la soie chinoise et les médicaments indiens dans tout le continent européen, alors que Hanno, un éléphant venu d'Asie, était offert au Pape par le roi Manuel Ier, inspirant de nombreux artistes dont Raphaël.

Ce livre se penche sur le rôle essentiel joué par le Portugal dans ce partage de plantes et d'aliments issus des quatre coins du monde, échanges qui révolutionnèrent à jamais la flore, la médecine et la gastronomie mondiale. En reliant les quatre continents, les Portugais lancèrent les bases de l'alimentation mondiale actuelle, modifièrent la botanique et les paysages de la planète et contribuèrent indiscutablement à l'évolution de la médecine au travers des siècles.

Bienvenue dans ce voyage au long cours au fil de trois cents ans d'art portugais.

Lisbonne, le 3 Février 1523 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

Portugal in the 15th and 16th centuries: the discovery of the sea route to India and the arrival to Japan,

Le Portugal des XVe et XVIe siècles: La découverte du chemin maritime pour l'Inde et l'arrivée au Japon,

With the death of the king D. Fernando, the throne was claimed by the king of Castille, married to the only daughter of the Portuguese monarch and which provoked a crisis of disputed succession. The two countries entered into war, culminating in the defeat of the Spanish at the battle of Aljubarrota in 1385, and D. João I proclaimed as King of Portugal.

Due to the difficult relations with its neighbouring country after this, Portugal found itself isolated from the rest of Europe, struggling to find food and income necessary to develop and better the lives of its population. The outbreak of bubonic plague aggravated the already fragile situation, with agriculture suffering and the rise in unemployment.

Because national production was insufficient and Portugal effectively land-locked by their enemy Spain, the only alternative was to look westwards across the ocean, developing their trade links with the rest of Europe by sea. This was the first step in the great maritime expansion and the establishment of trade with Europe in the 15th and 16th centuries.

À la mort de Dom Fernando, le trône de Portugal est revendiqué par le roi de Castille, marié à la fille unique du monarque portugais. S'installe alors une crise de succession et les deux pays entrent en guerre. Avec la défaite des Espagnols à Aljubarrota, Dom João I est acclamé roi de Portugal.

Les relations avec le pays voisin sont dès lors difficiles et le Portugal se retrouve isolé du reste de l'Europe. Il se confronte à des problèmes de ravitaillement et de pénurie de ressources qui lui permettraient de développer le pays et d'améliorer le niveau de vie de la population. Des épidémies de peste bubonique aggravent la fragile situation économique, provoquant l'abandon de l'agriculture et la croissance du chômage.

Face à une production interne insuffisante et à la proximité terrestre d'un pays ennemi, seule la mer semble offrir une issue. Le roi opte alors pour le commerce maritime afin d'exporter des produits vers les autres pays européens, ouvrant ainsi le royaume à l'expansion maritime portugaise et européenne des XVe et XVIe siècles.

The channel of communications and transport of goods coming from the Orient, was the Mediterranean Sea, dominated by the Italians. Much commerce was negotiated by the Arabs with Italy, but with the fall of Constantinople to the Ottomans, trade with Genoa and Venice suffered drastically and it became imperative to find an alternative commercial route directly linking the regions of spice production to their established European markets. This immensely important and lucrative trade provided the majority of the revenue for the kingdom, and the power to control taxes levied on the sale of these imported goods was a major benefit to other absolute monarchs of the era.

Meanwhile, the discovery and development of the new lands was widely stimulated by the Church, in its desire to spread the Christian message and convert the indigenous peoples.

The need for expansion of the Portuguese territories, allied with the great maritime experience derived from its long Atlantic coast and the development of many navigational aids such as the astrolabe, compass, cross-staff and quadrant, as well as the development of the Nautical School of Sagres in the south, dedicated to the study of new forms of navigation, gave impetus to the innovation, design and construction of the first caravels and ships intended for use for much longer voyages, in sometimes unknown waters.

It is the figure of Infante D. Henrique, the young Prince Henry, with whom the epic poems of the Discoveries are most commonly associated. It was entirely his own initiative, without any intervention from the Crown, to make the first explorations of the African coast, and which drove the conquest of the Magreb in Ceuta in 1415, which is considered to be one of the first signs of the gradual process of Portuguese expansion, probably the most notable aspect of 15th century Portuguese history. The main objective was to curb the Muslim exploration and development of the African coast. With the defeat of Tangiers in 1437 the young Prince turned his attention to the south encouraging countless further voyages to the African coast.

Portugal was successful in the conquest of various lands in West Africa establishing trading posts and factories in the coastal ports, particularly Arguim and Mina, two places that controls the

Jusqu'alors, la mer Méditerranée représentait l'unique voie de communication et de transport de marchandises venues d'Orient, sous le contrôle des Italiens. Avec la prise de Constantinople par les Ottomans, les échanges commerciaux avec Venise et Gênes diminuent drastiquement et il devient impérieux de trouver une route commerciale alternative qui relie directement les régions productrices d'épices aux marchés européens. Ce commerce entraîne l'augmentation de la valeur des impôts perçus par le royaume et, par conséquent, le renforcement du pouvoir absolu des couronnes de l'époque. L'Église, elle aussi, encourage la découverte de nouvelles terres afin d'étendre son entreprise évangélisatrice.

Le besoin d'expansion du territoire portugais, allié à l'expérience maritime dont le pays bénéficie grâce à son long littoral atlantique et à ses instruments nautiques — la boussole, l'astrolabe, le portulan, le quadrant et le bâton de Jacob — conduisent au développement de la construction navale à l'École de Sagres, dans le Sud du Portugal. On y étudie les nouveaux modes de navigation et y construit les premières caravelles et nefes, plus résistantes pour affronter des voyages plus longs et des conditions maritimes encore inconnues.

L'épopée des Grandes Découvertes est indissociablement liée à la figure de l'Infant Dom Henrique, fils de Dom João I. À sa propre initiative, sans entremise de la couronne, il organise les premiers voyages sur le littoral africain qui mènent à la conquête de la place magrétine de Ceuta en 1415 — événement considéré comme le jalon initial de l'expansion, l'un des plus importants de l'histoire portugaise du XVe siècle. Les navigateurs s'étaient fixés comme principaux objectifs le combat contre les infidèles et l'exploration du littoral africain. Après la défaite de Tanger en 1437, l'Infant décide de poursuivre la route vers le sud et dépêche de nombreuses expéditions le long de la côte.

Le Portugal conquiert plusieurs concessions en Afrique occidentale et installe des comptoirs commerciaux dans les ports du littoral afin de contrôler facilement la transaction des produits locaux. Parmi ces points stratégiques se trouvent notamment Arguim et Elmina qui garantissent la suprématie portugaise et la mainmise sur le commerce dans le Golfe d'Arguim et dans le Golfe

local trade and commerce in the Gulf of Arguim and Gulf of Guinea and were the principal reception centers for gold, ivory ambergris and slaves, from both the interior and coastal areas.

In 1483 Diogo Cão arrived in the mouth of the River Zaire, the first step in the growth of a relationship with the ancient Kingdom of Kongo. The reception was so enthusiastic that the king of Kongo send an ambassador to the Portuguese monarch, as he consider him as the most powerful man in the world. It was also a similar situation in the ancient kingdom of Benin in 1486, where the navigator João Aveiro was welcomed by Oba, for whom the Portuguese were powerful emissaries in possession of unknown and mysterious abilities, partly due to their firearms, which were still totally unknown in these lands, and were considered magical and which aided the cementing of the burgeoning friendship.

In 1488 Bartolomeu Dias succeeded in rounding the Cape of Storms, so named for its terrible dangers and fearsome storms, which in this voyage the experienced seafarers encountered again, but came through safely. On hearing of the good news, the king, D. João II decreed that it should be renamed 'Boa Esperança', the Cape of Good Hope, and seeing that this connection between the Atlantic and Indian Oceans was indeed feasible, saw the realization of a long desired sea route to India.

In the reign of D. Manuel I, Vasco de Gama landed on the Island of Mozambique, where he was enthusiastically received, and from where he was escorted to Mombassa, where there was an already established Christian colony. On leaving Melinde, a Gujarrati Indian helped him in the crossing of the Indian Ocean as far as Calecut where he arrived in 1498. And so it was like this that the first successful passage of the maritime route to India was achieved, and ultimately the foundation for all further Portuguese exploration of the Orient.

In 1500 Pedro Alvares Cabral arrived in Calecut, after having deviated from his intended route and discovered Brazil. Five years later, the Portuguese State of India was founded to administrate the Portuguese territorial dependencies.

Six years later, the first contacts between Portugal and Ceylon were established resulting in friendly relationships with the king of Kotte, who later became a vassal to the Portuguese crown and in return paying tributes in cinnamon. This island, rich in ivory and precious stones had a great attraction for the crown, and Portuguese Ceylon was founded through the occupation of Kotte and the conquest of surrounding kingdoms.

The taking of Malacca by Afonso de Albuquerque was of major importance for the ambitious Portuguese. This important and cosmopolitan city, until then Muslim, was in control of all the maritime traffic between India and the Far East through the straits

de Guinée, lieux de provenance et de réception des produits locaux, comme l'or, l'ivoire, l'ambre et les esclaves, arrivant du littoral et de l'intérieur du continent africain.

En 1483, Diogo Cão atteint l'embouchure du fleuve Zaïre et noue des liens avec l'ancien Royaume Kongo. Il y rencontre un accueil extrêmement chaleureux, tandis que le roi de ce territoire décide d'envoyer en 1498 une ambassade au roi portugais, qu'il considère comme la plus puissante des créatures. Cette situation se renouvelle en 1486, lorsque le navigateur João Aveiro est accueilli par l'Oba de l'ancien Royaume du Bénin qui voyait les Portugais comme les émissaires de pouvoirs et de connaissances nouvelles, facilitant leur démarche — ils possédaient notamment des armes à feu, totalement inconnues dans ces contrées et perçues par les autochtones comme des objets magiques.

En 1488, Bartolomeu Dias parvient à franchir le Cap des Tempêtes, ainsi désigné en référence au danger qu'il représentait. En apprenant la bonne nouvelle, le roi Dom João II le rebaptise « Cap de Bonne-Espérance », car il ouvrait un passage entre l'Océan Atlantique et l'Océan Indien, traçant la route maritime tant convoitée vers l'Inde.

Pendant le règne de Dom Manuel I, Vasco de Gama atteint l'île de Mozambique, où il est chaleureusement reçu. On le conduit jusqu'à Mombasa, où vivait une colonie chrétienne. De Mélinde, un Indien du Gujarat l'aide à traverser l'Océan Indien jusqu'à Calicut où il débarque en 1498. Il avait ainsi découvert le chemin maritime pour l'Inde, point de départ de l'implantation portugaise en Orient.

Pedro Alvares Cabral arrive lui aussi à Calicut, en 1500, après s'être détourné de sa route initiale et avoir découvert le Brésil. Cinq ans plus tard est fondé l'État Portugais de l'Inde qui se propose d'administrer tous les territoires dépendants du Portugal.

Les premiers contacts entre le Portugal et Ceylan ont lieu en 1506 : les Portugais établissent des liens d'amitié avec le roi de Kotte, qui devient plus tard vassal de la couronne lusitane, obligé de payer ses tributs sous forme de cannelle. Ce pays exportateur d'ivoire et de pierres précieuses représentait un fort atout commercial aux yeux des Portugais. Le Ceylan portugais se forme donc avec l'occupation de Kotte et la conquête des royaumes limitrophes.

La prise de Malacca par Afonso de Albuquerque est fondamentale pour satisfaire les ambitions portugaises. Cette ville cosmopolite, jusqu'alors musulmane, contrôlait tout le trafic maritime entre l'Inde et l'Extrême-Orient, à travers le détroit de Malacca. Connaissant les prétentions du Siam sur Malacca, ce Vice-roi envoie un émissaire à Ayutthaya et noue des liens d'amitié avec le Royaume du Siam, qui perdurent jusqu'à aujourd'hui.

En 1515, Afonso de Albuquerque conquiert l'île d'Ormuz et a la mainmise sur le Golfe Persique. Cette ville, la « troisième clé » de

of Malacca. Being well aware of the ambitions Siam had towards Malacca, this Viceroy sent an emissary to Ayutthaya, establishing amicable relations between Siam and Portugal, which continue to this day.

In 1515 the same Viceroy conquered the island of Ormuz, taking control of the Persian Gulf.

This city, the third key in the Imperial lock held by Portugal on Asia, along with Goa and Malacca gave the Portuguese complete maritime control of the whole region and complete dominion of maritime trade between Europe and India.

An exploratory commercial expedition was sent to Canton in 1517. After several fruitless attempts at establishing commercial relations, and persecuted by local authorities, they set sail on a northerly course, reaching Liampo on the north of Fukien, where they made a base from where they could disembark for Japan.

Portugal had a crucial role as intermediary in the reestablishment of commercial relations between China and the Empire of the Rising Sun that had stalled for many years. It was only at this time that the Cantonese allowed the founding of the colony of Macau, in 1557.

It was from these explorers that Japan acquired gunpowder and firearms. The Xogum rapidly allied themselves to the Portuguese, and with their help, managing to install the Tokugawa dynasty in power. In a sign of gratitude they offered Nagasaki to the Jesuit missionaries who then established themselves there. Nagasaki today still has traces of Portuguese historic urban design and influence.

The Jesuits would gain the trust of the Xogum and Daimios, and started the work of catechism and conversion of the Japanese, including some important Daimios figures.

Nevertheless, the Catholic religion so radically different from the Buddhist and Shinto practices in the land of the Rising Sun, and the behavior of the *Nambam-Jin* (the barbarians from the south, as the Portuguese were called) threatened the traditions and customs of the Japanese, which resulted in the expulsion of the missionaries in 1614, the persecution of Japanese Christians and finally the expulsion of the Portuguese completely in 1639.

Macau was the final great conquest in the era of Portuguese expansionism. It was followed by a commercial success and ensuing economic prosperity enabled by the sea route through the Cape that connected India and Portugal, and the successful exploitation of Brazil from where exotic wood such as jacaranda and mahogany, sugar, gold and other precious metals, tobacco, cocoa and coffee arrived in the metropolis of Lisbon.

This was the great Portuguese Colonial Empire that would open the doors to the beginnings of Modern Age in Europe. ✨

l'Empire Portugais d'Asie avec Goa et Malacca, donne aux Portugais le contrôle maritime de toute la région et la maîtrise totale du commerce maritime entre l'Europe et l'Inde.

En 1517, une expédition commerciale arrive à Canton. Après plusieurs tentatives infructueuses pour établir des relations commerciales, poursuivis par les autorités locales, les explorateurs continuent leur route vers le nord. Ils s'installent à Liampo (Ningbo) au nord de la province du Fujian et, en 1543, ils débarquent au Japon.

Le Portugal joue un rôle crucial en tant qu'intermédiaire dans les relations commerciales entre la Chine et l'Empire du Soleil Levant, interrompues de longue date. Ce n'est qu'à ce moment-là que Canton autorise l'installation de la colonie portugaise à Macao, en 1557.

Les voyageurs amènent au Japon les armes à feu. Le Shogun s'allie rapidement aux Portugais et, avec leur aide, donne le pouvoir à la dynastie Tokugawa. En signe de reconnaissance, il offre Nagasaki aux missionnaires jésuites qui s'y installent. Encore aujourd'hui, cette ville arbore des caractéristiques urbanistiques portugaises.

Petit à petit, les missionnaires gagnent la confiance du Shogun et des *Daimyos* et initient leur mission d'évangélisation des Japonais, qui touche également certains de ces importants gouverneurs féodaux.

Cependant, la religion catholique et les coutumes des *Namban-jin* (« Barbares du Sud », comme ils appelaient les Portugais), radicalement différents du Bouddhisme et du Shintoïsme pratiqués au Pays du Soleil Levant, agressent les us et les coutumes des Japonais, conduisant à l'expulsion des missionnaires en 1614, à la persécution des Chrétiens nippons et à l'expulsion définitive des Portugais en 1639.

Macau représente la dernière grande conquête de l'expansion portugaise. S'ensuit une période de prospérité commerciale et économique grâce à la Route du Cap, qui relie le Portugal à l'Inde, et au Brésil, d'où provenaient le palissandre de Rio, le sucre, l'or, les métaux précieux, le tabac, le cacao et le café.

Ainsi se constitua le grand Empire Colonial Portugais qui ouvrit les portes à l'Époque Moderne en Europe. ✨

Lisbon, centre of the world trade

Lisbonne, le centre du commerce mondial

In the 16th century Lisbon becomes the main Renaissance global city, centre of a universal commercial empire linking west to east via Brazil and Africa, all the way to the Empire of the Rising Sun.

It is at Rua Nova, close to the banks of the river Tagus, that the treasures arriving from these distant lands are unloaded. Influenced by the various overseas cultures, Lisbon becomes the world's centre stage, its exotic taste defining fashions throughout the old Continent, under a new decorative grammar that fuses remote paradigms with references from erudite European culture.

A rotating commercial platform, Lisbon circulates the most extravagant goods throughout the various European courts and as far as the New World. But goods from the Americas do also come into Lisbon on their way east, to be traded along Africa, in the Orient or as far as Japan.

Resulting from this extensive trading, Rua Nova dos Mercadores becomes the world's first shopping centre, a truly global market uniting a vast diversity of cultures and ethnic groups. As the Portuguese commercial networks expanded, Lisbon became increasingly more mixed and cosmopolitan, the place where people's from the entire world converge, resembling more of a modern city rather than a 16th century capital.

Lisbonne au XVIème siècle est devenue le centre de cet Empire commercial universel, qui uni l'occident et l'orient — jusqu'au Pays du Soleil Levant — le Brésil et le reste de l'Amérique.

C'est à la Rua Nova dos Mercadores, sur le Tage, que débarquaient les richesses venues du Brésil, d'Afrique et d'Orient. Influencée par les cultures d'outre-mer, Lisbonne devint alors le centre du monde et son goût exotique va dicter la mode dans le Vieux Continent et dans les Amériques, avec un vocabulaire décoratif qui conjugait atmosphère lointaine et références européennes érudites.

Devenue une plaque tournante, elle va distribuer ces produits extravagants dans les différentes cours européennes, ainsi qu'en Amérique du Nord et dans le Nouveau Monde. Quant aux marchandises venant de ces pays, elles transitaient à Lisbonne et poursuivaient leur voyage pour être livrées un peu partout jusqu'au Japon.

Comme résultat de tous ces échanges, cette rue de marchands va devenir le premier marché commercial mondial, siège d'un grand métissage de cultures et de peuples. La Lisbonne de cette époque ressemble plutôt à une capitale du XXIème siècle : pendant que son Empire s'élargissait, beaucoup de citoyens venus de ces nouvelles terres y débarquaient.



'Rua Nova dos Mercadores' © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).

THE 'RUA NOVA DOS MERCADORES'

These two paintings, originally a single canvas, are the portrait of this, for many unknown, world. Produced in the last quarter of the 16th century, they illustrate the seething life at *Rua Nova dos Mercadores*, Lisbon most important street and the city's vital force.

The trading area is defined by a fence running along the street. Under the arcades, benches for exclusive use of bankers and merchants are clearly discernible, the latter being mainly Sephardic Jews or foreigners.

The population diversity is clearly noticeable. As many as 10% of Lisbon's inhabitants in the 1500s were probably of sub-Saharan origin, many others coming from elsewhere in the Empire. Many trades and daily tasks were performed either by indigenous Portuguese or by these overseas residents of which many were slaves. In the paintings there are various African women, probably in the service of *Rua Nova* shops and homes. Some are carrying water containers over their heads, others baskets. It is possible to identify one selling rice and another possibly carrying lidded chamber pots to be emptied into the Tagus River. Portuguese women are only visible observing the scene from various building's windows.

LA « RUA NOVA DOS MERCADORES »

Ces deux peintures (qui étaient à l'origine une seule toile) sont la représentation de ce monde que la plupart des gens ignorent. Peintes au dernier quart du XVI^e siècle, elles illustrent l'animation qui régnait *Rua Nova dos Mercadores*, le plus important centre de commerce de Lisbonne, la force vitale de la ville.

La zone destinée aux commerçants est délimitée par une balustrade qui longe la rue. On peut apercevoir l'existence de bancs sous les arcades, à l'usage exclusif des banquiers et des marchands. Ces derniers étaient pour la plupart des juifs séfarades ou étrangers venus du monde entier.

Un grand métissage de peuples y est vite reconnaissable. Dix pour cent de la population de Lisbonne était africaine et plutôt habillée avec leurs vêtements locaux — de l'Afrique subsaharienne ou orientale et des pays du Moyen-Orient, tels qu'Ormuz. Certains portent même des turbans. D'autres gens venaient de différentes parties du monde.

Un grand nombre de travaux quotidiens dans la rue de la capitale étaient effectués aussi bien par les étrangers que par les portugais.

On voit entre autres des femmes blanches ou noires avec des récipients à eau sur la tête, deux africaines avec des paniers, l'une

An European trader sells wine — or more likely some type of brandy, that he serves from a glass bottle, a very expensive utensil at the time. Amongst the crowd an African tambourine player and some hauliers, both European and African, that carry goods to the river front. The men, from sub-Saharan or Eastern Africa, or Middle-Eastern territories such as Ormuz, dress mainly in their native attire, some being portrayed in turbans.

On the left, two barefoot children of probably mixed ethnicity, play with a cat, an important testimony of the reality of miscegenation that the Portuguese court, under particular conditions, sometimes encouraged.

THE 'CHAFARIZ D'EL REY'

This painting is an equally important record of a forgotten world, and once again its most surprising detail relates to the characters depicted. It is clear that approximately half of the people portrayed are Africans, and Lisbon was the only European city where, in the 16th century, this could happen.

Close to the Royal Palace the *Chafariz d'el Rei*, the Royal Water Fountain, is the main Renaissance Lisbon fountain. Built against the medieval city walls it provided the city's inhabitants with a reliable drinking water supply. The fountain's water was transported in containers that women carried over their heads and was also taken throughout the world in Portuguese vessels, thus assuming a powerful symbolic role.

Brought generally into Lisbon as slaves, a number of Africans were later freed and assimilated in the wider Lisbon population. Some ascended the social ladder attaining important social positions and adopting European custom.

The Africans weren't the only enslaved 16th century inhabitants of Lisbon. There are also slaves from China, from Japan, from India and other parts of Asia and even Tupinambá people from Brazil. Beyond the water carriers — some Africans and some Europeans, it is also possible to identify a woman sitting at a portable table selling foodstuffs and two sailors, a European and an African, wearing stripped trousers.

Renaissance passion for music is illustrated by the presence of two fashionably dressed African musicians, one on a boat playing the tambourine for a courting couple and another within the fountain courtyard playing the lute, a fashionable string instrument and by the mixed dancing couple. Humorously, on the left, an African man empties a broken bucket over his head.

In the courtyard a chained water bearer slave, probably being punished for an attempted escape. On the left hand side corner two officials are arresting a man.

vendant du riz et l'autre portant des pots remplis d'excréments à déposer sur le Tage.

Un marchand blanc vend un alcool — probablement de l'eau-de-vie, qu'il transporte dans une bouteille en verre, un matériau très coûteux à l'époque. Parmi les autres figurants, nous soulignons un joueur de tambourin noir et plusieurs transporteurs, blancs ou noirs, qui amenaient les marchandises vers le Tage, où elles étaient embarquées dans les navires.

Nous remarquons sur la gauche deux enfants d'ascendance hybride aux pieds nus jouant avec un chat : témoignage précieux du grand métissage des peuples qui cohabitaient à Lisbonne et résultat de ce métissage encouragé depuis toujours par la couronne portugaise.

LE « CHAFARIZ D'EL REY »

Tout comme les deux précédentes, cette peinture sur bois est un document important sur la vie quotidienne à Lisbonne de la seconde moitié du XV^e siècle au milieu du XVII^e siècle.

Ici aussi ce qui est plus surprenant est la population : environ la moitié est africaine, et Lisbonne est le seul endroit où cela pourrait se produire.

Très proche du palais royal le *Chafariz d'el Rei* était la principale fontaine de la ville. Située entre deux grands remparts médiévaux, on allait y chercher de l'eau potable, que les femmes transportaient sur leur tête et distribuaient à la population. L'eau de cette source était fameuse et emportée par les navires aux quatre coins du monde, constituant aussi un important symbole de pouvoir.

Les africains arrivaient généralement en tant qu'esclaves et la majorité d'entre eux poursuivaient leur voyage vers d'autres pays. Quelques-uns restaient à Lisbonne et un grand nombre étaient plus tard libérés et intégrés dans la population. Parmi eux, certains ont rapidement progressé sur le plan social, atteignant un statut élevé et adoptant les coutumes européennes.

Cependant, les africains n'étaient pas les seuls esclaves à Lisbonne à l'époque. Il y avait des esclaves blancs, des asiatiques — de la Chine, du Japon, de l'Inde et d'autres régions d'Asie — et aussi des Tupinambas du Brésil.

On voit sur cette vue, des *aguadeiros* qui transportent de l'eau — en général des esclaves blancs ou noirs —, une femme noire assise à une table portable vendant des aliments, un marin blanc et un autre noir avec des pantalons à rayures.

La passion pour la musique est clairement visible : deux musiciens noirs sont représentés, l'un dans un bateau jouant du tambourin pour un couple d'amoureux, l'autre en tenue de courtisan jouant du luth, instrument très à la mode pendant la Renaissance.



Chafariz D'El Rey © Berardo Collection, Lisbon.

African people could belong to various social strata such as illustrated by the presence of a black knight riding a brown horse tacked up in gilt leather. This elegantly attired character wears a black velvet cape embroidered with a red cross, of the Order of Santiago, velvet hat adorned with ostrich feathers and baggy short trousers known as galligaskins.

Images of a bygone world, this was Lisbon, first capital of globalisation!¹ ✓

Un couple danse dans la rue, un africain et une jeune fille blanche, au son de la musique. Au centre de la grande terrasse, une scène humoristique: un africain se renverse un récipient d'eau sur la tête, il prend probablement sa douche. Sur la gauche les autorités arrêtent un troisième. Près de la fontaine un esclave portant une cruche d'eau sur sa tête est enchaîné, ce qu'arrivait lors qu'on essayait de s'évader.

Quelques africains ont eu un grand succès et une rapide ascension sociale. C'est le cas de deux chevaliers au centre, l'un monté sur un cheval paré de bandes en cuir doré, l'autre portant la croix de l'Ordre de Santiago. Cet élégant chevalier porte un chapeau de velours somptueusement décoré de plumes d'autruche et une cape de velours brodée, très à la mode à l'époque.

Toutes ces images sont celles d'un monde oublié: le Portugal, premier Empire global, et Lisbonne, capitale de la première mondialisation!¹ ✓

¹See Gschwend, Annemarie Jordan; Lowe, Kate, *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, London: Paul Holberton Publishing, 2015.

¹Voir Gschwend, Annemarie Jordan; Lowe, Kate, *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres: Paul Holberton Publishing, 2015.

Botany and medicine in the portuguese overseas expansion,

La botanique et la médecine au temps de l'expansion portugaise

The earliest exploration journeys along the African coast developed under the impetus of Prince Henry (1395 – 1460), prompted by a mix of geographic curiosity and material interests. By the mid-15th century, these expeditions, launched from Portuguese ports, had become immensely profitable following from the discovery of gold rich African regions and the development of the African slave trade. This early Portuguese contact with equatorial Africa, would have an impact of many consequences in most branches of knowledge, namely in the fields of botany and medicine.

Maritime expeditions were accompanied by significant written information, be it letters, informs or reports, describing the new geographic, natural, and human realities. As such, this documentation referred novel or little-known natural products, such as the kola nut, the dragon tree, the chili pepper, the long pepper, or the banana, that would become popular in Portugal and in other European regions, and which, beyond their evident dietary value, did also hold therapeutic properties. Early written reports also described unknown diseases that became responsible for increased mortality amongst Europeans, and whose more obvious symptoms

Les premiers voyages d'exploration maritime des Portugais le long de la côte de l'Afrique se réalisèrent à l'instigation de Henri le Navigateur (1395 – 1460) et étaient motivés par un mélange de curiosité géographique et d'intérêts matériels. Au milieu du XVe siècle, ces expéditions, qui partaient des ports de la côte portugaise, étaient devenues extrêmement lucratives, grâce notamment à la découverte de régions africaines productrices d'or et au développement du commerce des esclaves africains. Les contacts établis par les Portugais dans les régions équatoriales d'Afrique eurent des conséquences diverses dans tous les champs de la connaissance et, en particulier, dans ceux de la botanique et de la médecine.

Les expéditions maritimes s'accompagnaient d'une production textuelle considérable, sous forme de lettres, d'informations et de rapports qui rendaient compte des nouvelles réalités géographiques, naturelles et humaines. C'est ainsi que les documents de l'époque faisaient référence à des produits naturels nouveaux ou peu connus, comme la noix de kola, le dragonnier commun, le piment, le poivrier long ou la banane, qui commencèrent à se répandre au Portugal et dans d'autres régions d'Europe et qui, outre leur éventuelle valeur

were fevers or diarrhoeas. In attempting to restore physical balance, the incipient medical knowledge resorted mainly to bleedings and enemas, specific diets, and several pharmacological compounds prepared as pills, herbal infusions, or skin patches.

By 1475, when the Portuguese ships were regularly crossing the Gulf of Guinea, the intention of pursuing a maritime route to India bypassing the African continent, whose real dimension was still unknown, arose from amongst the cosmographic lobby close to the crown. On the one hand, Portugal's technical developments in terms of astronomical navigation enabled the maturing of that Indian project cherished by King João II (r. 1481 – 1495). On the other hand, rumours of the East's fabulous riches in terms of medicinal substances, spices and precious stones had reached the Kingdom, and the possibility of intervening in the traffic of those precious commodities was being considered. The subsequent discovery of the Maritime Route to India, in the reign of King Manuel I (r. 1495 – 1521), would finally enable the direct contact of with the East, up until then only known in Europe through seldom reports by individual travellers.

Following from Vasco da Gama's journey, the Portuguese State of India would progressively grow and develop, establishing operational outposts in western Indian ports, and in other strategic Asian regions of perceived trading potential. By the mid-16th century, from its headquarters in Goa, the Portuguese Empire had expanded its area of influence from the Island of Mozambique, in Africa's eastern coast, to the peninsula of Macao, in southern China, to the Moluccas, in the farther regions of the Malay archipelago, the fortresses of Ormuz, gateway to the Persian Gulf, and Malacca, the two most important bastions of the Imperial network, a whole group of possessions in the Hindustani coast such as Diu, Bassein, Cannanore, now Kannur, Kochi and several others, and a restrict number of fortresses in the island of Ceylon, present day Sri Lanka.

Annually, thousands of people travelled in Portuguese caravels and carracks in severely deficient hygienic conditions. Due to poor quality of drinking water, shortage of fresh fruits and vegetables, deterioration of onboard food supplies, lack of appropriated clothing for thermal amplitudes and forced coexistence in enclosed and poorly aired spaces, mortality rates could reach over half of the on-board population. The most common and mortal disease was scurvy, which would spread when the ships would lose sight of land for long periods of three or four months. Little could do the barbers or physicians that seldom travelled in the ships, to control the spreading diseases with the limited ship's apothecaries' resources. On arriving in India, many passengers had to seek assistance in one of the various hospitals that were progressively established in the main outposts, and in which practised physicians and surgeons arrived from Portugal.

alimentaire, étaient également dotés de propriétés thérapeutiques. Les manuscrits informatifs relataient aussi l'existence de troubles de la santé inconnus jusqu'alors, à l'origine d'une augmentation de la mortalité parmi les Européens et dont les principaux symptômes étaient les fortes fièvres et les diarrhées. Le savoir médical européen de l'époque, encore rudimentaire, avait surtout recours à des saignées et des lavements afin de tenter de rétablir l'équilibre entre les humeurs corporelles, ainsi qu'à des diètes spécifiques et des mixtures pharmacologiques les plus diverses, appliquées sous forme de pilule, de tisane ou de cataplasme.

Vers 1475, lorsque les traversées portugaises du golfe de Guinée étaient désormais devenues régulières, surgit dans les milieux cosmographiques rattachés à la Couronne du Portugal l'idée de partir en quête du chemin maritime vers l'Inde, en faisant le tour du continent africain, dont on ignorait encore la véritable dimension. En effet, d'une part, les développements techniques opérés au Portugal dans les domaines de la construction navale et de la navigation astronomique servaient ce projet indien, défendu par le roi Dom João II (r. 1481 – 1495); d'autre part, les échos des fabuleuses richesses du monde oriental, se déclinant en produits naturels, épices et pierres précieuses, étaient arrivés au Portugal et la possibilité d'une intervention portugaise dans le trafic de ces luxueuses marchandises s'esquissait dans les esprits. La découverte de la route maritime vers l'Inde sous le règne de Dom Manuel Ier (r. 1495 – 1521) permit finalement le contact direct entre les Portugais et le monde oriental, qui, jusqu'alors, n'était connu en Europe qu'à travers les rares récits de voyageurs individuels.

Après le voyage de Vasco de Gama, l'« État portugais de l'Inde » se développa lentement avec l'établissement de bases opérationnelles dans les ports de la côte occidentale de l'Inde, ainsi que dans d'autres régions d'Asie stratégiquement intéressantes du point de vue des échanges commerciaux. Vers le milieu du XVIe siècle, l'empire portugais, à partir du territoire indien de Goa, étendait son influence entre l'île de Mozambique, sur la côte orientale de l'Afrique, et la péninsule de Macao, sur le littoral méridional de la Chine, et jusqu'à l'archipel des Moluques, aux confins les plus orientaux de l'Insulinde, en passant par les forteresses d'Ormuz, à l'entrée du Golfe Persique, et de Malacca, sur la péninsule Malaise (les deux plus importants bastions de l'empire lusitain), par toute une série de possessions sur la côte du sous-continent indien (telles que Diu, Baçaim, Cannanore, Cochin et bien d'autres) et par un nombre limité de forteresses sur l'île de Ceylan.

Dans les caravelles et les nefes qui naviguaient année après année vers l'Inde voyagèrent des milliers de Portugais, dans des conditions d'hygiène en général très médiocres. La mortalité atteignait parfois plus de la moitié de la population à bord, en raison

While on the eastern coast of Africa, in ports such as Sofala, Mombasa or Malindi, the Portuguese had come across societies characterised by cultural traits that they could recognize, from previous contacts with Morocco and western Africa, on the Indian coast, in Arabia, Persia, the Malay peninsula, China or Japan, they were confronted with an array of social and cultural behaviours that were unknown to Europeans. Early-16th century travellers accounts were teeming with new information from those mysterious worlds. All through the century, letters, and other handwritten accounts, as well as chronicles and printed treaties, transmitted detailed information on those regions' natural world, their prevalent illnesses, and the medical practices encountered.

The Portuguese apothecary Tomé Pires, sent to India to supervise the quality of medicinal drugs and spices shipped in the India Route sea vessels, was one of the first to mention eastern botany and medicine. In 1516 Pires wrote a long letter to the king, containing a detailed list of natural components of therapeutic use that could be obtained in Goa, including worm bush, for the treatment of intestinal parasites; opium, of sedative properties; bindweed, a purgative; fynbus aloe, from the island of Socotra, used for dermatological ailments; sodium borate, of antiseptic and antifungal properties; sweet gum, a balm; and the rhubarb, of laxative properties. This information would be broadly expanded in the *Suma Oriental* manuscript, a comprehensive description of the Asian world, completed by Tomé Pires in 1516, and forwarded to the Portuguese monarch.

In the following decades, as they settled in the eastern African and Asian coasts, the Portuguese deepened their knowledge of, and attempted to adapt to the various societies, albeit maintaining most of their original social and cultural behaviours. The fever outbreaks, the diarrhoeas, the illnesses, the inflammations, as well as the injuries resulting from frequent military conflict, continued to be dealt with by physicians and surgeons following western medicine traditions. Nonetheless, some growing phenomena of cultural miscegenation would eventually become apparent in medical practices, with European physicians increasingly resorting to their eastern counterpart's local knowledge. Extant Portuguese

de la mauvaise qualité de l'eau, du manque de fruits et de légumes frais, de la dégradation des aliments entreposés dans le navire, de l'absence de vêtements appropriés pour faire face aux amplitudes thermiques, de la cohabitation forcée dans des espaces clos. La maladie la plus fréquente et la plus mortelle était le scorbut, qui se disséminait lorsque les embarcations restaient en mer pendant trois ou quatre mois. Les barbiers et les praticiens qui étaient parfois du bord face aux maladies qui se propageaient rapidement. À l'arrivée en Inde, nombreux étaient les passagers de la Route des Indes qui devaient recevoir des soins dans les établissements hospitaliers installés dans les principaux comptoirs portugais et où travaillaient des médecins et des chirurgiens venus du Portugal.

Tandis que sur la côte orientale de l'Afrique, dans des ports tels que Sofala, Mombasa ou Malindi, les Portugais trouvèrent des sociétés dotées de traits civilisationnels qu'ils pouvaient reconnaître grâce aux contacts préalables établis au Maroc et sur toute la côte occidentale de l'Afrique, sur le littoral de l'Inde et dans d'autres régions d'Asie, comme l'Arabie, la Perse, l'Insulinde, la Chine ou le Japon, ils découvrirent toute une panoplie de nouvelles pratiques sociales et culturelles, jusque-là inconnues des Européens. Les récits rédigés par les voyageurs portugais qui se rendirent dans le monde oriental au cours des premières décennies du XVIe siècle étaient remplis d'informations sur ces nouveaux mondes inconnus ou très peu connus auparavant. Et, tout au long de ce siècle, de nombreuses lettres et relations manuscrites, ainsi que des chroniques et des traités imprimés, s'attachèrent à fournir des informations plus ou moins détaillées sur le monde naturel de ces régions orientales, les maladies qui s'y déclaraient et quelques pratiques médicales des différents peuples rencontrés.

L'apothicaire Tomé Pires, envoyé en Inde avec la mission de contrôler la qualité des substances naturelles et des épices qui étaient embarquées sur les navires de la Route des Indes, fut l'un des premiers informateurs à faire référence à la botanique et à la médecine du monde oriental. En 1516, il écrivit une longue lettre au souverain portugais qui contenait une liste détaillée des produits naturels intéressants sur le plan thérapeutique susceptibles d'être



Representation of a Portuguese fleet in India, from the 'Memória das Armadas' (c. 1570), manuscript from the Lisbon Academy of Sciences. Représentation d'une flotte portugaise en Inde, d'après la « Memória das Armadas » (vers 1570), manuscrit de l'Académie des Sciences de Lisbonne.

apothecaries lists from those territories, attest to the increasing use of local products in the compositions of distilled waters, antidotes, purifiers, skin patches, ointments, oils, and electuaries.

It was also not uncommon that in Goa the Europeans would resort to Hindu doctors, followers of ayurvedic principles based on diets, oils, massages, and meditation exercises. In other territories, such as Macao, they would appeal to traditional Chinese medicine, whose practitioners worked with acupuncture, massages, moxibustion and herbal therapy. The China root, a Chinese autochthonous climbing plant of therapeutic properties, was circulated through the Portuguese networks, eventually arriving in Europe together with its reputation in the treatment of sexually transmitted infections. And the tea herb, consumed by the Chinese, had also

obtenus à Goa. Il mentionnait, entre nombre d'autres plantes : le bouvier (*Spigelia anthelmia*), indiqué pour le traitement des parasites intestinaux; l'opium, doté de propriétés anesthésiantes; le tit rose de bois (*Ipomoea turpethum*), utilisé comme purgatif; l'aloès de Socotra, employé en cas de problème dermatologique; le borax (ou borate de sodium hydraté), doté de propriétés antiseptiques et antifongiques; le storax liquide ou benjoin, utilisé comme baume; et la rhubarbe, possédant des propriétés laxatives. Ces informations furent par la suite largement développées dans le manuscrit intitulé *Suma Oriental*, volumineuse description du monde asiatique que Tomé Pires termina en cette même année 1516 et qu'il remit au roi du Portugal.

Au fil des décennies suivantes, à mesure que s'étendaient et se développaient leurs comptoirs dans plusieurs régions de la côte orientale de l'Afrique et sur le long littoral asiatique, les Portugais firent leur apprentissage du monde oriental, auquel ils cherchèrent à s'adapter, tout en conservant un grand nombre de leurs pratiques sociales et culturelles d'origine. Les fièvres, les diarrhées, les malaises, les intoxications, les inflammations, mais aussi les blessures résultant des conflits militaires fréquents continuaient d'être soignés par les médecins et les chirurgiens portugais, selon la tradition de la médecine occidentale. Parallèlement, on vérifiait d'importants phénomènes de mixité culturelle sur le plan des pratiques médicales, avec le recours par les Européens à des savoirs transmis par des praticiens asiatiques. Ainsi, on dispose aujourd'hui de plusieurs listes composées par des apothicaires de l'époque vivant dans des établissements portugais en Orient, qui attestent de l'utilisation croissante de produits locaux dans la composition d'eaux distillées, thériaques, purgatifs, cataplasmes, onguents, huiles et électuaires.

À Goa, il n'était pas rare que les Portugais aient recours à des médecins hindous, qui suivaient les principes ayurvédiques, basés sur des diètes, des huiles, des massages et des pratiques de méditation. Dans d'autres comptoirs, comme, par exemple, à Macao, les Portugais demandaient parfois l'aide de praticiens de médecine traditionnelle chinoise, qui avaient recours à l'acupuncture, aux massages, à la moxibustion et à la phytothérapie. La « racine

some diffusion amongst the Portuguese as a tonic and stimulant. In Japan, reached in the 1540s, the symbiotic process seems to have been inverted, as were the Japanese that assimilated some European medical practices that were disseminated by missionaries, namely in surgery. A Jesuit medical doctor, Luís de Almeida, who founded a western hospital in a southern Nippon potentate, was a major contributor in the spreading of *Namban-jin*, or 'southern barbarians', medicine.

Although Brazil was first reached in 1500, the south American coast would only be colonised rather intensely, much later. Those lands, nonetheless, would soon reveal their riches, in terms of so far unknown natural produce such as avocados, peanuts, pineapples, sweet potatoes, cashews, sunflowers, guava, yucca, maize, papaya or tomato. Well beyond their dietary and nutritional value, many of these vegetable novelties were also used in making remedies, that were gradually divulged by the Portuguese in other continents. If the colonisers were able to extract considerable benefits from their encounter with Brazil, the opposite was considerably more tragic, as the dissemination of diseases yet unknown in the New World, such as smallpox, would be catastrophic for Amerindian peoples.

Another American plant that spread quite rapidly through the maritime trade was tobacco, considered a real panacea. On stressing this plant's narcotic effects, the humanist Damião de Góis, in a passage of his book *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, published in Lisbon in 1566–1567, also alludes to its therapeutic potential, referring that in Brazil there were 'many fragrant and medicinal herbs, different from ours, amongst which is the one we call smoking, but that I would call holy-herb, [...] of which virtue I could insert here miraculous things, that I have seen myself, mainly in desperate cases of ulcerous abscesses, fistulae, cancer, polyps, inflammations, and many other cases' (pt. I, cap. 56).

In terms of eastern medical practices and natural world, the more thorough and informative printed work was undoubtedly the monumental treaty '*Colóquios dos simples, drogas e coisas medicinais da Índia*', published by Garcia de Orta in Goa, in 1563. By then, this Portuguese physician had lived in Goa for 30 years, dedicating his time to medicine and to trading Asian natural products. In addi-

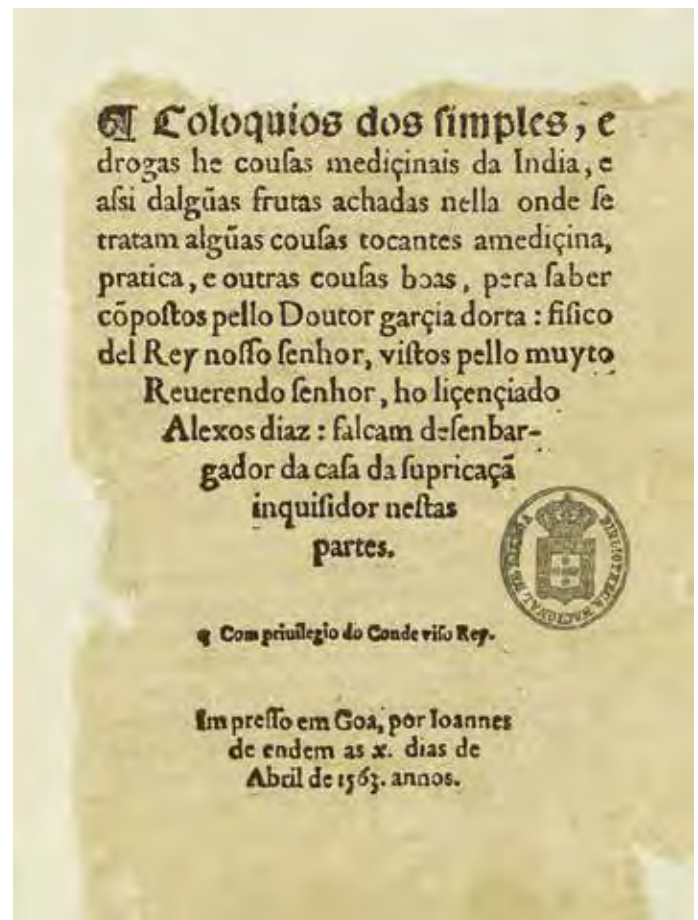
de Chine» (*Smilax china*), plante grimpante locale aux propriétés thérapeutiques, fut l'objet d'une énorme diffusion à travers les réseaux portugais et arriva en Europe où elle acquit une grande renommée dans le traitement des maladies vénériennes. Le thé, très consommé par les Chinois, rencontra un certain succès parmi les Portugais en tant que fortifiant ou stimulant. Au Japon, que les Portugais atteignirent pour la première fois dans les années 1540, le processus de symbiose semble s'être fait en sens inverse. En effet, ce furent les Japonais qui absorbèrent un certain nombre de pratiques médicales européennes, notamment dans le domaine de la chirurgie, amenées dans la péninsule nipponne par les missionnaires qui s'y installèrent. Parmi eux se distingua le jésuite Luís de Almeida, médecin de formation, qui fonda un hôpital de type occidental dans le sud du Japon, contribuant de ce fait à la diffusion de la médecine des *namban-jin* (littéralement, les « Barbares du sud », tels que les Portugais étaient localement désignés).

Les Portugais arrivèrent pour la première fois au Brésil en 1500, mais ce n'est que bien plus tard qu'ils commencèrent à coloniser intensivement le littoral oriental de l'Amérique du Sud. Cela dit, les terres brésiliennes s'avérèrent immédiatement très riches en produits naturels inconnus en Europe, comme, entre bien d'autres, l'avocat, la cacahouète, l'ananas, la patate douce, le cajou, le tournesol, la goyave, le manioc, le maïs américain, la papaye ou encore la tomate. Un grand nombre de ces nouveautés végétales à grande valeur nutritive, dont certaines étaient également utilisées dans la fabrication de médicaments, furent progressivement diffusées par les Portugais sur les autres continents. Si les Portugais tirèrent ainsi d'énormes bénéfices de leur contact avec le Brésil, le revers de la médaille fut beaucoup plus tragique : la propagation de maladies auparavant inexistantes dans le Nouveau Monde, comme c'était le cas de la variole, provoqua une mortalité énorme parmi les Amérindiens.

L'une des plantes américaines qui ne tarda pas à circuler sur les routes maritimes établies par les Portugais fut le tabac, considéré dès le début comme une véritable panacée. L'humaniste portugais Damião de Góis, dans un passage de sa *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel* (*Chronique du bienheureux roi Dom Manuel*), publiée à



Engraving of Chinese wood, from the work 'Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales', by Cristóvão da Costa (Burgos, 1578), copy of the National Library of Portugal.
Gravure sur bois chinois, extraite de l'ouvrage « Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales », par Cristóvão da Costa (Burgos, 1578), copie de la Bibliothèque Nationale du Portugal.



Front page of the 1st edition of the 'Colóquios dos simples e Drogas da Índia' (Goa, 1563), copy of the National Library of Portugal.
Première page de la 1ère édition des « Colóquios dos simples e Drogas da Índia » (Goa, 1563), copie de la Bibliothèque Nationale du Portugal.

tion to his clinical experience, Orta took care to maintain regular contacts with indigenous physicians, with whom he compared means of diagnostic and remedies for the many endemic diseases that afflicted the expatriate communities.

As such, his work introduced an encyclopaedic panorama on the medicinal commodities widely available in the Orient, with detailed information on their names, origins, main characteristics, therapeutic uses, and commercial value. In parallel, the *Colóquios dos simples*, included numerous clinical cases that identified the main diseases and their most common treatments.

In the work's index it is possible to highlight many natural products that are analysed by this naturalist in subsequent chapters, or 'colóquios', and which had some therapeutic property that is always listed, as for example: ambergris, used as cordial and

Lisbonne en 1566 – 1567, après avoir signalé les effets narcotiques de cette plante, faisait aussi allusion à son potentiel thérapeutique et mentionnait qu'au Brésil existaient « de nombreuses herbes odorantes et médicinales, différentes des nôtres, parmi lesquelles se trouve celle que nous désignons sous le nom de 'fumo' [fumée], et que j'appellerais 'herbe sainte', [...] qui compte parmi ses vertus des choses miraculeuses dont j'ai pu moi-même témoigner, spécialement dans des cas désespérés d'abcès ulcéreux, de fistules, de tumeurs, de polypes, de délire, et j'en passe » (pt. I, chap. 56).

Dans le domaine des pratiques médicales et du monde naturel oriental, l'œuvre éditée la plus complète est, sans aucun doute, le traité monumental de Garcia de Orta, *Colóquios dos simples e drogas e cousas medicinais da Índia* (*Colloques des simples et des drogues de l'Inde*), imprimé à Goa en 1563. Ce praticien portugais résidait

aphrodisiac; the asafoetida, for increasing appetite and for stomach afflictions; the cannabis, a powerful narcotic; the Borneo camphor, cicatrizing and anti-inflammatory; cloves, of analgesic properties; the datura, a pain reliever; coral swirl, an anti-diarrheal; bezoar, anti-poisons; and so on. As such, the reader would be equipped with a sort of treatment guide for infirmities that were prevalent in the Orient, in which were also duly highlighted any indigenous remedial novelties.

One of the novelties spread by Garcia de Orta, was the description of symptoms and treatment of cholera, the mention included in the work's index, a clear paradigm of his methodology: '*Colerica passio*, known in Índia as *morxi*, kills in 24 hours; includes the symptoms, and the Indians and our treatments; and the cases that happened to the author' (fl. 241v).

As such, in relation to many of the described infirmities as to the natural medicines listed, the '*Colóquios dos simples*' features side by side in the western and the eastern views, leaving the reader the possibility of choosing between them, or sometimes even recommending specific Asian procedures or ingredients.

In the century and a half that elapsed between the 1415 Portuguese expedition to Ceuta, and the 1563 publication of Garcia de Orta's work, the Portuguese maritime epic performed a decisive role in the opening of the world, bringing into direct and regular contact regions and peoples that were previously isolated or mutually unknown. This first globalization process was characterized by the intense circulation of caravels, carracks, and galleons along new maritime routes, and by the many diverse folk carrying animals, natural produce, artefacts, techniques, and ideas, as well as diseases

en Inde depuis une trentaine d'années, pratiquant la médecine tout en se consacrant au commerce de produits naturels asiatiques. Parallèlement à son expérience clinique, il avait pris soin de maintenir des contacts réguliers avec des médecins orientaux. Ils confrontaient leurs modes de diagnostic et de traitement des nombreuses maladies endémiques qui affectaient la communauté portugaise expatriée. Son œuvre présente un panorama véritablement encyclopédique sur les plantes médicinales disponibles dans le monde oriental, accompagnées d'informations sur leur nom, leur origine, leurs principales caractéristiques, leurs applications thérapeutiques, ainsi que leur valeur commerciale. En parallèle, cet ouvrage contient de nombreux cas cliniques, identifiant les principaux problèmes de santé et les pratiques les plus courantes.

L'index de cette œuvre répertorie de nombreux produits naturels qui sont ensuite analysés dans des chapitres successifs (ou « colloques ») par le botaniste portugais. Leurs propriétés thérapeutiques sont toujours mises en avant. Citons, parmi d'autres, l'ambre gris, utilisé comme fortifiant et aphrodisiaque; l'asa-foetida, pour ouvrir l'appétit et conseillée en cas de problèmes d'estomac; le haschich, puissant narcotique; le camphre de Bornéo, cicatrisant et anti-inflammatoire; le clou de girofle, aux propriétés analgésiques; la datura, aux effets narcotiques; la neige arctique (*Wrightia antidysenterica*), aux propriétés antidiarrhéiques; le galanga, contre les flatulences; le bézoard, souverain contre les venins; et ainsi de suite. Le lecteur des *Colloques des simples* se retrouvait ainsi face à une sorte de guide de traitement des troubles de santé prédominants en Orient, qui mettait dûment en évidence les nouveautés thérapeutiques d'origine asiatique.

Parmi les nombreuses nouveautés diffusées par Garcia de Orta se détache la description des symptômes et du traitement du choléra. La référence faite par le médecin portugais dans l'index de l'ouvrage est emblématique de sa méthodologie: « La *Colerica passio*, qui s'appelle en Inde *morxi*, tue en 24 heures; on citera ses symptômes et la manière de la traiter chez les Indiens et la nôtre; ainsi que des cas témoignés par l'auteur » (fl. 241v). Ainsi, relativement à de nombreuses maladies décrites et à un grand nombre de produits naturels répertoriés, les *Colloques des simples* présentaient

and the knowledge to treat them, that travelled aboard those ships. In terms of botany and medicine, the Portuguese overseas expansion had indelible effects that contributed decisively to changing the world's configuration in the first modernity. And the '*Colóquios dos simples*', that in the 16th century was widely circulated in Europe in successive synopses and translations, represents a Portuguese most valuable contribute to that early globalization exercise. ✍

Rui Manuel Loureiro
ISMAT, Portimão and CHAM/NOVA, Lisbon

en parallèle la vision occidentale et la vision orientale, laissant au lecteur la possibilité de choisir entre les deux ou conseillant même parfois l'adoption de procédures ou d'ingrédients d'origine asiatique.

Au cours du siècle et demi qui sépara l'expédition portugaise à Ceuta (en 1415) et la publication de l'œuvre de Garcia de Orta à Goa (1563), les grands voyages maritimes des Portugais contribuèrent de manière décisive à l'ouverture du monde, mettant en contact direct et régulier de nombreuses régions qui étaient auparavant isolées ou ne se connaissaient pas les unes les autres. Cette première mondialisation se caractérisa par l'intense circulation des caravelles, nefes et galions sur des routes maritimes novatrices. À bord de ces navires voyageaient les individus les plus divers, qui amenaient avec eux des animaux, des produits naturels, des objets, des techniques et des idées, mais aussi des maladies et des manières de les traiter. L'expansion portugaise dans les domaines de la botanique et de la médecine eut également des conséquences indélébiles, qui contribuèrent de manière décisive à modifier la configuration du monde à l'aube de la modernité. Les Colloques des simples, qui connurent dès le XVIe siècle une large diffusion en Europe grâce à la publication de plusieurs épitomés et traductions en de nombreuses langues, sont ainsi emblématiques de la contribution portugaise à ce premier mouvement de mondialisation. ✍

Rui Manuel Loureiro
ISMAT, Portimão & CHAM/NOVA, Lisbonne

SUGGESTED BIBLIOGRAPHY/SUGGESTIONS BIBLIOGRAPHIQUES

CARVALHO, Teresa Nobre, *Os Desafios de Garcia de Orta: Colóquios dos simples e drogas da Índia*. Lisbon / Lisbonne, Esfera do Caos, 2015.

FERRÃO, José E. Mendes, *A Aventura das Plantas e os Descobrimentos Portugueses*. Lisbon / Lisbonne, Instituto de Investigação Científica Tropical / Fundação Berardo / Chaves Ferreira Publicações, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Romero, *The Portuguese in the 16th Century World: Areas and Products*. Lisbon / Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

MARGARIDO, Alfredo, *As surpresas da flora no tempo dos Descobrimentos*. Mafra: ELO, 1994.

ORTA, Garcia de, *Colóquios dos simples e drogas da Índia*, ed. Conde de Ficalho, 2 vols. Lisbon / Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987 (*fac-simile of the 1891 – 1895 edition*).

RUSSELL-WOOD, A. J. R., *A World on the Move: The Portuguese in Africa, Asia, and America, 1415 – 1808*. Manchester: Carcanet, 1992.

SUBRAHMANYAM, Sanjay, *The Portugueses Empire in Asia, 1500 – 1700: A Political and Economic History*. Chichester: Wiley Blackwell, 2012.

Food for thought. Plant exchange and global foodways in the early modern world,

Réflexions gastronomiques. Partages de plantes et carrefours alimentaires au début de l'époque moderne

The exploration of the western African coast, set in motion by the Portuguese with the conquest, in 1415, of the Moroccan city of Ceuta, was the starting point for a new trading enterprise, that included the global exchange of foodstuffs and condiments.

Recently, Professor José Eduardo Ferrão published a work, titled *'A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses'*¹, that emphasises the major role of Portuguese seafarers and explorers in that unique process. Ferrão argues that, considering the handling of the expansion and colonization policies, and their patterns in the 16th and 17th centuries, Portugal's role was considerably more relevant than that of neighbouring Spain.

Contrarily to Spanish colonization, during that period essentially centred in the New World, Portugal explored not only the Americas, but also the African and Asian continents. It was that geographic reach that turned it into the main player in this exchange.

¹See: FERRÃO, José E. Mendes, *A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses*, Lisbon: Chaves Ferreira Publicações, 2005.

Les voyages d'exploration de la côte occidentale de l'Afrique, initiés par le royaume du Portugal à partir de la conquête de la place forte musulmane de Ceuta en 1415, et les échanges de produits alimentaires et de condiments qui en découlèrent amorcèrent un mouvement commercial à l'échelle globale.

Le professeur José Eduardo Ferrão a récemment publié une œuvre qui souligne le rôle que les navigateurs et les explorateurs portugais jouèrent dans ce processus. Dans ce livre, intitulé *A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses*¹, il défend que la manière dont fut menée la politique d'expansion et de colonisation portugaise aux XVIe et XVIIe siècles et ses contours conduisirent le Portugal à jouer un rôle bien plus important que sa voisine, l'Espagne. Ainsi, contrairement à la colonisation espagnole qui, durant un certain temps, se centra principalement sur le Nouveau Monde, le Portugal explora et colonisa non seulement

¹Voir FERRÃO, José E. Mendes, *A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses*, Lisbonne: Chaves Ferreira Publicações, 2005.

The fact that Portugal took control of various Atlantic islands, such as the archipelagos of Madeira, the Azores and Cape Verde, was a determining factor to enable the movement of plants, as these islands temperate and semi-tropical climates, permitted the acclimatization of many species before their transfer to continental Portugal, operating as 'Botanic Laboratories' in the Europeanizing of the foodstuffs from Africa, Asia, or the Americas.

This vast interchange network represented a fundamental shift in gastronomy's global history, and Portugal's contribute should be better known and recognized. Well before Columbus, the navigators at the service of King João I of Portugal, understood that, if the main motivation for the 'Maritime Expansion' was the enrichment of the Crown's treasury, that could only be achieved by the establishment of precisely located outposts along the coast, and on the Macaronesia islands, that could secure strategic advantages, as well as access to drinking water and food.

As such, let's see who the main players were, in this true epic of foodstuffs and flavours.

THE MADEIRA ARCHIPELAGO

In 1418, João Gonçalves Zarco and Tristão Vaz, discover the Porto Santo Island and in the following year, they land on the larger island of Madeira. Soon after the early settling of Madeira, a prosperous cycle of wheat production begins, introduced to the island by those pioneers. Production surplus was exported to Portugal and to the newly set trading outposts on the African coast. This period lasted between 1430 and 1460, but population growth and the introduction of a new and more profitable crop, sugar cane, caused the general decline of wheat production.

Although there is evidence of sugar cane production in the Algarve since the al-Andaluz period, the first plants introduced into Madeira, where imported from Sicily at the behest of Prince Henry. The focus on this crop, with the purpose of producing sugar, then considered a spice, and a valued and expensive commodity in Europe, contributed greatly for the island's wealth. It was also in Madeira, in the context of sugar cane cultivation, that slave labour was first employed in the Portuguese colonial context. As Ferrão states, 'sugar cane and sugar production were the main source for financing the Portuguese expansion, at least until the crossing of the Cape of Good Hope'.

By 1500 Madeira was the main worldwide sugar exporter. Its sugar was considered of superior quality and much valued in the Portuguese court, in England and in Flanders. Madeiran production was highly competitive in relation to the Mediterranean sugar that was produced in Sicily, in Morocco or in Egypt. Flemish merchants particularly, exchanged sugar for Flemish art, such as

l'Amérique, mais aussi l'Afrique et l'Asie. C'est précisément cette ampleur géographique du mouvement expansionniste portugais qui fit de ce pays le principal protagoniste de ce grand partage.

Par ailleurs, le fait que le Portugal possédait des îles sur l'Atlantique — les archipels de Madère et Porto Santo, des Açores et du Cap-Vert —, constitua un facteur de viabilité déterminant pour ces échanges de plantes. En effet, les climats tempérés et semi-tropicaux des îles permettaient à de nombreuses espèces de s'acclimater avant d'être plantées sur le continent européen, faisant dès lors fonction de « laboratoires botaniques » dont l'objectif était d'eupéaniser les espèces végétales venues d'Afrique, d'Asie et d'Amérique.

Ce vaste mouvement de partage donna lieu à un changement fondamental dans l'histoire de la gastronomie, au sein duquel la contribution portugaise est souvent peu connue et reconnue.

Bien avant Christophe Colomb, les navigateurs au service du roi Dom João Ier comprirent que, pour enrichir les coffres de la Couronne — principale motivation de l'expansion maritime —, il était impératif de créer des postes avancés soigneusement choisis le long de la côte et sur les îles de l'actuelle Macaronésie, afin de garantir des avantages stratégiques, ainsi que l'accès à l'eau potable et à des aliments.

Penchons-nous à présent sur les principaux acteurs de cette épopée des aliments et de leurs saveurs.

L'ARCHIPEL DE MADÈRE

En 1418, João Gonçalves Zarco et Tristão Vaz découvrirent l'île de Porto Santo et, l'année suivante, ils débarquèrent sur l'île de Madère. Le peuplement fut immédiatement suivi d'un premier cycle prospère de production de blé, introduit sur l'île par les premiers colons. Les excédents de la production étaient exportés vers le Portugal et vers les premiers comptoirs de la côte atlantique de l'Afrique. Cette période dura entre 1430 et 1460, puis l'augmentation de la population et surtout l'apparition d'une culture plus lucrative, celle de la canne à sucre, entraîna le déclin de la production de blé.

Bien que la production de canne à sucre soit avérée en Algarve depuis l'époque d'al-Andalus, les premières plantes introduites à Madère furent importées de Sicile, sur ordre du prince Henri le Navigateur. Ce pari sur la culture de la canne à sucre dans le but de produire du sucre marchandise extrêmement valorisée dans les diverses cours européennes où elle atteignait des prix très élevés (considéré en ce temps-là comme une épice), contribua grandement à la richesse de l'île. Comme l'affirme Ferrão, « la canne à sucre et le sucre représentèrent la grande source de financement des Grandes découvertes, du moins jusqu'au dépassement du cap de Bonne-Espérance ».

the altar piece and the painted ceiling of Funchal's Cathedral, as well as many other artworks now in the collection of the city's Museum of Sacred Art².

The second half of the 15th century witnesses an increasing development in the production of confectionary and fruit preserves, which will also become of crucial importance for the island's economy. The reputation of Madeiran confectionary spread throughout Europe, reaching its highest point with the 1579 embassy sent to Pope Leo X, which carried preserves and a sugary hardened paste, known as *alfenim*³, as gifts to the pontiff.

All through the 'Maritime Expansion' period, for its geographic position, soil characteristics and climatic conditions, the archipelago maintained an important role in the interchanging of plants, particularly fruit-bearing, from Africa, South America, and Asia.

Even nowadays in Madeira's markets, particularly in Funchal's farmers market, it is possible to measure the abundance of exotic fruits, by the profusion of Madeiran bananas, mangoes and loquats from southwest Asia, cherimoyas, guavas, papayas, avocados, pitangas and various types of passion fruits from southern America, and grapes, cherries, pears, apples, citron, and chestnuts, introduced from continental Portugal.

One other product that endures in Madeira's cuisine from the early days of expansion, is the cuscus, made from durum wheat flour, that arrived with the early Muslim slaves. Even today, its artisanal preparation is very similar to the one that is still documented in northern Africa.

THE AZORES

In 1427, Diogo de Silves, discovers the western and central Azorean islands. Pioneered in the 15th century, particularly in relation to Madeira and the Azores, the exchange of plants between the various world regions, saw considerable increase during the following century, with the Portuguese settlement in India and Brazil⁴.

The Azores first economic cycle, starting from the last quarter of the 15th century, was characterized by cereal production and exporting, and referred to as the 'Wheat Cycle'. The islands emerge as the kingdom's provision granary, also supplying the African trading outposts, Madeira, and the trade with the Canary Islands.

²See: NUNES, Naídea, *Palavras Doces, Terminologia e Tecnologia Históricas e Actuais da Cultura Açucareira*, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 2003.

³See: VIEIRA, Alberto, *Alfenim da Madeira para o mundo*, Funchal: Cadernos de divulgação do CEHA, no. 8, 2015; NUNES, Naídea *O açúcar de cana na ilha da Madeira: do Mediterrâneo ao Atlântico Terminologia e tecnologia históricas e actuais da cultura açucareira*, Funchal: Universidade da Madeira, PhD Dissertation, 2002.

⁴See: ALMEIDA, Luis Ferrand de, *Aclimação de plantas do Oriente no Brasil durante os séculos XVII e XVIII*, Coimbra: Revista Portuguesa de História, Tomo XV, 1975.

En 1500, l'île était le premier territoire exportateur de sucre du monde, considéré de qualité supérieure et était très apprécié à la cour portugaise, en Angleterre et en Flandre. Sur l'île, les commerçants de Flandre échangeaient des œuvres d'art contre du sucre, troc à l'origine de la peinture de l'autel et du plafond en bois décoré de la cathédrale de Funchal, ainsi que de nombreuses œuvres d'art flamandes conservées aujourd'hui au musée d'Art sacré de la ville².

À partir de la seconde moitié du XVe siècle, on assista au développement de la fabrication de confiseries et de conserves de fruits. L'industrie de la conserve acquit un rôle prépondérant dans l'économie de l'île. La renommée des confiseries locales se répandit dans toute l'Europe, connaissant son apogée avec l'ambassade envoyée au pape Léon X en 1579, qui emmenait avec elle des conserves et des confiseries en pâte à sucre³.

Au long de la période de l'expansion maritime portugaise, en vertu de sa situation géographique et de ses caractéristiques pédoclimatiques, l'archipel de Madère continua d'occuper une place importante dans les échanges de plantes, en particulier fructifères, originaires d'Afrique, d'Amérique du Sud et d'Asie.

Aujourd'hui encore, les marchés de Madère témoignent de l'abondance de fruits exotiques amenés sur le territoire : étals de bananes de Madère, mangues et nèfles originaires du Sud-Ouest asiatique, annonces, goyaves, papayes, avocats, cerises de Cayenne et plusieurs variétés de fruits de la passion venus d'Amérique du Sud, châtaignes, raisins, cerises, poires, pommes et cédrats, tous introduits à partir du Portugal continental.

Parmi les produits qui s'installèrent dans la cuisine de Madère à l'époque de l'expansion maritime, on trouve le couscous, fabriqué à partir de farine de blé dur et amené sur l'île par les esclaves arabes aux premiers temps du peuplement. À l'heure actuelle, son mode de préparation artisanale présente de fortes similitudes avec celui pratiqué en Afrique du Nord.

LES AÇORES

En 1427, Diogo de Silves découvrit les îles açoriennes occidentales et orientales. Débutés au XVe siècle, notamment autour de Madère et des Açores, ces échanges connurent un essor au siècle suivant, avec l'établissement des Portugais en Inde et au Brésil⁴.

²Voir NUNES, Naídea, *Palavras Doces, Terminologia e Tecnologia Históricas e Actuais da Cultura Açucareira*, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 2003.

³Voir VIEIRA, Alberto, *Alfenim da Madeira para o mundo*, Funchal: Cadernos de divulgação do CEHA, no. 8, 2015; NUNES, Naídea *O açúcar de cana na ilha da Madeira: do Mediterrâneo ao Atlântico Terminologia e tecnologia históricas e actuais da cultura açucareira*, Funchal: Universidade da Madeira, Thèse de doctorat, 2002

⁴Voir: ALMEIDA, Luis Ferrand de, *Aclimação de plantas do Oriente no Brasil durante os séculos XVII e XVIII*, Coimbra: Revista Portuguesa de História, Tomo XV, 1975.



Briullov, Karl, 'Madeira Landscape by Karl Briullov', World History Encyclopedia, 20 May 2021. Web, 01 Feb 2023.
 Briullov, Karl, « Paysage de Madère par Karl Briullov », Encyclopédie de l'Histoire du Monde, 20 mai 2021. Web, 01 fév 2023.

In a privileged geographic position, in the path to both the east and the west Indies, the Azores islands, and particularly the Bay of Angra, became a strategic stopover for reprovisioning of ships. As such, the needs for ever increasing quantities of hard tack, justified the focus on cereal production, developed in almost all the larger islands. Another essential supply for ships was wine, a product that will define another highly prosperous period, the 'Wine Cycle', that will eventually last all the way through to the mid-19th century.

Soon, exotic produce started to arrive from the most remote origins, namely the spices, which rapidly entered local recipe books. Even today, the Azorean meat sausages are higher rated than those from the continent, the rumps are spicy, and the salted and hot pepper paste, is a ubiquitous seasoning. The cuscus is also a delicacy in Santa Maria, the island that absorbed more Moorish elements during the peopling of the archipelago.

It was also during that period that bitter oranges were introduced by the early settlers. Originally taken into Portugal during the golden years of the Northern African and Peninsular Caliphate,

Le premier cycle économique des Açores, à partir du dernier quart du XV^e siècle, se caractérisa par la production et l'exportation de céréales — ce qui lui valut l'appellation de « cycle du blé ». Les Açores surgirent alors comme le grenier à blé officiel du royaume, des comptoirs en Afrique et de Madère, servant même au commerce avec les Canaries.

Par sa une position privilégiée sur la Route des Indes et sur celle des Indes occidentales, Angra devint un arrêt stratégique d'approvisionnement des navires. Les besoins de se ravitailler en biscuits expliquent le développement de la production céréalière sur presque toutes les îles. Parmi les principaux produits embarqués sur les nefs, il y avait le vin, donnant lieu au développement de la culture de la vigne. C'est ainsi que le « cycle du vin » représenta une nouvelle période de prospérité, qui dura jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

Les produits exotiques se mirent à arriver des destinations les plus reculées, notamment les épices qui prirent rapidement place dans les recettes locales. Aujourd'hui encore, les charcuteries açoriennes sont plus épicées que celles du continent, l'*alcatra* (plat à base de rumsteck) est piquante et la *pimenta-da-terra* (pâte de poivron salée et piquante) est un assaisonnement omniprésent sur les tables de l'archipel. Quant au couscous, il est considéré comme un « délice de Santa Maria », l'île ayant reçu le plus de Maures à l'époque.

C'est aussi lors de la première phase de peuplement de l'archipel qu'y auraient été introduites les oranges amères, amenées au Portugal à l'âge d'or du califat islamique en Afrique du Nord et dans la péninsule ibérique, vers le XI^e siècle. Les graines de ces fruits servaient à obtenir des porte-greffes, leur jus comme condiment et leur pelure à fabriquer de la confiture. Les premières oranges douces arrivèrent d'Inde au début du XVI^e siècle. Au XVIII^e siècle, on exportait déjà des oranges vers l'Angleterre et la France, et elles étaient également acheminées depuis l'île de Faial jusqu'en Amérique du Nord. Mais c'est au XIX^e siècle que la culture et l'exportation de l'orange s'affirma comme une activité fondamentale dans l'économie de certaines îles açoriennes, finissant par se superposer aux exportations traditionnelles de céréales et de vin — s'ouvrait un nouveau cycle économique, le « cycle des oranges ».

D'autres cultures exotiques firent l'objet d'un cycle privilégié aux Açores, comme le tabac, la patate douce, l'ananas et même le thé. Ce dernier, introduit au début du XIX^e siècle, conduisit d'ailleurs au recrutement d'experts chinois pour enseigner leur art aux habitants de la côte nord de l'île de São Miguel.

LES ÎLES DU CAP-VERT

En 1460, Diogo Gomes et l'Italien Antonio de Noli firent pour la première fois escale sur l'archipel du Cap-Vert, où ils ne découvrirent aucun vestige de présence humaine antérieure. Étant donné

in the 11th century, their seeds were used for obtaining rootstocks, the juice as condiment, and the peels for making marmalade. The first sweet oranges will eventually also arrive from India in the early-16th century.

In the 18th century oranges were exported to England and to France, and from the island of Faial to north America. But it was in the 19th century that the cultivation and exporting of oranges became of major importance for some of the island's economy, upstaging traditional exports of cereals and wine, and kickstarting the new 'Oranges Cycle'.

Other exotic crops did also experience virtuous cycles in the Azores, such as tobacco, sweet potato, pineapple, and even tea, introduced in the early-19th century by Chinese experts recruited to instruct the islanders from northern São Miguel, in the technique of tea cultivation.

THE CAPE VERDE ISLANDS

Diogo Gomes and the Italian Antonio de Noli, reach the Cape Verde archipelago in 1460, not detecting any trace of previous human occupation.

For their strategic location, the islands soon became an important trade and provisioning outpost. Right at the intersection of the maritime routes, that were determined by the dominant Atlantic winds, Cape Verde was the point that all the Crown fleet ships had to cross.

To ensure the full supply of the vessels that crossed from the kingdom to the tropics, or of those that returned from the long and dangerous journeys, the Portuguese, according to João de Barros, introduced 'all the seeds and plants and other things with which they planned to people and to settle the land'⁵. They also introduced feral goats, which multiplied in such a manner that hides were exported to Europe. Later, all the feral goats in the Island of Boavista had to be slaughtered, as they destroyed the cotton plantations.

On their return from America, expeditions would leave propagules, plants, and seeds in the archipelago, which would be preserved and reproduced, and eventually taken to continental Africa and the Orient, by other passing fleets. These moves explain the fact that, although semiarid and of limited agricultural potential, the Cape Verde Inlands are endowed with extremely rich and widely varied flora.

From Europe, the Portuguese did also carry a wide variety of fruits and vegetables, that were acclimatised and took root up to the present day. Gaspar Frutuoso, a 16th century Azorean

leur position stratégique, ces îles servirent d'entrepôt commercial et de ravitaillement. Situé à la croisée des routes maritimes déterminées par les vents dominants de l'Atlantique, le Cap-Vert était le point de passage de toutes les flottes de la Couronne.

Pour assurer l'approvisionnement complet des navires qui se dirigeaient vers les tropiques ou revenaient au royaume après un long et pénible voyage, les portugais y introduisirent, dans les mots de João de Barros, « toutes les graines, les plantes et autres choses permettant de peupler le territoire et de se reposer à terre »⁵. Ils amenèrent des chèvres, qu'ils laissèrent en liberté, conduisant à leur reproduction rapide. Tant et si bien qu'on les exportait en Europe et que, à un moment donné, il fallut même abattre toutes les chèvres sauvages de l'île de Boavista car elles portaient atteinte aux plantations de coton.

Il est par ailleurs possible qu'en revenant d'Amérique les expéditions y aient laissé des plantes et des graines, qui résistèrent et se reproduisirent sur place. Ensuite, d'autres flottes les emmenaient vers le continent africain ou asiatique — ou vice versa. Cette hypothèse explique que ces îles, dont le climat semi-aride n'est pas globalement favorable au développement agricole, soient dotées d'une flore richissime et variée.

De Lisbonne fut emmenée au Cap-Vert une grande variété de fruits et de produits horticoles. Gaspar Frutuoso, prêtre et historien açorien du XVI^e siècle, écrivit qu'il avait trouvé au Cap-Vert « de nombreux fruits à pépins [agrumes] et autres fruits, tels que des poires, des figues, des melons, des raisins qui poussent toute l'année », ainsi que « de nombreux bananiers qui donnent des fruits en forme de concombre et que l'on appelle bananes ». Il raconta aussi que, sur l'île de Santiago, il y avait « de nombreux palmiers donnant des cocos », autrement dit, « la noix de l'Inde ». L'introduction de la noix de coco à Bahia joua plus tard un rôle déterminant dans la formation de l'identité culinaire brésilienne.

Il est vrai que les commerçants cap-verdiens jouissaient d'une grande influence sur les activités commerciales de la côte africaine, notamment en Sénégambie, contribuant ainsi fortement aux échanges transatlantiques de variétés végétales qui changèrent à jamais les régimes des peuples des deux côtés de l'océan. Ainsi, le maïs commença par arriver au Cap-Vert en 1550, en provenance de Salvador de Bahia, et devint une importante culture sur presque toutes les îles de l'archipel. Vers 1600, les commerçants des îles se mirent à vendre les excédents de maïs le long du littoral occidental africain, entre la Sénégambie et la Côte de l'Or. Le maïs est aujourd'hui la céréale la plus produite sur le continent africain. Par contraste avec les pays plus industrialisés, où la majeure par-

⁵BARROS, João de, *Asia*, Lisbon, 1552.

⁵BARROS, João de, *Asia*, Lisbonne, 1552.



Schmalkalden, Caspar, 'Ribeira Grande, Santiago, Cape Verde', World History Encyclopedia, 25 May 2021. Web, 01 Feb 2023.
Schmalkalden, Caspar, «Ribeira Grande, Santiago, Cap-Vert», *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*, 25 mai 2021. Web, 01 fev 2023.

priest and historian, wrote that in Cape Verde, he had found 'many citrines and other fruits, pears, figs, melons, grapes that last all year round' and even 'many banana trees that grow figs similar to cucumbers called bananas'. Frutuoso does also refer that, in the Island of Santiago there are 'many palm trees that grow coconuts', that is 'Indian nuts'. Later, the introduction of the coconut into Bahia, in Brazil, will have a determinant role in forming the Brazilian cuisine identity.

Cape-Verdean merchants had also strong influence in commercial activities along the African coast, mainly in the Senegambia region, contributing determinately for the transatlantic interchange of vegetal species, that would change the dietary habits of people on both sides of the Atlantic: maize arrives in Cape Verde from Salvador of Bahia in 1550, becoming a major crop in most islands.

Circa 1600, merchant islanders began selling maize surpluses along the western African coast, from Senegambia to the Coast of Elmina. Today, maize is the most widespread cereal in the African continent. Contrasting with more industrialised world regions, in which most of maize crops are destined to become animal feed

tie du maïs cultivé se destine au fourrage ou est utilisé comme matière-première industrielle, 95 % du maïs produit en Afrique se destine à l'alimentation humaine. Au Cap-Vert, c'est l'ingrédient principal du plat national, la *cachupa*.

Au sein de la grande variété de fruits tropicaux que l'on trouve au Cap-Vert, la papaye figure comme le plus emblématique : au menu de tout visiteur il y aura toujours l'incontournable confiture de papaye accompagnée de fromage (de chèvre). Le papayer est sans doute l'arbre fruitier le plus répandu dans tout le monde tropical : donnant des fruits tout au long de l'année, c'est un arbre que l'on trouve dans tous les jardins et potagers du Cap-Vert.

LA « CÔTE DU PIMENT »

À mesure qu'ils avançaient le long du littoral africain, les navigateurs baptisaient les régions et les accidents géographiques qu'ils découvraient, en fonction de leurs intérêts. Ainsi, plusieurs points de référence de la navigation prirent des noms comme « Rio de Ouro » (« rivière d'or ») dans le Sahara occidental, « cap Blanc » en Mauritanie actuelle, « cap Vert » sur la côte du Sénégal ou « cap des Trois-Pointes » au Ghana actuel. Des régions productrices d'aliments reçurent des noms tels que « Côte du Riz », entre le Sénégal et le Liberia, voisine des îles des Bananes, en Sierra Leone actuelle, et de la « Côte du Piment » (*Costa da Malagueta*)⁶.

Dans la langue courante, le mot « malagueta » désigne une variété spécifique de l'espèce *Capsicum frutescens*, un piment fin et allongé, à taille et puissance variables, très utilisé comme condiment. Les marchands portugais commercialisaient déjà auparavant des *malaguetas* ou *graines du paradis* (comme les appelaient les Italiens qui croyaient en leurs vertus aphrodisiaques). Elles provenaient des routes du Sahara et étaient inscrites sur la liste de produits dotés de privilèges accordés par le roi Édouard Ier d'Angleterre aux commerçants portugais dans sa *Carta Mercatoria* de 1303, qui réglementait le commerce extérieur.

S'agissant d'une marchandise de grande valeur, la *malagueta* suscita aussitôt l'intérêt de la Couronne portugaise et, à partir de 1462, les navigateurs portugais établirent des routes de caravanes qui ramenaient cette épice de Tombouctou (actuel Mali) jusqu'en Gambie et dans la zone entre la Sierra Leone et le golfe de Guinée — qui prit le nom de « Côte du Piment ».

LA CÔTE DE L'OR

En 1469, Dom Afonso V loua au marchand lisboète Fernão Gomes le monopole du commerce en Guinée et de la *malagueta*,

⁶Voir Conde de Ficalho, *Memória sobre a Malagueta*. Lisbonne: Agência Geral das Colónias, 1945.

or industrial raw material, in Africa, 95% of maize production is destined to human consumption and, in Cape Verde is the main ingredient to the national dish, *Cachupa*.

From the various tropical fruits grown in the archipelago, the papaya is undoubtedly the most characteristic, and no visitor to the country is unfamiliar with the dessert of Papaya with goats' cheese. Possibly the most widespread fruit tree in the tropical world, the papaya grows fruit all year round, and there is no yard or patch in Cape Verde without such a tree.

THE CHILLI PEPPER COAST

As they sailed along the African coast, the navigators baptized the various regions, and the natural features they encountered, according to their specific interest. As such, navigation reference points were named Gold River, in western Sahara, Cape Blanc, in Mauretania, Cape Verde, on the coast of Senegal, or Cape Three Points in present day Ghana. Similarly, food producing regions became known as the Rice Coast, between Senegal and Liberia, close to the Banana Islands in Sierra Leone, and the Chilli Coast⁶.

Commonly, the term 'chilli', or '*malagueta*' in Portuguese, refers to a specific variety of *Capsicum frutescens*, a slender elongated pepper, that can vary in size and in hot peppery qualities, used as condiment. Already traded by the Portuguese, '*malaguetas*', or 'paradise grains' for the Italians who believed in its aphrodisiac properties, arrived via the Saharan routes, and were listed as products with benefits granted to the Portuguese merchants by King Edward I, in the 1303 *Carta Mercatoria*, that regulated England's foreign trade.

Being a valued commodity, it immediately attracted the Crown's attention and, from 1462, the Portuguese imposed certain routes to the caravans that carried this spice from Timbuktu, in modern day Mali, to the region between Sierra Leone and the Gulf of Guinea, which would become known as '*Malagueta*' Coast.

THE ELMINA COAST

In 1469, King Afonso V agreed the leasing of the Guinean and chilli trade monopoly to the Lisbon merchant Fernão Gomes, imposing in return the exploration of 100 leagues of coast per year, the crown reserving the gold trade rights at the Arguim outpost, as well as those for the sale of ivory. The Portuguese reached Cape Saint Catherine, just south of the Equator, and Fernão Pó, Annobón, and both Saint Tomé and Saint Antão Islands, the latter eventually becoming the Island of Príncipe.

privilege qu'il recevait à condition d'explorer cent lieues de côte par an. La Couronne portugaise conservait ses droits sur le commerce de l'or du comptoir d'Arguin et sur la vente de l'ivoire. Les navigateurs portugais arrivèrent alors jusqu'au cap de Sainte-Catherine, au sud de l'équateur, ainsi qu'aux îles de Fernando Pó (Bioko), Annobón, São Tomé et Santo Antão (Príncipe).

Parallèlement au commerce prospère de l'or, cette région produisait de grandes quantités de vin et d'huile de palme, de noix de kola, de prunes de Guinée et de riz, probablement de la variété *Oryza glaberrima*.

Le commerce de l'or atteignit rapidement des dimensions considérables, conduisant Dom João II à ordonner la construction de la forteresse de Saint Georges de la Mine dans le but de défendre les intérêts portugais et de garantir le monopole de la Couronne sur le commerce de Guinée, consacré par le traité d'Alcáçovas, en 1497⁷.

Saint Georges de la Mine, Arguin, le Cap-Vert et São Tomé formaient les quatre centres fondamentaux de la présente portugaise sur la côte occidentale africaine. Via São Tomé arrivèrent à Saint Georges de la Mine (actuellement Elmina, sur la côte du Ghana) une grande variété de fruits et de légumes originaires d'Amérique et d'Orient, qui font aujourd'hui partie du paysage rural du Ghana et font de la cuisine de ce pays l'une des plus exubérante d'Afrique.

SÃO TOMÉ-ET-PRÍNCIPE

Les donataires des îles et vassaux du roi firent venir sur l'île des groupes de colons, constitués de fils de juifs castillans qui n'avaient pas le droit de rester dans le royaume plus que durant une période de transit, d'artisans, de quelques nobles exilés et d'esclaves importés du continent africain — les seuls à réussir à s'adapter au climat équatorial, humide et chaud. Les maladies tropicales exterminèrent une grande partie de ces premiers colons.

Avec l'introduction de la culture de la canne à sucre, l'élevage de bétail et le commerce des esclaves, São Tomé prospéra rapidement et devint, au XVI^e siècle, le plus grand exportateur de sucre d'Afrique.

Des plants, des fruits et des graines arrivent d'Afrique et d'Europe. Des variétés exotiques d'Asie et d'Amérique ne tardèrent pas à débarquer et à se développer dans les sols fertiles des îles. Tout ce qui était planté poussait rapidement et abondamment. L'igname d'Afrique, le manioc du Brésil et le taro d'Asie s'installèrent comme principal aliment des populations noires. D'Inde arriva aussi le jaquier, arbre verdoyant donnant des fruits gigantesques et très nourrissants, qui intégrèrent rapidement le régime local. De là, il

⁶See: Conde de Ficalho, *Memória sobre a Malagueta*. Lisbon: Agência Geral das Colónias, 1945.

⁷Voir FREUDENTHAL, Aida, *Património de Influência Portuguesa. Elmina [São Jorge da Mina]*, Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa, 2010.



Menezes, Guilherme Paes de, 'Cidade de São Paulo da assumpção de Loanda, 1755', World History Encyclopedia, 25 May 2021. Web, 01 Feb 2023.
 Menezes, Guilherme Paes de, « Cidade de São Paulo da assumpção de Loanda, 1755 », Encyclopedie de l'Histoire du Monde, 25 mai 2021. Web, 01 fev 2023.

In addition to the prosperous gold trade, the region produced wine and palm oil, kola nuts, guinea plums and rice, probably of the species *Oryza glaberrima*.

The gold trade reaching substantial figures rather rapidly, King João II ordered the building of Elmina Castle, on the Gold Coast, to protect this valuable commodity, and to secure the crown monopoly over the Guinean trade, that the 1497 Treaty of Alcáçovas, would entrench⁷.

Saint Jorge of Elmina, Arguim, Cape Verde and Saint Tomé, represented the four fundamental nuclei of the Portuguese presence on the western coast of Africa. From Saint Tomé, arrived in Elmina, now on the Ghana coast, many varieties of fruits and vegetables from the Americas and the Orient, which still endure in Ghana's rural landscape and define the country's cuisine as one of the more exuberant in Africa.

SAINT TOMÉ AND PRÍNCIPE

The islands recipients and king's vassals, took groups of settlers, formed by the children of Castilian Jews, that were not allowed to remain in the kingdom beyond their transit period, artisans, some noblemen, and convicts, as well as slaves from the African continent, the only people seemingly capable of adapting to the harsh equatorial climate. Humid and hot, ridden with unknown tropical diseases, the islands would decimate most of these early populations.

⁷See: FREUDENTHAL, Aida, *Património de Influência Portuguesa. Elmina [São Jorge da Mina]*, Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa, 2010

fut emmené au Brésil, où il se diffusa sur l'ensemble du territoire et y devint très populaire.

C'est ici qu'eurent lieu les premières tentatives de transplantation d'épices d'Inde, de Ceylan et des Moluques, venant compléter les différentes espèces de piments africains. La cannelle, le poivre et le gingembre connurent un franc succès, mais leur culture fut interdite par la Couronne car elle constituait une menace au monopole des épices venues des Indes.

La fin du cycle du sucre et le transfert des structures de production au Brésil entraîna un flottement de l'activité pendant près de deux siècles, durant lequel on assista à un déclin économique qui eut des conséquences sur la qualité de vie des populations créoles locales⁸.

Une seconde colonisation, favorisée par l'introduction du café et du cacao du Brésil, débuta au XIXe siècle, par des arrivées plus massives de colons blancs et par la marginalisation des affranchis et, suite à l'abolition de l'esclavage en 1875, par l'introduction d'une nouvelle catégorie sociale, celle des serviteurs venus d'Angola, du Cap-Vert et du Mozambique.

São Tomé atteignit l'apogée de son développement. Les grands propriétaires et les compagnies coloniales géraient de grandes fortunes : quelques années durant, juste avant la Première Guerre mondiale, l'archipel était devenu le plus grand producteur mondial de cacao. De cette période faste il reste les ruines des splendides demeures coloniales et des domaines agricoles abandonnés, mais également une pépinière à l'état sauvage qui abrite des spécimens

⁸Voir SEIBERT, Gerhard, *Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social*, Anuário Antropológico, vol. 40 no. 2, 2015.

With the introduction of sugar cane and cattle farming, the islands prospered rapidly, becoming the largest African sugar exporter in the 16th century. For its geographical location it would also become a major trading outpost in the route between the Africa and Brazil.

Plants, fruits, and seeds arrived from the African continent and from Europe. Exotic species from Asia and the Americas, grow and propagate in the islands fertile soils. All that is planted or sown, grows fast and in quantity. The African yam, the Brazilian cassava or the Asian yam become 'strength food' for the African populations. From India arrived the jackfruit, a verdant tree of enormous and highly nutritious fruits, that immediately entered local dietary habits. From these islands it was taken to Brazil where it became a popular delicacy.

It was also here that the earliest attempts at transplanting spices from India, Ceylon and the Moluccas took place, in addition to the various species of African peppers. Cinnamon, pepper, and ginger flourished, but its cultivation was forbidden by the Crown as it presented a threat to the Indian spices' monopoly.

With the end of the 'Sugar Cycle', and the production transfer to Brazil, an interregnum of approximately 200 years would cause a tremendous economic decline of severe consequences for the lives of the local populations⁸. The 19th century introduction of coffee and cocoa from Brazil would open new opportunities for the archipelago, boosted by the influx of Portuguese migrants and the exclusion of freed slaves.

Saint Tomé and Príncipe would reach the apex of its development for a short time in the years before World War I, becoming the largest worldwide cacao producer. From that period of plenty, remain ruins of splendid colonial manors and abandoned cocoa fields, but also a natural nursery with unique natural life, that preserves specimens of most edible plants, fruits, and spices.

THE KINGDOMS OF KONGO AND ANGOLA

In August 1482, Diogo Cão reaches the mouth of the River Zaire. Following instructions from his King, he sent a gift to the

de presque toutes les plantes alimentaires, des fruits et des épices ramenés des quatre coins du monde dans le cadre de cet extraordinaire mouvement de partage.

LES ROYAUME DU KONGO ET D'ANGOLA

En août 1482, Diogo Cão atteignit l'embouchure du fleuve Zaire. Obéissant aux directives de son souverain, il envoya un cadeau au Manikongo, le seigneur local, accompagné d'un message de paix. Il parvint ainsi à établir de bonnes relations avec le roi du Kongo, qui fit aussitôt part de sa volonté de créer des liens d'amitié avec le roi du Portugal. Il se fit baptiser sous le nom de Jean Ier du Kongo et permit aux prêtres de rester sur son territoire et de procéder à l'évangélisation de ses sujets. L'un de ses fils, qui lui succéda plus tard sur le trône, fut également baptisé et reçut le nom d'Alphonse, le même que celui de l'héritier de la couronne du Portugal.

Le Kongo devint un protectorat portugais et s'adonnait à un commerce régulier au cours des premières décennies du XVIe siècle. Les marchandises les plus rentables étaient le cuivre, l'ivoire et les esclaves échangées contre des produits venus du Portugal, d'autres points de la côte africaine et du Brésil, dont du maïs américain et, plus tard, du manioc, des cacahouètes et de la patate douce.

Par la suite, ils se mirent à négocier avec le *Ngola*, seigneur du royaume de Ndongo, plus au sud, tributaire du royaume du Kongo, mus par la croyance qu'il y avait là-bas de grands gisements d'argent. Lorsqu'ils arrivèrent à Loanda, ils se présentèrent devant le roi qui portait le titre de *N'gola Kiluanji* et surnommèrent ce royaume « Angola-N'Dongo ».

La côte du royaume d'Angola devint un point stratégique des routes commerciales, aussi bien orientales que du Nouveau Monde. Paulo Dias débarqua sur l'île des Chèvres (actuelle île de Luanda) en 1575. Sur place, il reçut la permission du roi Kiluanji Kia Samba d'occuper la colline de São Paulo, où il fonda la localité de São Paulo de Loanda en y construisant une forteresse, capitainerie qui deviendrait la première colonie européenne en Afrique.

Luanda se transforma en l'un des plus grands entrepôts du continent africain, ce qu'aviva la convoitise des puissances concurrentes du Portugal. La Hollande finit d'ailleurs par occuper Luanda pendant près de sept ans, car elle avait besoin d'esclaves pour le Nord-Est du Brésil, région qu'elle occupait depuis 1630.

⁸See: SEIBERT, Gerhard, *Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social*, Anuário Antropológico, vol. 40 no. 2, 2015.

Manicongo, the local leader, accompanied by a peace message. He thereby manages to develop close relations with the King of Kongo, who soon wished to forge strong friendship ties with King of Portugal, by having himself baptized, and by taking the name João (of Kongo). He will also allow the settling of the priests that were necessary for the conversion of his subjects. One of his sons, who would succeed him on the throne, was also baptized with the name Afonso, in honour to the heir to the Portuguese crown.

With Kongo a Portuguese protectorate, commercial trade maintained a significant evenness for the first decades of the 16th century, the most profitable being copper, ivory and slaves, who were exchanged for goods arriving from Portugal, from other points in the African coast, and from Brazil, including maize, and later cassava, peanuts, and sweet potatoes.

Later, believing that that territory was rich in silver deposits, the Portuguese opened negotiations with the *Ngola*, ruler of the Kingdom of Dongo, to the south, and tributary of the Kingdom of Kongo. On arriving in Loanda, they introduced themselves to King N'gola Kiluanje, the kingdom becoming known as Angola — N' Dongo.

Soon, the Angolan coast would become a strategic reference in commercial trade routes, either eastern or western. In 1575, Paulo Dias de Novaes landed in the so-called Island of Goats, nowadays the Island of Luanda. On arrival, King Kiluanji Kia Samba, allowed him to occupy a hilltop on which he built a fortress, hence founding the settlement and the captaincy of Saint Paulo of Loanda, the de facto earliest European colony in Africa.

Luanda would become an enormous outpost, generating immense wealth that spawn the greed of rival powers, such as Holland, who eventually occupied the city for a seven-year period, with the purpose of exporting slaves to the Brazilian northeast, a region they had occupied since 1630.

Portuguese influence would spread inland via successful trade routes, which also promoted the exchange of plants and seeds from other continents, determinant impacting the dietary habits of African peoples.

To the Angolan coast arrived maize and cassava to make *funge*, the peanuts for *moamba de ginguba* and *paracuca*, the indispensable *jindungo*, soul of all Angolan dishes, the tomato, and the peppers

L'influence des lusitains s'étendit à l'intérieur du continent, à travers de prospères routes commerciales. C'est ainsi que l'échange de plantes et de graines venues d'autres continents se mit à contaminer de manière durable les régimes alimentaires des peuples africains. Du Brésil arrivèrent au littoral angolais le maïs et le manioc, utilisé pour le *funge*, la cacahouète, pour la *moamba de ginguba* et la *paracuca*, l'indispensable piment *jindungo*, âme de tous les plats angolais, la tomate qui adoucit le *muzongue* et rafraîchit le *súmate*, le poivron pour le *calulú*; l'ananas pour la *kissângua*, la cerise de Cayenne, la goyave, la cajou et son fruit juteux et sa noix apéritive, la papaye, le fruit de la passion, l'avocat et l'annone; le tabac pour les pipes à eau des Tchokwé du royaume Lunda. De Goa arrivèrent les bananiers, les manguiers et les cocotiers, le gingembre et la citronnelle.

D'Angola furent amenés au Brésil le palmier à huile — l'or des quilombos de Bahia qui donne sa couleur à la *moqueca* et dans lequel on frit l'*acarajé*, nourriture des dieux à base d'haricots niébés emmenés à Salvador par les esclaves du Bénin — et le gombo, ingrédient essentiel du *carurú*.

Ainsi, l'Angola est l'un des pays africains à la plus grande diversité culturelle, doté d'un vaste patrimoine ethnographique et d'une impressionnante richesse gastronomique.

LE BRÉSIL

L'arrivée au Brésil de la flotte dirigée par Pedro Álvares Cabral en 1500 changea pour toujours la réalité d'un territoire jusqu'alors laissé pratiquement à l'abri de toute influence extérieure. La nature y était tellement généreuse et fertile, et les habitants tellement pacifiques que, très rapidement, l'occupation des sols et la colonisation prirent des proportions jamais vues auparavant.

Les colons bénéficiaient de leur grande expérience de la culture de la canne à sucre, acquise sur les îles atlantiques et surtout à São Tomé, où ils avaient développé et perfectionné le modèle de plantation créé à Madère. Les terres fertiles trouvées au Brésil permirent d'accroître l'échelle des plantations. La canne à sucre fut complétée par d'autres cultures très demandées en Europe, comme le café et le cacao, dont la consommation exigeait l'ajout de sucre...

Au Brésil arrivèrent des colons et des aventuriers venus des quatre coins du monde. Leur première capitale, São Salvador da

from Brazil. But also the pineapple, the pitanga, the guava, the juicy cashew, the papayas, the passion fruits, the avocado, and the cherimoya. From Goa came the banana trees, the mangoes and the coconuts, ginger, and lemon grass.

From Angola to Brazil, went the oil palm, the black-eyed beans and the okra, the essential ingredient for *carurú*. For all this diversity, Angola is today one of the more culturally diverse countries in Africa, and one that is proud of its ethnographic heritage and gastronomic distinctiveness.

BRAZIL

The 1500 arrival of Pedro Álvares Cabral fleet would permanently change the reality of a territory up until then undisturbed by outer impact. Brazilian nature was so generous and fertile, and its inhabitants so peaceful, that very rapidly, land occupation and colonization reached proportions never seen in the Old World.

Portuguese settlers had by then considerable experience in the cultivation of sugar cane, first in the Atlantic Islands, and later in Saint Tomé, where they developed and perfected the plantation model tested in Madeira. Brazil's fertile lands, however, would allow for much larger plantation areas. To the sugar cane will be added other crops that had much demand in Europe, such as coffee and cocoa, which, when consumed required sugar.

To Brazil arrive settlers and adventurers from all corners of the world, and its first capital city, *São Salvador da Bahia de Todos os Santos*, becomes one of the most modern and cosmopolitan cities in the world, truly the first American metropolis.

Salvador is the earliest melting pot in the New World, the crucible of a new cuisine that mixed the best of three different worlds: the culinary techniques and traditions of Europe, the New World produce, and the empiric knowledge of the African slave women. From this fusion emerged the Bahia cuisine, complex, sophisticated, and delicious, and so unique that today has been raised to the status of intangible cultural heritage. And from it will surface all the others, developing their own identity as, progressively, men break new ground and tame nature⁹.

From Africa the Terra Brasilis will receive the slaves, foundation of the monumental construction that still is the Brazilian nation, but also the oil palm, the Angolan or Guinean fowl that will spread through the hinterland, the okra, the hibiscus, the smoked and sun-dried fish and shrimp, the black-eyed beans, the soghum, the watermelon and the scarlet eggplant. "The coconut palm would have arrived second-hand from eastern Africa, Sofala, Quelimane,

Bahia de Todos os Santos, devint l'une des villes les plus modernes et les plus cosmopolites du monde, la première grande métropole d'Amérique. Salvador représenta le premier « melting-pot » du Nouveau Monde, creuset d'une cuisine nouvelle qui réunissait le meilleur de trois mondes : les techniques culinaires et les traditions d'Europe, les produits du Nouveau Monde et le savoir empirique des *mucamas* esclaves d'Afrique.

C'est ainsi que naquit la cuisine bahianaise, complexe, sophistiquée et délicieuse, au caractère à ce point unique qu'elle est considérée comme un patrimoine intouchable. Cette cuisine donna naissance à toutes les autres, qui acquièrent leur identité à mesure que les hommes se frayaient un chemin dans l'arrière-pays, domptant la nature, soumettant les Indiens, construisant des demeures, donnant naissance aux métis et créant toute une nouvelle classe de travailleurs ruraux.

Du point de vue des produits alimentaires, on peut dire que le Brésil représente le sommet cardinal du « triangle de mer » engendré par les Grandes découvertes, principal émetteur de cet immense partage ouvert par le mouvement de l'expansion maritime portugaise⁹.

D'Afrique, la *Terra Brasilis* reçut les esclaves, fondement de la construction monumentale qu'est aujourd'hui la nation brésilienne, mais aussi le palmier à l'huile donnant l'huile de palme, la pintade de Numidie qui se multiplia rapidement dans la campagne, le gombo, l'oseille de Guinée ou roselle, le poisson et les crevettes séchés à la fumée puis au soleil, le haricot niébé, le sorgho, la pastèque, le gilo ou aubergine africaine.

« Le cocotier serait venu d'Afrique orientale — Sofala, Quelimane, Mozambique, Zanzibar, Mombasa — en seconde main. »¹⁰ En effet, il y était arrivé de Goa, tout comme les mangues, le gingembre, le curcuma, le sésame, le poivre, le clou de girofle et la cannelle, que la Couronne avait interdit de planter.

Vers l'Afrique furent acheminés l'ananas et la papaye, le manioc — fondamental —, la cacahouète, la goyave et la goyave-fraise, ainsi que l'anacardier qui se dissémina de part et d'autre de la côte. Selon Cascudo, « Les anacardiens se déversèrent à travers l'Inde, nostalgique du docteur Garcia de Orta, qui n'avait pas eu l'opportunité de les inclure dans ses *Colloques des simples et des drogues de l'Inde* (Goa, 1563). Ils envahirent le Mozambique où ils donnèrent le fruit, l'alcool, le fruit séché, la confiture, l'ébriété lucide, et l'indispensable noix de cajou, aromatique et capiteuse [...] ».

⁹See: CASCUDO, Luis da Câmara, *Antologia da Alimentação no Brasil*, São Paulo: Global Editora, 2008.

⁹Voir CASCUDO, Luis da Câmara, *Antologia da Alimentação no Brasil*, São Paulo: Global Editora, 2008.

¹⁰IDEM, *ibidem*.



Julião, Carlos, 'Slave Women, Brazil', World History Encyclopedia, 07 Jul 2021. Web, 01 Feb 2023.
 Julião, Carlos, « Femmes Esclaves, Brésil », Encyclopédie de l'Histoire du Monde, 07 jul 2021. Web, 01 fev 2023.

Mozambique, Zanzibar, Mombasa'. Second-hand because originally it had come from Goa, with the mangoes, the ginger, the turmeric, the pepper, the cloves, and the cinnamon, but whose cultivation the Crown had forbidden.

To Africa went pineapples, papayas, the essential cassava, peanuts, guava and strawberry guava, and the cashew that expands in both coasts.

Brazil becomes the greatest jewel in the Portuguese Empire, to where people from all over the world converge; settlers, convicts, adventurers, noblemen, philosophical travellers; and where all exotic commodities abound; precious stones, gold, the most refined wares, the whitest linens, a true tropical splendour where a very particular identity is forged, a *modus vivendi* that crosses all social layers, that emanates from the kitchens, that is enjoyed at the most refined tables, or across a Bahian stall.

MOZAMBIQUE

Sailing along the eastern coast of Africa, Vasco da Gama lands at the Island of Mozambique in 1498, upon crossing the Cape of

Le Brésil devint ainsi le joyau le plus précieux de l'empire portugais, un territoire attirant des gens des quatre coins du monde — colons, déportés, aventuriers, nobles, voyageurs philosophiques —, où abondaient les produits exotiques, les pierres précieuses, l'or, où l'on trouvait les vaisselles les plus raffinées, les lins les plus blanc, tout un faste tropical. S'y forgea une identité très particulière, un *modus vivendi* traversant toutes les strates de la société et qui embaume les cuisines, se savoure aux tables les plus sophistiquées ou debout devant un plateau de délices bahianais.

LE MOZAMBIQUE

Vasco de Gama accosta sur l'île de Mozambique en 1498 après avoir franchi le cap des Tempêtes et être pénétré pour la première fois sur l'océan Indien, longeant la côte « sur des mers jamais naviguées auparavant ». L'île était fréquentée par des Arabes, qui vauquaient à leur commerce séculaire avec la Mer Rouge, la Perse, l'Inde et les îles de l'océan Indien.

Une fois reconnue l'importance stratégique de ce territoire en tant qu'escale de navigation, de même que son potentiel comme entrepôt commercial, une capitainerie et une forteresse y furent installées en 1507 — et le territoire se plaça sous la dépendance de l'État portugais de l'Inde jusqu'en 1752.

Les populations locales, depuis longtemps exposées à l'influence des marchands d'Orient qui y avaient ramené des fruits et des épices d'Inde, purent ainsi profiter de l'arrivée de nouveaux produits alimentaires, comme le manioc, introduit, avant tout, pour alimenter la main-d'œuvre esclave.

Lorsque le voyageur explorateur Lacerda e Almeida fut nommé gouverneur de la capitainerie de Rios de Senna dans la vallée du Zambèze, il y trouva des plantations de cacahouètes, de pommes de terre, de cajous, de goyaves — découverte qui suscita une profonde émotion dans son âme brésilienne. Il y trouva aussi la plus grande cocoteraie du monde et y aurait mangé une *mucapata* faite de riz, lait de coco et haricots mungos, accompagnée de poulet à la mode du Zambèze.

La cuisine mozambicaine actuelle est le fruit des influences portugaises, des saveurs arabes et swahilies, d'une pincée de cuisine indienne, notamment goanaise, et africaine, donnant naissance à des plats de poisson et de fruits de mer hors pairs, comme la *matapa* au siri (espèce de crabe).

GOA

Goa, la perle de l'Orient. Ce n'est pas pour sa beauté naturelle, ni même pour ses épices, principale motivation de la quête de la route maritime vers l'Inde, qu'Afonso de Albuquerque voulut faire de Goa la capitale de l'Empire portugais en Asie. Ce fut en raison

Good Hope and entering the Indian Ocean for the first time. The Island was visited by Arab merchants carrying their centuries old trade with the Red Sea, Persia, India, and the Indian Ocean Islands. Recognising its strategic role as a navigation stopover and its potential as a trading outpost, in 1507 the Portuguese set a captaincy and a fortress, the territory becoming dependant from the State of India until 1752.

Indigenous populations, for centuries exposed to eastern merchants, who brought with them Indian fruits and spices, benefit from the arrival of new foodstuffs, such as cassava, introduced predominantly for feeding the African workforce. When the explorer Lacerda e Almeida is appointed Governor of Rivers of Sena, in Zambezia, he comes across plantations of peanuts, potatoes, cashews, guavas, a true emotional experience for his western eyes.

Nowadays Mozambican gastronomy is a mixture of Portuguese influences, Moorish, and Swahili tastes with sprinkles of Indian, mainly Goan, cooking, African, and unequalled in the preparation of inimitable fish and seafood dishes.

GOA

The pearl of the Orient. It was not for the natural beauty, nor even for its spices, main reason in the searching of the maritime route to India, that Afonso de Albuquerque wanted Goa, as the capital of the Portuguese Empire in Asia. It was for the location of the citadel, accessible via five crossings, protected by the River Mandovi estuary, and above all, because it was by then a trading emporium open to the world, and attended by merchants from Arabia, the Persian Gulf, Egypt, Persia, and Turkey, and inhabited by an advanced, cultivated, organized and hardworking community.

Conquered Goa, Portugal imposes the system of 'banners' granting the monopoly of maritime trade in the Indian Ocean; all the ships that intended to sail and trade, should have a safe conduct issued by the authorities to its allies, and to all that paid tribute. This 'banner' should be visible in every ship, or otherwise it could be attacked. The system ensured that the merchants paid tax in the Portuguese outposts, forcing them to pass the Goa, Malacca, and

de la localisation de la citadelle, accessible par cinq bras de rivière, protégée par l'estuaire du fleuve Mandovi, mais surtout parce qu'il s'agissait d'un comptoir commercial ouvert sur le monde, fréquenté par des commerçants d'Arabie, du golfe Persique, d'Égypte, de Perse, de Turquie... C'était une communauté évoluée, cultivée, organisée, travailleuse.

Après la conquête de la place forte de Goa, le Portugal imposa un système de permis (les « cartazes ») qui leur garantissait le monopole du commerce maritime dans l'océan Indien : tous les navires qui souhaitaient naviguer et commercer devaient disposer d'un sauf-conduit émis par les autorités portugaises à ses alliés et à tous ceux qui payaient une taxe. Ce document devait être affiché de manière visible sur le navire, sans quoi il était attaqué. Ce système garantissait ainsi que les marchands payaient un impôt dans les entrepôts portugais, les obligeant à passer par les comptoirs de Goa, Malacca et Ormuz, et imposait la politique du *mare clausum* qui leur assurait le monopole du commerce des épices et autres produits¹¹.

Goa devient la deuxième ville de l'Empire et c'est là qu'arrivaient, entre innombrables marchandises, des aliments venus des quatre coins du monde, qui étaient ensuite envoyés sur le sous-continent indien et en Asie.

Un dialogue culturel et de coutumes fut alors établi, changeant à jamais le mode de vie des Occidentaux et des Orientaux et donnant lieu à une révolution culinaire. Débarquèrent à Goa des plantes, des graines et des racines, produisant des fruits et des légumes que les autochtones découvraient pour la première fois : pommes de terre, tomates, courges, aubergines, poivrons et piments, papayes, fruits de la passion, goyaves, ananas et cajous, depuis lors devenus emblématiques de la cuisine locale, tout comme la coriandre qui parfume toute la cuisine hindoue.

La pomme de terre fut rapidement adoptée et son usage se dissémina dans toutes les régions d'Inde, conservant son nom portugais dans presque toutes les langues locales. Il en fut de même pour la tomate et son nom. Les Portugais introduisirent également le blé et apprirent aux Goanais à faire du pain, mets aujourd'hui incontournable sur leurs tables. Les boulangers goanais (appelés *podêr*, de « *padeiro* » en portugais) devinrent célèbres et ouvrirent des boulangeries à Mumbai, d'où le pain se propagea dans tout le reste de l'Inde. Le *pav*, pain à la portugaise, est la base d'un grand nombre de plats de nourriture de rue en Inde. À Mumbai, le plus renommé est le *Batata Vada Pav*, un sandwich aux petits beignets de pommes de terre.

¹¹ Voir AHMAD, Afzal, *Goa based Portuguese xport trade in the early 17th century (1611 – 1626)*, Inde: Indian History Congress, vol. 41, 1980, pp. 349 – 356



Couto, Victor, 'Map of Goa, ca. 1750', World History Encyclopedia, 10 Jun 2021. Web, 01 Feb 2023.

Couto, Victor, « Plan de Goa, ca. 1750 », Encyclopédie de l'Histoire du Monde, 10 juin 2021. Web, 01 fev 2023.

Ormuz trading factories, and imposing the *mare clausum* policy that safeguarded the spice, and other commodities, monopoly¹⁰.

Goa becomes the kingdom second city, and to its shores arrive, amongst many other goods, foodstuffs from the whole world, that are subsequently distributed across the Indian subcontinent and Asia.

A cultural and costumes dialogue is also set, and one that will impact in the daily lives of both westerners and easterners and starts a gastronomic revolution. To Goa will arrive plants, seeds and roots that produce never seen fruits and vegetables: potatoes, tomatoes, pumpkins, aubergines, peppers and chillies, papaya, passion fruit, guavas, pineapples, and cashews, nowadays emblematic of Goa, or the coriander that flavours all Hindu cuisine.

Potatoes were immediately adopted, spreading to the whole of India, while maintaining its Portuguese name in almost all re-

¹⁰See: AHMAD, Afzal, *Goa based Portuguese export trade in the early 17th century (1611 – 1626)*, India: Indian History Congress, vol. 41, 1980 (pp. 349 – 356)

MALACCA

Lorsque les Portugais entrèrent sur les mers d'Asie, Malacca était un comptoir commercial prospère dédié à la vente et à l'envoi des épices. La ville était gouvernée par un sultan musulman qui exerçait son autorité sur toute la péninsule Malaise. Le port de Malacca était fréquenté par des navires et des marchands d'Arabie, de Perse, de Chine, d'Inde, du Japon, d'Indonésie, de Ceylan et du Bengale. On y entreposait et on y vendait toutes les épices asiatiques — poivre, clou de girofle, gingembre, cannelle, noix de muscade —, ainsi que du santal et d'autres bois précieux, mais surtout des soies et des céramiques de Chine.

La stratégie de *mare clausum* était dépendante de la conquête du grand port. Vainquant le sultan Mahmud Syah, Afonso de Albuquerque parvint à conquérir la ville en 1511 et y fit bâtir une imposante forteresse, surnommée *A Famosa*, « la célèbre ». La ville fut placée sous la domination de la Couronne portugaise pendant 130 années, jusqu'à sa prise par les Hollandais. La « Venise d'Asie » prospéra sous la gouvernance portugaise. S'y installèrent de nom-

gions. The same happened with the tomato. The Portuguese did also introduce wheat, teaching the Goans how to make the bread that is now conspicuous on every Goan table.

Goan baker's (*podér*) became famous, eventually opening bakeries in Mumbai, from where bread spread all over India. Pav, the Portuguese type of bread, is the base for much street food in India. In Mumbai the most famous is the *Batata Vada Pav*, a sandwich of fried potato cakes.

MALACCA

When the Portuguese arrived at the Asian seas, Malacca was a thriving commercial outpost for the sale and shipping of spices. The city was governed by a Muslim sultan that exerted his authority over the whole of the Malay Peninsula. The city's port was visited by ships and merchants from Arabia, Persia, China, India, Japan, Indonesia, Ceylon, and Bengal. All Eastern spices and luxury goods were stored and sold from there: pepper, cloves, ginger, nutmeg, sandal, and other precious timbers, but, above all Chinese silks and ceramics.

As such, the Portuguese *mare clausum* strategy depended on the conquest of the great port. Defeating Sultan Mahmud Syah in 1511, Afonso de Albuquerque conquers the city and orders the construction of an imposing fortress that would become known as 'The Famous'. The city would remain under Portuguese Crown control for 130 years, until it was taken by the Dutch. The 'Venice of Asia' prospered under Lusitanian rule, and many 'married' from Goa and elsewhere — artisans, farmers and even fishermen — settled there. A hospital was built, as well as schools, various churches and a cathedral, the Christian population eventually reaching seven thousand.

The Portuguese inheritance endures in Malacca, not only in the architectural heritage, but above all for the Kristang community, composed of descendants that maintain a Portuguese creole language, practice the cult of the Virgin of Fatima, and celebrate popular Saints.

In the Portuguese town there are restaurants and stalls that serve *Kristang* food, one of five identity cuisines in the Malay

breux couples mariés originaires de Goa et d'autres régions, des artisans, des commerçants, des agriculteurs et même des pêcheurs. On y construit un hôpital, des écoles, plusieurs églises et une cathédrale; la population chrétienne de Malacca alla jusqu'à compter sept mille habitants.

L'héritage portugais est visible à Malacca non seulement dans son patrimoine architectural, mais surtout à travers la communauté de *Kristang*, constituée de descendants qui continuent de parler un créole portugais, le *Papia Kristang*, et à pratiquer avec ferveur la religion catholique, notamment en s'adonnant au culte de Notre-Dame de Fatima et en célébrant la fête des Saints populaires.

Dans le Quartier des Portugais, il y a plusieurs restaurants et stands qui servent de la « cuisine Kristang », l'une des cinq cuisines identitaires de la péninsule Malaise. La majorité des plats continuent d'appliquer des techniques culinaires et conservent les noms d'une cuisine portugaise archaïque, tout en utilisant des ingrédients locaux. On y mange du poisson grillé à la mode portugaise et de nombreux noms de plats évoquent les appellations d'origine : *Cari Seccu* (curry sec), *Caldu Pescador* (soupe du pêcheur), *Sambal Chili Bedri* (sambal de poivre vert), *Soja Limang Terung* (aubergine frite avec de la sauce soja et du citron), *Porku Tambrinyu* (porc au tamarin), *Achar Pesi* (condiment vinaigré de poisson) et *Bolo Koku* (gâteau à la noix de coco).

LE GALION DE MANILLE

Cette expression désigne par métonymie une route commerciale établie par les Espagnols entre Manille et Acapulco, en vigueur entre 1565 et 1815. La traversée du Pacifique était alors la plus longue route maritime sans escale connue. Le galion de Manille transportait des porcelaines, des soies, des épices et bien d'autres produits du Nouveau Monde. Il s'agissait d'un parcours complexe : les marchandises orientales partaient des Philippines pour se rendre à Acapulco, en Nouvelle-Espagne, puis, de là, elles étaient transportées par voie terrestre jusqu'à la côte est, ensuite embarquées à Veracruz pour emprunter la « route de l'argent » à destination de Séville et de Cadix, en Espagne.

zLe grand mérite de la route du galion de Manille fut d'avoir unifié pour la première fois le monde connu autour d'un objectif commun. Jamais auparavant une route commerciale n'avait relié trois continents — l'Europe, l'Amérique et l'Asie. Cette initiative était méritoire du point de vue du commerce, mais elle encourageait aussi le partage de produits alimentaires et de valeurs culturelles. En effet, cette route comportait des ramifications qui incluaient de nombreux pays et régions : des pays européens, comme l'Angleterre, la France ou l'Allemagne, produisaient et vendaient des marchandises dignes d'intérêt pour les marchés de la Nouvelle Espagne et

Peninsula. Most of the dishes preserve cooking techniques and names related to an archaic Portuguese cuisine, albeit using local ingredients.

Grilled fish is popular, and many fish names are identical; *Cari Seccu* (dry curry), *Caldu Pescador* (fisherman's soup), *Sambal Chili Bedri* (green pepper sambal), *Soja Limang Terung* (fried aubergine with soya sauce and lemon), *Porku Tambrinyu* (pork with tamarind), *Achar Pesi* (fish in vinegar) and *Bolo Koku*.

THE MANILA GALLEON

This expression refers a commercial route established by the Spanish between Manilla and Acapulco, which lasted from 1565 to 1815. The crossing of the Pacific Ocean was the longest nonstop voyage ever known, and the Manilla Galleon carried porcelain, silk, spices, and many other oriental products. In exchange, the return trip was loaded with silver from the Americas, but also with other goods from the New World.

It was a complex route, as the merchandise was taken from the Philippines to Acapulco, in the viceroyalty of New Spain, and then transported overland to the east coast, to be loaded onto another ship in Veracruz, which would then follow the 'Silver Route' destined to Seville and Cadiz, in Spain.

Contrary to what it seems, the main factor for this route, were not the spices, but instead the high value of silver in 16th and 17th century China, exacerbated by the decline in Japanese silver production. The main exchange currency in this trade being the Chinese silk fabrics and porcelains.

Their late arrival to southeast Asia and the lack of prior relations with China, left the Spanish merchants' dependant of the Portuguese and Chinese that supplied Manila from Macao and Canton¹¹.

The greatest merit of the Manila Galleon trade was the uniting of the known world around a common economic purpose. Never before a commercial route had connected three continents, Europe,

d'Asie, telles que des armes, des tissus, des vêtements, des outils et nombre d'autres articles industriels qui étaient envoyés à Séville. Dans le port de Séville, on chargeait à bord du vin, de l'huile d'olive et toute une série d'autres produits alimentaires à destination de l'Amérique. Lorsque les navires de la flotte des Indes arrivaient à Veracruz, on séparait les marchandises qui restaient au Mexique et celles qui poursuivaient leur route en charrette jusqu'à Acapulco où elles étaient embarquées sur le galion de Manille. Dans le port d'Acapulco, on chargeait à bord des cochenilles, du fil de sisal de Campeche, du cacao, du tabac, des chapeaux de paille, du savon, de la canne à sucre, des cacahouètes, des tomates, des courges, du bétail bovin et de l'argent. Cette route complétait un parcours qui englobait les quatre continents et permettait la circulation de produits alimentaires dans toutes les directions.

La cuisine philippine constitue un bel exemple de ce grand partage interculturel : en effet, elle est le fruit des influences croisées chinoises, malaisiennes et indiennes. Elle inclut également des produits américains comme la pomme de terre, le maïs et le piment, ainsi que des techniques culinaires provenant de la cuisine espagnole qui, à son tour, emploie des ingrédients américains, en particulier la pomme de terre et la tomate¹².

LE ROYAUME DE SIAM

Tout commença en 1511 avec l'arrivée à la cour d'Ayutthaya d'un tailleur portugais appelé Duarte Fernandes, quelques mois après avoir été libéré d'un cachot à Malacca, lorsqu'Afonso de Albuquerque conquiert la ville. Il avait appris à parler le malaisien en prison et avait été choisi pour prendre la tête de la mission diplomatique envoyée au royaume de Siam, dont le sultanat de Malacca était tributaire. Les membres de la mission embarquèrent sur une jonque et remontèrent le fleuve Chao Phraya jusqu'au palais royal. C'est ainsi que le roi Ramathibodi II reçut en audience le premier envoyé européen jamais arrivé à la cour.

Fernandes offrit au roi une épée dorée dont le fourreau était encastré de diamants et lui remit une lettre de courtoisie d'Afonso de Albuquerque justifiant la conquête de Malacca par les Portugais. Le roi accepta les cadeaux avec plaisir et consentit à l'occupation du sultanat de Malacca. Fernandes repartit accompagné d'un envoyé siamois chargé de présents extravagants pour le roi du Portugal.

En 1518, un traité d'amitié et de commerce fut signé, le premier entre le Siam et une nation européenne. Le nouveau roi Phrajai s'aperçut que ces relations pouvaient lui être très utiles, car les Portugais possédaient de grandes forces militaires et pouvaient

¹¹ See: MIYATA, Etsuko, *Portuguese Intervention in the Manila Galleon Trade*. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd., 2016.

¹² Voir CARDELÚS, Borja, *El Galeón de Manila y la primera globalización del comercio mundial*, Espagne: The Hispanic Council, 2020.

America, and Asia. This initiative had evident trade merits, but it also fostered the exchange of foodstuffs and cultural values. The route had ramifications that involved many countries and regions; European countries such as England, France, or Germany, produced and sold goods of interest to the New Spain and Asian markets, such as weapons, textiles, clothing, tools, and many others, that were shipped to Seville. In there were added wines, olive oils and other local foodstuffs destined to the Americas.

On their arrival at Veracruz, the products were separated between those destined to Mexico and those that were to be loaded onto carts and sent to Acapulco, where the Manila Galleon awaited. In that port, those products were joined by cochineal, logwood, cocoa, tobacco, straw hats, soap, sugar cane, peanuts, tomato, pumpkins, cattle, and, above all, silver. This last leg was the closing of a circuit that encompassed the four continents and permitted the circulation of foodstuffs in all directions.

Philippine cuisine is a good example of this intercultural exchange as the recipient of Chinese, Malay, and Indian influences. It does also absorb American products such as potatoes, maize, and chillies, in addition to culinary techniques from the Spanish cuisine, which in turn includes American ingredients such as the potato and the tomato¹².

THE KINGDOM OF SIAM

It all started in 1511, with the arrival of the Portuguese tailor Duarte Fernandes, at the Ayutthaya court, some months after being released from incarceration in Malacca, upon Afonso de Albuquerque conquest of the city. Fernandes had learned the Malay language while in prison and was therefore chosen to head the diplomatic mission to the Kingdom of Siam, the Malacca Sultanate being dependent of that kingdom. Boarding a junk, they sailed up the Chao Phraya River, to the royal palace, where King Ramathibodi II received the first European envoy to his court.

Fernandes gave the king a gilt sword with diamond set scabbard, and delivered a letter from Albuquerque, that substantiated the conquest of Malacca by the Portuguese. The king accepted the gifts and did not oppose the Sultanate's occupation. Fernandes returned to Malacca accompanied by a Siamese envoy, and various outlandish gifts for the King of Portugal.

The two states would sign a Treaty of Friendship and Commerce in 1518, the first such document signed with a European nation. The new king, Prajairaja, saw evident value in this relation, given that the Portuguese held strong military power, and could there-

fournir des armes et entraîner les troupes siamoises afin qu'elle se défendit contre leur ennemi de toujours, le royaume rival de Birmanie. Trois cents Portugais s'installèrent à Ayutthaya, donnant naissance à la communauté luso-siamoise. En 1538, le roi engagea 120 portugais dans sa garde personnelle et les relations entre les deux pays se renforcèrent à jamais.

Contrairement aux autres Européens qui arrivèrent par la suite en Thaïlande, les Portugais n'avaient aucune restriction morale concernant le mariage avec les femmes autochtones. Cette intégration étroite dans la société siamoise explique la nature durable de la communauté luso-siamoise, qui continue d'exister à l'heure actuelle.

Comme dans d'autres pays d'Asie, les Portugais influencèrent grandement les habitudes alimentaires locales. Le partage de plantes et de fruits fit entrer dans le régime thaïlandais les patates douces, les tomates, les laitues, les annonces, les papayes et les ananas, ainsi que bien d'autres produits, parmi lesquels se détache le piment, ingrédient qui changea pour toujours la cuisine thaïlandaise.

À propos de l'influence portugaise dans la gastronomie du royaume du Siam, un épisode historique mérite d'être raconté :

Maria Guyomar de Pina, surnommée *Thao Thong Kip Ma* (เจ้าทองคิบมา) en thaïlandais, naquit à Ayutthaya en 1664 sous le règne du roi Narai. Fille d'un Portugais de Goa et d'une Japonaise chrétienne au nom portugais, elle se maria avec l'aventurier grec Konstantinos Gerakis, qui se convertit au catholicisme et adopta le nom de Constantin Phaulkon (« Faucon »). Constantin vit son rôle s'accroître à la cour royale siamoise et fut nommé ministre des Affaires étrangères, puis reçut le titre de *Chao Praya Wichayen*, sorte de ministre plénipotentiaire du roi. Il fit construire une résidence dans le style occidental au nord de la capitale et son épouse se rendit célèbre à la cour en tant qu'excellente cuisinière et amphitryonne. C'est alors que les Français entrèrent en scène, offrant Guyomar le titre de comtesse de France. Le roi mourut, Constantin tomba en disgrâce, fut décapité, et Maria Guyomar se réfugia à la mission française. Le roi usurpateur Phra Phetracha exigea que les Français la lui remettent et Guyomar fut condamnée à l'esclavage dans les cuisines du palais royal. Par la suite, elle se mit à présenter plusieurs desserts à la cour, dont un certain nombre d'origine portugaise, probablement transmis par sa mère qui les aurait appris auprès de la communauté chrétienne du Japon. Ces nouveaux desserts utilisaient des œufs ou des jaunes d'œuf, de l'amidon de manioc et du soja, ainsi que des fruits secs — tous des produits nouveaux en Thaïlande.

Aujourd'hui, *Thong yip* (fins fils faits d'œuf et de sucre, « fios de ovos » au Portugal) et *Foi thong* (gâteaux uniquement à base d'œufs, de sucre et d'eau, « trouxas de ovos » au Portugal) sont des

¹²See: CARDELÚS, Borja, *El Galeón de Manila y la primera globalización del comercio mundial*, Spain: The Hispanic Council, 2020.

fore supply weapons and train the Siamese troops in the kingdom's defence against the neighbouring Kingdom of Burma. Three hundred men were deployed to Ayutthaya, marking the origin of the Luso-Siamese community. In 1538, the king will also recruit 120 Portuguese for his personal guard and, since then, the relationship between the two countries has never perished.

Contrary to other Europeans that would subsequently arrive in Thailand, the Portuguese had no moral impediments regarding marriage to local women. This tight integration in Siamese society explains the long-lasting nature of the Luso-Siamese community that persists to the present day.

As in other Asian territories, the Portuguese had considerable impact in local eating habits. The exchange of plants and fruits, introduced the Thai diet to sweet potatoes, tomatoes, lettuce, annona, papaya and pineapple, amongst many other produces, but above all the chilli, that would forever change Thai cuisine.

On the subject of Portuguese influence in Siam's gastronomy, a short historic episode must be referred: Maria Guyomar de Pina, born in Ayutthaya in 1664, during the reign of King Narai — the daughter of a Portuguese man from Goa and of a Japanese Christian woman of Portuguese name — known as *Thao Thong Kip Ma* (เจ้าทองคิมฟ้า) in Thai, married the Greek adventurer Konstantinos Gerakis, who converted to Catholicism, adopting the name Constantine Phaulkon (Falcon).

Constantine would earn prominence in the Royal Siamese court, eventually rising to Foreign Minister, and later to the title of Chao Praya Wichayen, a sort of plenipotentiary minister to the king. The couple built a western style house to the north of the capital and Guyomar became renowned at court, as an excellent cook and hostess.

In the meanwhile, the French enter the scene and Guyomar is bestowed the title of Countess of France. King Narai dies, and Constantine falls from grace, is decapitated, and Maria Guyomar takes refuge in the French mission.

Phra Phetracha, the usurper king, demands that the French relinquish Maria Guyomar, and condemns her to slavery in the Royal Palace kitchens, from where she presents various desserts to the court, many of Portuguese origin — probably received from her mother, who would have learned them with the Japanese Christian community.

The new desserts employed eggs or egg yolks, refined sugar, and cassava or soya starch, as well as dried fruits, all novelties in Thailand. *Thong yip* (angel hair of egg threads), and *Foi thong* (sweet egg rolls) are today Thai desserts prepared for special occasions as, in Siamese tradition, Golden-yellow desserts are considered auspicious.

desserts de fête thaïlandais. Dans la tradition siamoise, les desserts de couleur jaune doré sont considérés de bon augure.

MACAO

Ce comptoir commercial portugais situé dans une péninsule de la rivière des Perles, dans le sud de la Chine, naît d'une conjonction d'intérêts commerciaux en Chine et au Japon qui, ayant coupé leurs relations, acceptèrent la médiation opportuniste de commerçants portugais pour satisfaire leurs besoins mutuels. En effet, l'Empire du Milieu avait besoin de l'argent du Japon, tandis que le shogunat désirait les soies et les porcelaines chinoises. Si ce furent des aventuriers portugais, agissant à titre privé, qui conquièrent en premier lieu la confiance des mandarins de Canton — et parvinrent à négocier un accord qui leur permettait de construire un bourg, à condition qu'ils ne le dotent pas de murailles —, la Couronne ne tarda pas à réglementer le commerce, imposant que toutes les marchandises transportées entre Macao et le Japon fussent chargées à bord du « Grand Navire » qui naviguait entre Goa et Nagasaki, et se mit, dès lors, à faire escale à Macao.

Le peuplement du territoire incluait un groupe de marchands chinois de la province de Fujian et leurs serviteurs — qui accoururent à Macao pour mieux contrôler les circuits maritimes du commerce extérieur chinois, désirant avant tout renforcer le commerce avec Manille et le Japon —, ainsi qu'un contingent portugais, dont João Paulo Oliveira e Costa fait la description suivante : « Quant aux Portugais, ils formaient un groupe métissé, typique de la diaspora asiatique. [...] ils se composaient d'une poignée d'hommes nés au Portugal et d'un groupe bien plus nombreux de Luso-asiatiques, fils ou petits-fils de Portugais du Royaume, mais dont les mères étaient indiennes, malaisiennes, siamoises, chinoises ou japonaises, par exemple, et dont les pères pouvaient déjà eux-mêmes être des métis nés en Inde ou à Malacca durant la première moitié du XVI^e siècle. Ainsi, ils avaient une apparence asiatique, ils connaissaient les langues locales, ils étaient nombreux à avoir été éduqués dans des milieux non-chrétiens ou, du moins, à être familiers des croyances, des légendes et du folklore de différentes contrées d'Asie. En même temps, ils s'habillaient à l'européenne, ils portaient un chapeau, étaient catholiques et avaient un nom portugais. Fruits de deux mondes distincts, ils correspondaient, sans aucun doute, à l'esprit de la ville de Macao, elle-même produit de cette rencontre métisse et contradictoire, où une ville habitée majoritairement par des non-chrétiens qui ne parlaient pas portugais était, en fin de compte, l'un des pôles rayonnants du christianisme et de la culture portugaise en Asie orientale. »

C'est dans ce contexte que se forgea l'identité culinaire de Macao, qui sait, la première cuisine de fusion de l'ère moderne. Il

MACAO

The Portuguese trading outpost in a Pearl River peninsula, in Southern China, was born out of a combination of trading interests from China and Japan, who had fallen out, and therefore accept the opportunistic mediation of Portuguese merchants to cater for their mutual needs.

The Middle Empire needed silver from Japan, while the Shogunate craved Chinese silks and porcelains. If were Portuguese adventurers, acting privately, that conquered the trust of Canton Mandarins — and negotiated the agreement that enabled the building of a settlement, as long as they would not construct walls —, soon the Crown took to regulating trade, by imposing that all merchandise carried between Macao and Japan, had to be transported by the 'Great Ship' that, sailing between Goa and Nagasaki, had to dock in Macao.

The new settlement comprised of a Chinese core of Fujian merchants and their servants — who settled in Macao to control more efficiently the Chinese foreign trade circuits, with the purpose of, above all, reinforcing trade with Manila and Japan — and a Portuguese contingent that João Paulo Oliveira e Costa describes as such:

The Portuguese in turn, formed a hybrid group, typical of their Asian diaspora. (...) they were composed by a bunch of men born in Portugal and by a much larger group of Luso Asians, sons or grandsons of Portuguese from the kingdom, but whose mothers were Indian, Malay, Siamese, Chinese or Japanese, for example, whose fathers could already be interracial born in India or in Malacca, in the first half of the 1500s. As such, they had Asian appearance, new local languages, many had been brought up in non-Christian environments, or at least familiar with beliefs, tales, and lore from the most diverse parts of Asia. Simultaneously, they dressed in the European manner, wore hat, were catholic and had Portuguese names. A product of two different worlds, they corresponded undoubtedly to Macao's spirit, in itself a product of that crossbreeding and contradictory encounter, in which a city mainly inhabited by non-Christians, that did not speak Portuguese was, after all, a radiating hub of Christianity and Portuguese culture throughout eastern Asia.

It is in such context that Macao's gastronomic identity is forged, perhaps the first fusion cuisine of the modern era. If we attempt at finding a Portuguese identity on Macao's tables, we will hardly find it, as in the origin, its practitioners were not Portuguese, but were instead women from other colonies, married to men who seldom had any contact with life in Portugal. In the 1630s there was one European woman registered in Macao's censuses.

Cuisines are in permanent evolution and, as such, it is possible to imagine that Macanese cuisine absorbs influences from

serait difficile de trouver un référent identitaire portugais sur les premières tables de Macao, car, dans leur genèse, celles qui les préparaient n'étaient pas portugaises, mais plutôt des femmes originaires des colonies portugaises mariées à des hommes qui avaient rarement goûté au mode de vie pratiqué à l'époque au Portugal. Dans les années 1630, les recensements de Macao ne relevaient qu'une seule femme européenne.

La cuisine est un art en évolution permanente et l'on peut donc concevoir que la cuisine de Macao reçut les influences de toutes les autres colonies et comptoirs portugais le long de la route des Épices — en Afrique, en Inde, dans le Sud-Ouest asiatique et même au Japon, étant donné que Macao accueillit de nombreux chrétiens japonais persécutés et expulsés par le shogunat. Les recettes de la cuisine macanaise finirent par recevoir l'influence portugaise de manière plus soutenue au cours du siècle dernier, lorsque l'administration coloniale se fit plus présente et les fonctionnaires venus de métropole arrivaient sur le territoire avec leur famille.

Parmi les recettes les plus connues, on reconnaît les plus récentes quand elles emploient des ingrédients en provenance de l'industrie alimentaire portugaise qui ravitaillait les colonies, comme les olives vertes dénoyautées, le chorizo en conserve, le lait concentré sucré, le *paio* (saucisson portugais) ou le vin de Porto. Nombre d'autres plats révèlent des influences malaisiennes, japonaises, indiennes ou africaines, selon les ingrédients, les condiments et les techniques culinaires utilisées. Un bon exemple est la *Galinha à Cafreal* ou à *Africana*, plat de poulet dont il existe des versions au Mozambique et à Goa, toutes différentes mais similaires dans leur forme. On pourrait ainsi penser qu'il s'agit d'une recette ancestrale, mais, en vérité, elle n'a surgi à Macao que dans les années 1940, inventée par le chef Américo Ângelo de la Pousada de Macau pour satisfaire les envies nostalgiques de la soldatesque mozambicaine envoyée à Macao.

Lire la table des matières d'un livre de cuisine macanaise équivaut à faire un voyage dans le temps et une excursion à travers des lieux exotiques situés sur trois continents. Les noms des plats en patois de Macao sont difficiles à traduire en d'autres langues, mais ils fournissent des pistes suggestives à ceux qui parlent le portugais, surtout s'ils s'intéressent à l'histoire et à la gastronomie.

Si la cuisine macanaise est une fenêtre ouverte sur les souvenirs du vaste empire colonial portugais, elle est aussi une petite porte d'entrée dans l'immense univers gastronomique de la Chine, dont elle fait partie.

LE JAPON

Les premiers Européens qui se rendirent au Japon furent un petit groupe d'aventuriers, qui n'y accostèrent pas valeureusement

all the other Portuguese colonies and outposts along the Spice Route — from Africa to India, to southeast Asia and even from Japan — since Macao took in many persecuted Japanese Christians expelled by the Shogunate.

In its evolution, Macanese cuisine recipes will only absorb stronger Portuguese influence over the course of the last century, when the colonial administration becomes more present and active, and when its officials settle with their families in the territory.

Amongst the better-known recipes, it is clear which are recent as they include ingredients originating from the Portuguese food industry that supplied the colonies, such as stoneless green olives, canned chorizo or ‘moça’ milk, cured pork loin, or port wine.

Many other dishes evidence Malay, Japanese, Indian or African influences, according to the ingredients used, the seasoning or the culinary techniques. A good example is the chicken *cafreal* or African style, of which other versions exist in Mozambique and in Goa, all different, albeit similar in method. It is easy to assume that it corresponds to an ancestral recipe, but in fact, the Macanese recipe, only appeared in the 1940s, created by the chef Américo Ângelo at the Macao Inn, as an attempt at softening the homesickness of Mozambican soldiers stationed in Macao.

To browse through the index of a Macanese recipe book, is a journey through time and an excursion through exotic places in three continents. The dishes names in Macanese patois are difficult to translate in other languages, but supply suggestive clues to Portuguese speakers, mainly those interested in history and gastronomy. If Macanese cuisine is an open window for the memories of the vast Portuguese colonial empire, it is also a small entry point into the immense gastronomic universe of China, to which it belongs.

JAPAN

The earliest Europeans to visit Japan, were a small group of adventurers, who did not dock elegantly in a caravel, but were instead rescued from a Chinese junk that, during a storm, shipwrecked by Tanegashima Island, to the south of Kyushu, in 1543.

For the period of 100 years in which the Portuguese maintained commercial exchanges with Japan, they also exerted a profound cultural, linguistic and, above all gastronomic influence over the Land of the Rising Sun.

The Japanese have named this period as ‘Nanban Bōeki’ or ‘Namban trade period’. Nanban in Japanese refers to the ‘southern barbarians’, namely to the foreigners arriving from the lands to the south of Japan, and the term was used well before the arrival of the Portuguese. During this period, the Japanese adopted nanban to refer to something foreign, exotic, and valuable. Influenced by

en caravelle, mais furent secourus d’une jonque chinoise qui avait dérivé jusqu’à la côte après une tempête, près de la petite île de Tanega-shima, au sud de Kyushu, en 1543. Au long des presque cent ans que durèrent les échanges commerciaux entre les Portugais et le Japon, ils exercèrent une profonde influence culturelle, linguistique et surtout culinaire au pays du soleil levant.

Les Japonais appellent cette période « Nanban Bōeki » ou « période du commerce Nanban ». Le mot *Nanban*, qui signifie en japonais « Barbares du Sud » et désigne les étrangers venus des terres au sud du Japon, était déjà utilisé bien avant l’arrivée des Portugais. À cette période, les Japonais qualifiaient de *nanban* toute chose étrangère, exotique et précieuse.

Sous l’influence des *nanban-jin* — personnes (*jin*) barbares (*ban*) [venues] du sud (*nan*) —, surgirent de nouveaux contextes et modes d’expression : *nanban bijutsu* (l’art nanban), *nanban bunka* (la culture nanban), *nanban bungaku* (la littérature nanban) ou encore *nanban ryōri* (la cuisine nanban). L’influence des Portugais dans le domaine de la cuisine fut telle qu’elle donna naissance à un nouveau style culinaire, doté de son nom propre.

L’incorporation de produits et d’ustensiles amenés par les portugais dans le quotidien des Japonais eut également une incidence sur la langue, qui adopta des mots portugais pour décrire des choses inconnues auparavant. Le mot d’origine portugaise le plus connu et le plus répété au Japon et ailleurs est « tempura », terme culinaire dont la signification demeure quelque peu mystérieuse.

Autre mot important, *kompeitō*, *confeito* en portugais, désigne de petites dragées en sucre identiques à celles qui se font toujours à l’heure actuelle dans plusieurs régions portugaises et lusophones. L’art de la confiserie fut introduit par les commerçants portugais, dans un contexte où le sucre était connu mais restait une denrée très rare et très chère, parce que les Japonais ne dominaient pas les techniques pour le raffiner. En 1569, un missionnaire portugais offrit un pot en verre rempli de ces dragées à Nobunaga, un puissant seigneur féodal, afin de le persuader de le laisser prêcher sur son territoire. Les importations de sucre augmentèrent et la confiserie portugaise obtint sur place une popularité qu’elle conserve encore aujourd’hui, prenant le nom de *nanban kashi*. De nos jours, on compte trois types de *nanban kashi* incontournables : la castella ou *kasutera*, inspirée du *pão de ló* portugais, sorte de gâteau éponge typique ; le *bolo* (lire « Bôro »), de petits biscuits ronds ; et les *kompeitō*, qui, comme la castella, sont souvent offerts en guise d’*omyiage* (cadeau de courtoisie).

Le nom de nombreux aliments japonais d’origine portugaise comportent aussi le préfixe *nanban*, comme c’est le cas de *nanban-zuke*, la version japonaise de l’escabèche portugaise. La version contemporaine du *nanbanzuke* est formée de poisson frit mariné

the *nanban-jin*, southern (nan) barbarian (ban), people (jin), other contexts and expressions do emerge, such as *nanban bijutsu* (nanban art), *nanban bunka* (nanban culture), *nanban bungaku* (nanban literature) and also *nanban ryōri* (nanban cuisine).

Portuguese influence was of such importance that a new style of cuisine emerges, with its own specific designation. The integration of products and utensils taken by the Portuguese, in Japan's everyday life, would also change the language which, eventually adopted Portuguese words to refer things that were previously unknown.

The better known, and widely repeated in and out of Japan, Portuguese word is certainly tempura, a culinary term that still requires better definition and context. Another relevant word is *kompeitō*, candy in Portuguese, small sugar dragees, identical to candy that still exist in various Portuguese and Portuguese speaking regions. The art of confectionary was introduced by the merchants, in a context in which sugar was known, but very rare and expensive, as the Japanese did not control refining techniques.

In 1569, a missionary gifted a candy full glass jar to Nobunaga, a powerful feudal lord, to persuade him to allow him to preach in his territory. Sugar imports increased and Portuguese sweets reached a level of popularity that still maintain, under the name *nanban kashi*. Nowadays there are three types of indispensable *nanban kashi*: the Castella or *kasutera*, the *Pão de Ló*; *o bolo* (read Bôro), small round biscuits; and the *kompeitō*, which, similarly to the *pão de ló*, are gifted as *omyiage* (friendliness offerings).

The names of many Japanese dishes of Portuguese origin do also incorporate the prefix *nanban*, such as is the case of *nanbanzuke*, the Japanese version of the Portuguese pickled dishes. In its contemporary version, *nanbanzuke* consists of fried fish marinated in a vinaigrette made with soya sauce, powdered chilli and onion or chives.

There are two reference recipe books that include recipes learned from those early Portuguese visitors: one about *nanbangashi* (*nanban* confectionary) '*Kokon meibutsu gozen gashi hidenshō*' (recent secret writings on the subject of famous, recent, and ancient, Japanese confectionary), published in Kyoto in 1718; and '*Nanban*



Naizen, Kanō, 'The Portuguese in Japan', World History Encyclopedia, 28 Jun 2021. Web, 01 Feb 2023.

Naizen, Kanō, « Les Portugais au Japon », *Encyclopédie de l'Histoire du Monde*, 28 juin 2021. Web, 01 fev 2023.

dans une vinaigrette qui contient aussi de la sauce soja, du piment en poudre et de l'oignon ou de la ciboulette.

Il existe deux livres fondateurs de la cuisine japonaise qui incluent des recettes apprises auprès de Portugais de l'époque : l'un sur le *nanbangashi* (confiserie *nanban*) intitulé *Kokon meibutsu gozen gashi hidenshō* (« Écrits secrets sur la confiserie japonaise célèbre, récente et ancienne »), publié à Kyoto en 1718; et l'autre, *Nanban*



*ryōrishi*¹³ a collection of loose texts, compiled and published after the expulsion of the Portuguese in 1639. This compilation includes savoury and sweet recipes of Portuguese origin, that are the basis of dishes ubiquitous in modern day Japan. ✓

André Guilherme Magalhães
Guest Professor, Master in Gastronomic Sciences
NOVA/FCT

¹³See: RATH, Eric, *Food and Fantasy in Early Modern Japan*, California: University of California Press, 2010.

*ryōrishi*¹³, une collection de textes divers compilée et publiée après l'expulsion des Portugais, en 1639. Cette dernière contient des recettes salées et sucrées d'origine portugaise, qui constituent la base de plats typiques des tables japonaises contemporaines. ✓

André Guilherme Magalhães
Professeur Invité, Master en Sciences Gastronomiques
NOVA/FCT

¹³Voir: RATH, Eric, *Food and Fantasy in Early Modern Japan*, California: University of California Press, 2010.

Africa

Afrique

In the decades following from the successful conquest of the northern African city of Ceuta (1415), the Portuguese turn definitely to the sea, focusing on the maritime exploration of the Western African coast.

Gil Eanes' prowess of crossing the Cape Bojador, or 'Cape Fear', to the south of modern day Morocco, in 1434, would irreversibly open the way to the Great Discoveries that followed. This dangerous Cape, a large extension of oceanic silting caused by centuries of Saharan sands blowing by the desert winds into the sea, was known as a difficult, almost impossible barrier for shipping, many believing that nothing existed beyond it.

Ten years later, in 1444, the explorer Diogo Dias arrives to the Cape Verde archipelago, a strategic point for trading routes, and in 1445 to Guinea, a region that would become the most important commercial outpost for the West African trade. In that same year Pope Nicholas V, writes the bull *Romanus Pontifex*, confirming these new lands as Portuguese Crown property and stipulating that all the lands and seas discovered beyond the Cape Bojador would also become property of the Kings of Portugal, who would therefore be entitled to impose taxes on navigation and trade. This important document was essential for the recognition of all the territories still to be discovered by the Portuguese explorers.

In 1460, following south along the coast, Pedro de Sintra reaches Sierra Leone, another important trading outpost, from where originate the very rare and precious sapi-portuguese ivory objects, so admired and coveted by the Lisbon elites. In 1471 João de Santarém and Pero Escobar land in a village that they name 'Mina', building the important trading factory of Saint George of

Au cours des décennies qui suivirent la conquête de Ceuta (1415), les Portugais se tournèrent définitivement vers la mer pour se concentrer sur l'expansion maritime le long du littoral occidental du continent africain.

La prouesse de Gil Eanes, qui dépassa en 1434 le Cap Bojador (Boujdour, au sud du Maroc, près de la Mauritanie) ou « Cap de la Peur », ouvrit la voie aux Grandes Découvertes. La grande étendue d'ensablement dans la région, provoquée par des milliers d'années de tempêtes de sable venues du désert du Sahara, y rendaient la navigation difficile, presque impossible, et l'on crut pendant longtemps que ce cap marquait la limite méridionale du monde.

Diogo Dias arriva aux îles du Cap-Vert en 1444, lieu stratégique des routes commerciales, et en Guinée en 1445, où fut installé un important entrepôt destiné à accueillir le grand volume de marchandises provenant de la côte africaine.

Cette année-là, le pape Nicolas V émit la *Bula Romanus Pontifex* qui reconnaissait les nouvelles possessions portugaises et stipulait que toutes les terres et mers découvertes au sud du Cap Bojador appartenaient à la couronne du Portugal. Il lui attribuait ainsi le pouvoir de collecter des impôts sur la navigation et le commerce. Ce document joua un rôle primordial pour la reconnaissance des terres qui seraient par la suite « découvertes » par les Portugais.

En 1460, Pedro de Sintra accosta en Sierra Leone, qui deviendrait le lieu d'échanges commerciaux considérables. C'est de là qu'étaient originaires les célèbres pièces de style sapi-portugais, très convoitées par la clientèle de Lisbonne.

João de Santarém et Pêro Escobar débarquèrent en 1471 dans un village qu'ils appelèrent « Mina » où ils construisirent l'important

Elmina, which would become the political and commercial centre for the Portuguese trade monopoly in the Gulf of Guinea, and the point from where Western African gold flowed into Europe. In the following year Rui Sequeira arrives to the coast of present day Nigeria, in a region that he names Lagos.

The following decade was crucial for the establishing and settling of the Portuguese in Africa, and for the development of diplomatic and commercial relations, as well as military alliances, with the strongest and most influential contemporary African states, the Kingdom of Benin or Edo Kingdom, in modern Nigeria, and the Old Kingdom of Kongo, that included in its territories part of north-eastern Angola in present day Republic of Congo, and of modern Gabon to the South.

In 1486, João Afonso Aveiro disembarked in Benin, as ambassador for the Portuguese King João II, returning to Lisbon with a representative from the Oba, the Benin ruler, an exchange that marked the establishing of strong ties and trade relations between the two kingdoms. From the close co-operation and exchange between these two cultures, did also emerge a particular type of art known as Bini-Portuguese.

Portugal and the Old Kingdom of Kongo had already established some contact in 1483, when Diogo Cão landed at the mouth of the River Congo. In this instance Catholicism might have been the main contact point, accountable for the union between the two cultures. In 1491, with this alliance consolidated, the King of Portugal, in a highly significant diplomatic and political display, appoints the Manicongo, the king of Kongo, his brother, distinguishing him with an armorial in the European manner, the

comptoir de São Jorge da Mina, symbole de la souveraineté et du commerce du Portugal avec le Golfe de Guinée. C'est là qu'arrivait l'or venu des régions aurifères de l'intérieur du continent, avant d'être acheminé vers d'autres contrées. L'année suivante, Rui Sequeira atteignit la côte de l'actuel Nigeria dans une région à laquelle il donna le nom de Lagos.

Les années 80 du XVe siècle furent cruciales pour la fixation des Portugais en Afrique. Des contacts diplomatiques et économiques ainsi que des alliances militaires s'établirent avec les principaux royaumes africains, à l'époque l'Empire du Bénin ou Empire Edo, dans l'actuel Nigeria, et l'ancien Royaume du Kongo dont les territoires incluaient une partie du nord-est de l'Angola, la moderne République du Congo et l'ouest de la République démocratique du Congo, ainsi que le Gabon, au sud.

João Afonso Aveiro débarqua au Bénin vers 1486 en tant qu'ambassadeur du roi Dom João II, et il revint à Lisbonne en compagnie d'un représentant de l'Oba. Ces échanges permirent l'établissement de puissants liens économiques entre les deux royaumes et, du point de vue artistique et culturel, ils donnèrent naissance à des ouvrages désignés comme « bini-portugais ».

Le Portugal et l'ancien Royaume du Kongo nouèrent des relations à la fin de l'année 1483, lorsque Diogo Cão parvint à l'embouchure du fleuve Zaïre. Ces liens auraient été établis principalement par le biais du catholicisme, qui permit le rapprochement entre les deux cultures. En 1491 l'alliance avec le roi du Kongo (Manicongo) se consolida et, pour cimenter cette union, le roi du Portugal le proclama son égal: selon la coutume européenne, il lui attribua un blason, inscrit dans le livre de la Noblesse — le blason de Manicongo faisait désormais partie du

Manicongo Arms, which was registered in the *'Livro de Nobreza'*, the official record for all Portuguese armorials, and included in the *'Livro da Perfeição das Armas'* (1521 – 1541), today kept at the Torre do Tombo National Archives in Lisbon.

The powerful kingdom of Kongo ruled over a vast region that included the Kingdoms of Ndongo and Matamba, whose fusion resulted in the Kingdom of Angola (1559), where the Portuguese remained until the region's independence in 1974.

The final phase of West African coast exploration will be completed by 1488, when Bartolomeu Dias crosses what he called the Cape of Storms in Southern Africa, reaching the Indian Ocean. The Portuguese king, on receiving these extraordinary news, changes this name to Cape of Good Hope, trusting that this victory would open a maritime link to India and the East, furthering the Portuguese Discoveries successes.

In 1498, on his first voyage to India, Vasco da Gama lands on the Island of Mozambique founding the first Portuguese trading factory in Eastern Africa, arriving soon after on the Island of Quiloa, on the southern coast of present day Tanzania. In there he subjugates the local Sultan, taking control of an important commercial outpost that controlled various trading routes such as those for Zimbabwean gold and iron, Eastern African slaves and ivory and Asian spices, textiles, porcelains and jewellery.

Heading north, da Gama failed to conquer Mombasa, settling in Malindi, also in modern day Kenya, where he established a Portuguese trading factory. From there he eventually headed east, moving away from the African coast and towards the Indian subcontinent.

plus important armorial portugais de l'époque, le *Livro da Perfeição das Armas* (1521 – 1541), conservé à la Torre do Tombo.

Le Royaume du Kongo dominait une vaste région qui incluait les royaumes Ndongo et Matamba. Leur fusion donna plus tard naissance au Royaume d'Angola (1559) où les Portugais demeurèrent jusqu'à l'indépendance du pays en 1974.

L'ultime phase de ce périple eut lieu en 1488 quand le navigateur portugais Bartolomeu Dias parvint à dépasser par mer le promontoire allusivement désigné comme le Cap des Tempêtes et à rejoindre l'océan Indien. Dès qu'il apprit la nouvelle, Dom João II changea son nom en « Cap de Bonne-Espérance », assuré que cette grande conquête lui offrait une liaison maritime avec les Indes et ouvrait de nouvelles routes aux découvertes portugaises.

En route vers l'Inde, sur la côte orientale de l'Afrique, Vasco de Gama parvint à l'île de Mozambique où il fonda le premier comptoir de ce littoral, puis à l'île de Quiloa, au large de l'actuelle Tanzanie. Après la rapide soumission du sultan local, les Portugais en firent un important port commercial où étaient échangés non seulement de l'or et du fer provenant du Zimbabwe, mais également des esclaves et de l'ivoire arrivant de toute l'Afrique de l'Est, contre des épices, des tissus, des porcelaines et des bijoux d'Asie.

Sur la route de l'Inde, après des relations difficiles à Mombasa qu'il ne parvint pas à conquérir, Vasco de Gama installa à Mélinde, un peu plus au nord, un autre comptoir capital, puis poursuivit sa route vers l'Orient, s'éloignant de la côte africaine pour rejoindre le sous-continent indien.

Avec la découverte du chemin maritime vers l'Inde en 1498, il devint impératif de défendre les routes commerciales entre l'État

With the triumphant arrival in India it became vitally important to defend the commercial routes between Lisbon and those new Portuguese territories. For this purpose it was crucial to take control of Mombasa and of the Strait of Hormuz.

The taking of Mombasa from the Swahili would eventually become one of the most complex tasks of all the Eastern conquests. Apart from being one of the best deep water ports on the Eastern African coast, strategically positioned facing the Indian subcontinent, and a major Islamic trading outpost with excellent contacts in Cambay in Gujarat and in Sofala in Mozambique, it was also a major defence port against the Ottoman Turks. Following various attempts, the Sultan of Mombasa was eventually defeated in 1528, and an important fortress built — the Forte de Jesus — and outstanding example of Portuguese military engineering and architecture in East Africa, that became the main Portuguese operational base in the region, replacing Malindi.

Equally important was the Island of Ormuz, on the narrow passage into the Persian Gulf, which controlled the movements of ships and dominated the commercial routes between India, North Africa and Persia. Nine years after da Gama's voyage of discovery and conquest, Afonso de Albuquerque, 2.^o viceroy of India, took the island for Portugal, founding the city of Hormuz and building important fortifications.

Following from these epic campaigns and on the basis of highly skilled administration, broad religious tolerance and masterly resistance to ottoman advances, Portugal will successfully maintain and strengthen its grip on this vast Indian Ocean territory for the following 100 years. ➤

portugais et l'Inde, ce qui impliquait de contrôler Mombasa et le détroit d'Ormuz.

La conquête de Mombasa aux Swahilis représenta l'une des tâches les plus difficiles de tout ce périple oriental. En plus d'être l'un des principaux ports d'eaux profondes de la côte orientale africaine, occupant une position stratégique face au sous-continent indien et abritant un notable comptoir commercial islamique doté de relations privilégiées avec Khambhat et Sofala, c'était un lieu crucial pour se défendre contre les attaques des Turcs ottomans. Les Portugais parvinrent finalement à soumettre le sultan de Mombasa en 1528 et ils y construisirent une remarquable forteresse, le Fort Jesus, qui constitue le plus important exemple d'architecture militaire portugaise du XVI^e siècle érigé en Afrique de l'Est. Cette ville devint le cœur des opérations portugaises, substituant Mélinde.

Tout aussi importante que Mombasa ou plus, à l'entrée du Golfe Persique et située sur le détroit homonyme, l'île d'Ormuz représentait un atout pour contrôler le passage des embarcations dans le golfe et dominer les routes commerciales entre l'Inde, l'Afrique du Nord et la Perse.

Neuf ans après la découverte de la route maritime pour l'Inde, Dom Afonso de Albuquerque, le deuxième vice-roi de l'Inde, conquiert l'île et y fonda la ville d'Ormuz où il y bâtit une imposante forteresse.

Pendant plus de cent ans, le Portugal fut la puissance étrangère dominante dans la région : il y installa une administration habile, tolérante du point de vue religieux, qui résista militairement aux offensives de l'Empire ottoman. ➤

Sierra Leone

Sierra Leone

Four years after Gil Eanes crossed the Bojador cape (1434), King D. Duarte died, consequently postponing the arrival to the Guinean region, also called *Terra dos Negros*, to 1444.

The arrival at the mouth of the Senegal River and the Casamansa River followed one year later. Gambia was reached in 1446 (Senegambia) and, in 1460, Pedro de Cintra arrived in Sierra Leone, which was part of the Sapes' Kingdoms.

The name 'Serra Leoa' was given to the territory by the same Portuguese explorer. Regarding its etymology, Luíz de Cadamosto in 'Navegação do Capitão Pedro de Cintra' affirms, 'the mountain was named Serra Leôa for its great roar, which is continually felt because of constant thunderstorms on its summit, which is always surrounded by clouds'¹.

In 1462 the first trading posts were founded, which can still be witnessed today. In the 16th century, Mandingo warriors of Mandé

¹ in *Collecção de Noticias para a Historia e Geografia das Nações Ultramarinas, que vivem nos Dominios Portuguezes, ou lhes são visinhas*, published by Academia Real das Sciencias, Academia Real das Ciências, 1812, 2nd tome, p. 76.

Quatre ans après que Gil Eanes a franchi le Cap Bojador (1434), le roi Dom Duarte meurt. Cet événement explique pourquoi les Portugais n'arrivent dans la région de la Guinée, surnommée *Terre des Noirs*, qu'en 1444.

Un an plus tard, ils atteignent l'embouchure du fleuve Sénégal et le fleuve Casamance, puis la Gambie en 1446 (Sénégal). Pedro de Cintra arrive finalement en 1460 en Sierra Leone, qui faisait partie des Royaumes des Sapes.

C'est cet explorateur portugais qui aurait donné le nom de « Sierra Leone » à ce territoire. À propos de l'étymologie de ce nom, Luíz de Cadamosto affirme dans son œuvre « Navigation du capitaine Pedro de Cintra » qu'à « cette montagne ils donnèrent le nom de Sierra Leone, en raison du grand rugissement que l'on y entend continuellement, provenant des orages qui éclatent à son sommet, toujours entouré de nuages »¹.

¹ in *Collecção de Noticias para a Historia e Geografia das Nações Ultramarinas, que vivem nos Dominios Portuguezes, ou lhes são visinhas*, publiée par l'Académie royale des sciences, Academia Real das Ciências, 1812, tome II, p. 76.



16th century map of the Guinea Coast identifying Sierra Leone by the Portuguese name 'Sierra Lione'.
Carte du XVIe siècle de la côte de Guinée identifiant la Sierra Leone par le nom portugais « Sierra Lione ».

origin invaded the region and began the commerce of slaves with the European slave traders. In a brief period, the area became the object of a fierce commercial dispute between Portuguese, French, English, Danish and Prussian slave traders. The Portuguese were then expelled from the territory, by the English, in the 17th century. ↗

En 1462 y sont fondées les premières factoreries — aujourd'hui encore, on peut y voir des bâtiments de l'époque construits par les Portugais. Au XVIIe siècle, des guerriers mandingues originaire du Mandé envahissent la région et commencent à vendre des esclaves aux négriers européens. La région devient rapidement l'objet d'une dispute commerciale acérée entre les trafiquants d'esclaves portugais, français, anglais, danois et prussiens. Les Portugais sont expulsés du territoire par les Anglais au XVIIIe siècle. ↗

001. OLIPHANT (HUNTING HORN)

Carved ivory
Sierra Leone, ca. 1490 – 1530
Length: 30.5 cm
F1340

Provenance: G. Ladrière collection, Paris, P.A.B. Oporto and private collection, Lisbon.

Published: Ezio Bassani, 'African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500', London, British Museum Press, 2000, no. 786; Ezio Bassani et al., 'Sièges africains, Réunion des Musées Nationaux', Paris, 1994, p. 253, no. 5; Dias, Pedro, 'A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram', Oporto, V.O.C. Antiquidades, 2004, p. 42, no. 9.

The first artworks resulting from the initial commercial contacts between the Portuguese and the ethnically diverse West-African populations living between the Upper Guinea Coast and the Kingdoms of Kongo and Angola, are the earliest truly multi-cultural objects that emerge from the Portuguese overseas expansion. As for the carved ivory objects made for the Portuguese clientele, their attraction lay primarily in the raw material, given the time-honoured appreciation for the manufacturing and artistic qualities of elephant ivory, reinforced by its relative rarity in Europe until then. During the Renaissance, it was the quality of the materials and the exquisite craftsmanship that lay at the heart of the European elites' consumerism, and this is also true for objects made worldwide, which arrived in Europe aboard the Portuguese ships from the late fifteen century onwards.

Over the last few decades there has been considerable academic interest in West African carved ivories, produced under more or less direct Portuguese influence at the dawn of the early modern period. Research by scholars such as William Fagg, Ezio Bassani, Kathy Curnow, Peter Mark, Jean Michel Massing, and Kate Lowe, among others, have provided new and valuable insights on the subject.

The first, and probably the largest and most important ivory carving centre on the West African coast has been identified as present-day Sierra Leone, a fact that is easily understood considering the chronology of the Portuguese coastal exploration and the abundance of elephant ivory. There has also been consensus regarding the attribution of the craftsmen origin to the Temne and Bullom peoples of Sierra Leone, based on contemporary lit-

001. OLIFANT (COR DE CHASSE)

Ivoire sculpté
Sierra Leone, vers 1490 – 1530
Longueur: 30,5 cm
F1340

Provenance: Collections Guy Ladrière, Paris; P.A.B. Porto et collection privé, Lisbonne.

Publié: Ezio Bassani, «African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500», London, British Museum Press, 2000, no. 786; Ezio Bassani et al., «Sièges africains, Réunion des Musées Nationaux», Paris, 1994, p. 253, no. 5; Dias, Pedro, «A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram», Porto, V.O.C. Antiquidades, 2004, p. 42, no. 9.

Les œuvres d'art issues des premières relations commerciales entre les Portugais et les populations de différentes ethnies d'Afrique de l'Ouest, installées entre la côte de la Haute-Guinée et les royaumes du Kongo et de Ndongo, constituent les premiers objets véritablement multiculturels résultant de l'expansion portugaise en outre-mer. Le principal attrait des ivoires sculptés aux yeux de la nouvelle clientèle portugaise résidait avant tout dans le matériau, en vertu des impressionnantes qualités artistiques de l'ivoire d'éléphant et de sa rareté en Europe à l'époque. Pendant la Renaissance, la qualité des matériaux et le savoir-faire technique exceptionnel mis à l'œuvre dans leur transformation étaient au cœur de la consommation des élites européennes, qui convoitaient les objets produits un peu partout dans le monde et qui arrivaient en Europe à bord des navires portugais à partir de la fin du XVe siècle.

On a pu observer récemment, depuis quelques dizaines d'années, un intérêt universitaire croissant pour les ivoires sculptés fabriqués en Afrique de l'Ouest sous influence portugaise, plus ou moins directe, au début de la période moderne. Des études de William Fagg, Ezio Bassani, Kathy Curnow, Peter Mark, Jean Michel Massing et Kate Lowe, entre autres spécialistes, nous offrent de nouvelles et précieuses contributions sur ce thème. Le premier centre de production d'ivoires sculptés, et sans doute le plus grand et le plus important de la côte occidentale africaine, a été identifié comme étant le Sierra Leone. Cette place de choix se comprend facilement par la chronologie de l'exploration littorale portugaise et par la richesse de ce territoire en ivoire d'éléphant. On s'accorde à identifier les artisans à l'origine de cette production





Fig. 1
E. Bassani, 2000, p. 253, no. 786.
E. Bassani, 2000, p. 253, no. 786.

erary and documentary sources, and stylistic comparisons with earlier productions from the same region, namely of small sized stone sculptures known as *nomoli*. In his work *Esmeraldo de situ orbis*, written around 1506, Duarte Pacheco Pereira (1460–1533), a Portuguese sea captain, soldier, explorer, and cosmographer, refers that in Sierra Leone, next to the Kolenté river, they make some very pretty palm fibre mats and also ivory spoons, adding that the Bullom make the most subtle, that is, the most delicate and the better made spoons than elsewhere. Writing between 1506 and 1510, based on reports by Álvaro Velho do Barreiro regarding Sierra Leone, the German-born book publisher Valentim Fernandes († ca. 1518–1519), states that the black men of this land are very subtle in manual arts, namely in making ivory salt cellars and spoons, and anything presented to them in drawing they cut it, that is, carve it, in ivory.

Oliphants, or hunting horns — of European-derived imagery and shape — adapted from late fifteenth and early sixteenth-century prints depicting hunting scenes, are amongst the most fascinating objects made in this context in Sierra Leone.¹ The present example, featuring the Portuguese royal coat of arms, is exceptional for its surface wear and tear, a testimony to the effective practical use of such objects, that contrasts with pristine examples surviving in Renaissance princely collections or *Kunstkammer*². ➤ HC

¹ See: Luís U. Afonso, José da Silva Horta, 'Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (c. 1490–c. 1540)', *Mande Studies*, 15 (2013), pp. 79–97.

² Published in Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, p. 253, no. 786. It was previously in the collection of Pedro Aguiar Branco, Porto.

comme faisant partie des peuples Temné et Bullom de Sierra Leone, en s'appuyant aussi bien sur des sources littéraires et documentaires de l'époque que sur des productions artistiques antérieures de la région, notamment de petites sculptures en pierre surnommées *nomoli*. Duarte Pacheco Pereira (1460–1533), capitaine de navire, soldat, explorateur et cosmographe portugais, dans son ouvrage *Esmeraldo de situ orbis*, écrit vers 1506, affirme qu'en Sierra Leone, près du fleuve Kolenté, on fait de beaux tapis en fibre de palmier ainsi que des cuillères en ivoire. Il ajoute que le peuple Bullom fabrique les plus subtiles, autrement dit, les plus délicates, et d'une qualité supérieure à toute autre production. Le typographe d'origine allemande Valentim Fernandes († en 1518 ou 1519) écrit entre 1506 et 1510 des textes basés sur les récits d'Álvaro Velho do Barreiro sur le Sierra Leone, dans lesquels il mentionne que les Noirs de ce territoire sont très habiles dans les arts manuels, concevant des salières et des cuillères en ivoire, et qu'ils sont capables de tailler tout ce qu'on leur présente en dessin, c'est-à-dire de les sculpter dans l'ivoire.

Les olifants ou cors de chasse, présentant une forme et une iconographie d'origine européenne — adaptées de gravures de la fin du XVe, début du XVIe siècle figurant des scènes de chasse —, comptent parmi les objets les plus fascinants produits dans ce contexte en Sierra Leone.¹ Notre exemplaire, orné des armoiries de la Maison royale du Portugal, présente une usure exceptionnelle, preuve de l'utilisation de ces objets — un état de conservation qui contraste avec celui de quelques exemplaires impeccables, inclus dans des collections princières ou dans des cabinets de curiosités². ➤ HC

¹ Voir Luís U. Afonso, José da Silva Horta, « Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (c. 1490–c. 1540) », in *Mande Studies*, 15 (2013), pp. 79–97.

² Publié dans Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, p. 253, no. 786. Il appartenait auparavant à la collection de Pedro Aguiar Branco, à Porto.



002. NOMOLISIA

Carved steatite or soapstone
 Southwestern Sierra Leone, 15th century
 Head A — Dim.: 4.5 × 4.5 × 5.0 cm
 Head B — Dim.: 7.5 × 10.0 × 6.0 cm
 F1357 + F1365

Two small anthropomorphic heads in steatite, also known as soapstone, a compound of manganese silicate that is easier to carve than wood. These interesting objects, known as *nomoli*, were produced by the Sapi peoples of Sierra Leone in the 15th century, or earlier.

Three-dimensional, they portray unusual oval-shaped male heads, of accentuated, or even distorted physiognomy that stands out for its singularity of intentional distancing from reality. Featuring prominent forehead and evident microcephaly, with no suggestion of hair or hair styling, large globular bulging eyes and broad flattened nose of distended nostrils, these figures acquire remarkable, almost monstrous, expressiveness.

In addition to the smaller dimension of one head (A), there are other noticeable differences between both, namely in the shape of the mouths, in the lips — thicker in the larger sculpture (B) — and in the nose and ears — distanced in both, but more vertical and rounded, almost 'C' shaped, in the smaller figure. The larger head, displays a marked sagittal keel that emerges immediately above the bridge of the nose, and extends over the forehead and skull, terminating in the upper neck; the other is characterized by a horizontal incision that, passing over the mouth, links both ears. In the latter figure the eyes are rounder, of less prominent eyelids and outlined brows. Both heads feature a hole to the top of the head.

Stone sculptures are very rare in sub-Saharan Africa as, in their making were used the same tools as in the production of wooden figures. It is possible that both heads were originally part of full-bodied figures of emphasized heads and ornaments, as was the case with carvings from elsewhere in the African continent,

002. NOMOLISIA

Stéatite (pierre à savon) sculptée
 Sierra Leone (sud-ouest), XVe siècle
 Tête A — Dim. : 4,5 × 4,5 × 5 cm
 Tête B — Dim. : 7,5 × 10,0 × 6,0 cm
 F1357 + F1365

Deux petites sculptures de têtes anthropomorphiques en stéatite (un silicate de magnésium), ouvrages intéressants connus sous l'appellation *nomoli* (au pluriel, *nomolisia*), produits par les peuples (ou Sapes) de Sierra Leone au XVe siècle ou antérieurement.

Également désignée sous le nom de « pierre à savon », la stéatite est plus facile à travailler que le bois. Sculptées en relief, ces pièces figurent une étrange tête d'homme, à la forme ovale et aux caractéristiques physiologiques accentuées, voire déformées. Elles se distinguent par leur singularité, démontrant un éloignement intentionnel de la réalité. Ainsi, elles sont pourvues d'un front proéminent et d'une macrocéphalie — sans la moindre marque de représentation de cheveux ou de coiffure —, de grands yeux globuleux exorbités, d'un nez large et aplati aux narines dilatées, le tout doté d'une remarquable expressivité, presque monstrueuse.

Elles diffèrent par leur dimension — la tête A est plus beaucoup plus petite que la B — mais aussi par d'autres traits, notamment par la forme de la bouche et des lèvres — plus épaisses sur la sculpture B — et le dessin du nez et des oreilles — écartées dans les deux cas, mais plus verticales et arrondies (en forme de C) sur la plus petite sculpture. La plus grande tête présente une ligne saillante verticale médiane, qui commence juste au-dessus de l'arête du nez, parcourt le front et le crâne pour se prolonger sur la nuque. L'autre tête est dotée d'une incision horizontale qui va d'une oreille à l'autre en passant par la bouche. Cette dernière a les yeux plus arrondis, les paupières moins saillantes et les sourcils esquissés. Les deux sculptures sont percées d'un trou à leur sommet.

La sculpture en pierre est très rare en Afrique subsaharienne et elle emploie les mêmes outils que pour le bois. Ces deux pièces



Ⓐ



namely those from modern-day Nigeria. Of identical iconographic themes and similar shapes, but evidencing alternative sculptural styles, it is possible to set a parallel between these objects and the Luso-African, or Afro-Portuguese, export ivory production from Sierra Leone.

Upon careful observation, it becomes apparent that our sculptures were produced by distinct peoples or subgroups but, on account of their stylistic variations, they both originate from coastal Sapes societies or kingdoms. Generally, these objects have been found in agricultural and mining fields and, although they are considered very ancient and endowed of supernatural powers, their exact chronology remains unclear.¹

In the early 16th century, the Portuguese explorer Duarte Pacheco Pereira (*Esmeraldo Situ Orbis*, 1505–1508), alluding to the generality of peoples that inhabited Sierra Leone, referred that the Sapes peoples were found between the River Buba and Cape Verga.²

Sierra Leone stone sculptures were first named *nomoli* by one of Sierra Leone's peoples³, having been compared by William Fagg⁴ to ivory carvings from that same region. This British Museum conservator, referring the Portuguese trading contacts in the area of modern-day Freetown — the Mitombo trading outpost — identifies variations in sculptural styles and iconographic motifs, highlighting the similarities between stone (*nomoli*) and ivory carved human heads.

The Sapi origin of *nomoli* was confirmed in 1970 by John Atherton and Milan Kalous⁵, when Sierra Leone ivories became known as Sapi-Portuguese, replacing the previous designation of Sherbro-Portuguese.⁶ The adoption of this term was based on two aspects that remit to origin and chronology — the similarities with the *nomolisia* and the identification of the Sapi peoples, ancestors of the Bullom, Temne, Kissi and others.⁷ According to Kathy Curnow⁸, some Sapi-Portuguese salt cellars (that the author

faisaient probablement partie à l'origine de sculptures représentant un corps entier dont l'accent était mis sur la tête (et sur les accessoires), à l'image d'autres œuvres produites dans différentes régions du continent africain, comme, par exemple, sur le territoire de l'actuel Nigéria. On peut également les comparer aux objets en ivoire sculpté de Sierra Leone, notamment aux ivoires dits « luso-africains » (ou « afro-portugais ») conçus pour être exportés, qui puisent dans les mêmes thèmes iconographiques et présentent des formes similaires, mais qui diffèrent par leur style.

L'analyse des deux sculptures indique qu'elles ont de toute évidence été produites par des peuples ou des sous-groupes différents, mais appartenant tous deux aux sociétés sapi. La plupart de ces objets ont été découverts dans des champs agricoles ou des terrains miniers. Leur datation exacte est difficile, mais ils sont considérés comme très anciens et leur utilisation liée à des rituels mettant en scène des pouvoirs surnaturels.¹

Au début du XVIe siècle, Duarte Pacheco Pereira (*Esmeraldo Situ Orbis*, 1505–1508), dans le cadre de réflexions sur les peuples de Sierra Leone, mentionne que les Sapi se situaient entre le « rio Grande » et le cap Verga.²

La sculpture en pierre de Sierra Leone reçut d'abord le nom de *nomoli* attribué par l'un des peuples du territoire³. William Fagg⁴ la compara avec les ivoires taillés dans la même région : en se penchant sur les contacts commerciaux des Portugais dans la zone de l'actuelle Freetown (entrepôt de Mitombo), ce conservateur du British Museum identifia les différents styles et motifs iconographiques de ces sculptures, tout en soulignant les similitudes entre les têtes humaines en pierre (*nomoli*) et celles en ivoire.

L'origine sapi des *nomolisia* fut confirmée en 1970 par John Atherton et Milan Kalous⁵ et les ivoires de Sierra Leone furent qualifiés de « sapi-portugais », expression qui remplaçait la désignation antérieure de « sherbro-portugais ». ⁶ L'adoption de cette qualification est étayée par deux aspects relatifs à l'origine et à la chronologie de ces pièces, qui s'appuient sur la ressemblance avec les *nomolisia* et l'identification des peuples Sapi, ancêtres des ac-

¹ See: Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], PhD, University of Indiana, 2 volumes, 1983, p. 84.

² In L. U. Afonso, J. Silva Horta, 'Afro-Portuguese Olifants with Hunting Scenes (c. 1490–c. 1540)', in *Mande Studies* 15, 2013, pp. 79–97.

³ *Nomoli*: name used by the Mende; the Bullom used the word *ithom* while the Kissi used *pomdo*, in F. Lamp, 'House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone', in *The Art Bulletin*, vol. 65, n° 2 (juin), 1983, pp. 219–237.

⁴ William Fagg, *Afro-Portuguese Ivories*. London: Batchworth Press, 1959, pp. XX–XXI.

⁵ Cf. E. S. Martinez, *Crossing-cultures: Afro-Portuguese Ivories of Fifteenth — and Sixteenth Century Sierra Leone*, [s.l.], [s.n.], master thesis, University of Florida, 2007, p. 48.

⁶ E. Bassani, F. William, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, p. 61.

⁷ Peter Mark in E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, pp. 61–44.

⁸ See: Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], PhD, University of Indiana, 2 volumes, 1983, p. 148.

¹ Voir Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], Dissertation de doctorat, University of Indiana, 2 volumes, 1983, p. 84.

² In L. U. Afonso, J. Silva Horta, « Afro-Portuguese Olifants with Hunting Scenes (c. 1490 c. 1540) », in *Mande Studies* 15, 2013, pp. 79–97.

³ *Nomoli*: désignation utilisée par les Mende; les Bullom employaient le mot *ithom* et les Kissi le mot *pomdo*, in F. Lamp, « House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone », in *The Art Bulletin*, vol. 65, n° 2 (juin), 1983, pp. 219–237.

⁴ Voir William Fagg, *Afro-Portuguese Ivories*. London: Batchworth Press, 1959, pp. XX–XXI.

⁵ Cf. E. S. Martinez, *Crossing-cultures: Afro-Portuguese Ivories of Fifteenth — and Sixteenth Century Sierra Leone*, [s.l.], [s.n.], thèse de master, University of Florida, 2007, p. 48.

⁶ E. Bassani, F. William, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, p. 61.



Ⓑ





Fig. 1
Nomoli, Colec. F. Pellizzi. Dim.: 15,0 cm.
Nomoli, Colec. F. Pellizzi. Dim.: 15,0 cm.



Fig. 2
Sapi-Portuguese oliphant, or hunting horn, Sierra Leone, Musée Calvet, Avignon, Inv. U166.
Oliphant sapi-portugais, Sierra Leone, Musée Calvet, Avignon, Inv. no. U166.

categorises as workshops A and B) feature depictions that are similar to *nomoli*, allowing for differentiation of the peoples involved in their production.

These stone sculptures have been found in a vast area of modern-day Sierra Leone and Liberia, mainly the southwest, and their original function would not be identical to that of images produced by the peoples inhabiting the region today. Stylistically they are not similar either, alluding instead to recent Guinean Baga people imagery, or to that of their linguistic relatives, the Temne, that is

tuels Bullom, Temnés, Kissi, entre autres.⁷ Selon Kathy Curnow⁸, certaines salières sapi-portugaises (que l'auteure classe en ateliers A et B) incluent des figures qui rappellent les *nomolisia*, ce qui permet d'identifier les peuples à l'origine de leur production.

⁷Peter Mark in E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, pp. 61–44.

⁸Voir Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], Dissertation de doctorat, University of Indiana, 2 volumes, 1983, p. 148.



Fig. 3
Sapi-Portuguese ivory salt cellar, 15th – 16th century, Museum für
Völkerkunde, Vienna, Inv. no. 118.609.
*Salière sapi-portugaise en ivoire, XVe – XVIe siècle, Museum für Völkerkunde,
Vienne, Inv. no. 118.609.*

used in rituals by the Mende, Bullom and Kono peoples.⁹ Frederick Lamp considers that the figures were part of Temne ritual practices, a people descended from the ‘Sapi’, a denomination that included the Baga, the Temne and the Bullom who, at that time, occupied the same area of present-day Guinea.¹⁰

⁹F. Lamp, ‘House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone’, in *The Art Bulletin*, vol. 65, no. 2 (June), 1983, pp. 219–237.

¹⁰IDEM, *Ibidem*.

Ces sculptures en pierre ont été découvertes sur un vaste territoire de l’actuelle Sierra Leone et du Libéria, principalement dans la région sud-ouest, et leur fonction originale différait de celle des sculptures des peuples et des sociétés qui habitent aujourd’hui la région. Sur le plan stylistique, elles ne présentent pas non plus de ressemblances avec ces dernières, rappelant plutôt les sculptures récentes des Baga (Guinée) et de leurs parents linguistiques, les Temnés (frontière avec la Guinée), utilisées dans toute une série de rituels par les peuples Mende, Bullom et Konos.⁹ Frederick Lamp considère que ces figurines s’inscrivaient dans des pratiques rituelles des Temnés, qui, avec les Baga et les Bullom, descendaient des Sapi qui occupaient autrefois cette région de l’actuelle Guinée.¹⁰ Dans son article *House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone* (1983), cet auteur attire l’attention sur l’étroite ressemblance, à la fois iconographique et stylistique, existant entre les sculptures

⁹F. Lamp, « House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone », in *The Art Bulletin*, vol. 65, no. 2 (juin), 1983, pp. 219–237.

¹⁰IDEM, *Ibidem*.

In his essay *House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone* (1983), Lamp draws attention to close iconographic and stylistic similarities between Sapes stone sculptures (*nomoli*, *ithom* or *pomdo*¹¹) and Luso-African ivory carvings, which would have the same origin, and puts forward some thoughts on their likely roles and meanings, as well as on carving techniques similarities in both materials.

Nomolisia are portrayed as standing, seated or crouching people, but also as semi-human, semi-animal, or animal figures.¹² Many figures are distorted or even of undetermined shape. Despite their differences, the herewith described figures evidence 'extra-human' formal definition and characteristics. The physiognomies of these sculptures, particularly the larger, are comparable to other full body *nomoli*, and similarities are also noticeable regarding the figure carved on the tip of a Sapi-Portuguese ivory oliphant at the *Musée Calvet*, in Avignon (B and Figs. 1 and 2). Some elephant riding *nomoli* have also been identified, such as one portrayed on the oliphant of Figure 2, or on the cover of a Sapi-Portuguese salt cellar (Fig. 3), both symbols of local power and status.

The crossing over of iconographic motifs may also be related to the functions performed by these objects, independently of being stone or ivory. Valentim Fernandes (1507–1510) refers that a Sapes practice consisted in honouring the dead with sculptures placed in small houses, to which they made sacrificial offerings, a practise maintained to the present day by the Temne and the Bullom.¹³ Some of Sierra Leone's export salt cellars, evidencing the intercultural flow between the Sapes and the Portuguese that resulted in cultural hybridization, integrate religious and local political authority symbols.¹⁴

¹¹ Of a different style, *pomtan* (plural *pomdo*) are similarly shaped stone sculptures discovered in the region of Guinea occupied by the Kissi peoples.

¹² Cf. N. Vassallo e Silva (ed.), 'Os Marfins Africanos e os Portugueses — African Ivories and the Portuguese', *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, coord., Scribe, 2013, p. 17.

¹³ Cf. Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], PhD, University of Indiana, 2 volumes, 1983, pp. 88–89.

¹⁴ See: Peter Mark, 'African Meanings and European-African Discourse. Iconography and Semantics in Seventeenth Century Salt Cellars from Serra-Leoa', in *Religion and Trade*,

en pierre des peuples sapi (*nomoli*, *ithom* ou *pomdo*¹¹) et les ivoires luso-africains, qui auraient donc la même origine. Il émet des hypothèses sur leurs fonctions et significations probables, tout en soulignant la technique de taille similaire de ces deux matériaux.

Les *nomolisia* représentent des individus debout, assis ou accroupis, mais aussi des personnages semi-humains et semi-animaux, ainsi que des animaux.¹² Nombre d'entre elles sont des figurations déformées, voire informes.

Malgré les différences qu'elles présentent entre elles, nos deux sculptures se rejoignent dans leur définition formelle et leurs caractéristiques « extra-humaines ». On peut les comparer à d'autres *nomolisia* figurant des corps entiers, notamment la plus grande des deux têtes, qui s'apparente aussi à la figure sculptée à l'extrémité d'un oliphant d'ivoire sapi-portugais, conservé au Musée Calvet, à Avignon (B et Figs. 1 et 2). Par ailleurs, certaines *nomolisia* représentent un personnage monté sur un éléphant — symbole de pouvoir local et d'un certain statut —, comme c'est aussi le cas de l'oliphant de la Figure 2 et du couvercle d'une salière sapi-portugaise (Fig. 3).

La similitude des motifs iconographiques peut s'expliquer par la fonction de ces objets en pierre et en ivoire. Valentim Fernandes (1507–1510) mentionne ainsi que l'une des coutumes des Sapi consistait à rendre hommage aux morts en plaçant des sculptures dans de petites maisons, à qui ils offraient des sacrifices annuels, pratiques poursuivies à l'heure actuelle par les Temné et les Bullom.¹³

Certaines salières fabriquées en Sierra Leone pour l'exportation incorporaient des symboles religieux et politiques locaux, révélant ainsi la communication interculturelle existant entre les Sapi et les Portugais, à l'origine d'un hybridisme culturel.¹⁴

¹¹ D'un style différent, les *pomtan* (pluriel de *pomdo*) sont des sculptures en pierre à la forme similaire découvertes dans la région de Guinée occupée par les peuples Kissi.

¹² Cf. N. Vassallo e Silva (ed.), « Os Marfins Africanos e os Portugueses — African Ivories and the Portuguese », *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, coord., Scribe, 2013, p. 17.

¹³ Voir Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], Dissertation de doctorat, University of Indiana, 2 volumes, 1983, pp. 88–89.

¹⁴ Voir Peter Mark, « African Meanings and European-African Discourse. Iconography and Semantics in Seventeenth Century Salt Cellars from Serra-Leoa », in *Religion and Trade*,

Seen as material documentation, these objects contain in themselves sociocultural and artistic aspects of the peoples that created them and are, as such, a major asset for historical knowledge. From the earliest Portuguese contacts with Sierra Leone, in 1460, the comparisons that have been made with Sapi-Portuguese ivories, have instigated the perception of sculptural production continuity in this region. This relation has contributed to ascertain a chronology — based on the identification of figurative and decorative motifs — that enabled the understanding of these idiosyncratic stone artworks, that precede the arrival of the Europeans, and which may have been the models for some Sapi-Portuguese ivory artworks.

Would it not be for their early dating, as archaeological artifacts from the 15th century or older, and our sculptures would convey a modern character, by the coexistence of interesting and evident formal stylisation and expressiveness with human beings of rather unrealistic configuration. In fact, the characteristics of African art point to the outset of artistic modernism in European vanguards, reminding us that the knowledge of what was then known as 'primitive art' or 'tribal art' did not happen until the late 19th century, when numerous such objects arrived in Europe from western Africa and Oceania, and that its true appreciation and valorisation only happened towards the mid 20th century. ✎ LLA

Cross-Cultural Exchanges. World History, 1000–1900, éd. F. Trivellato, L. Halevi, C. Antunes, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 236–266.

D'un point de vue documentaire, ces objets comportent des aspects socioculturels et artistiques étroitement rattachés aux peuples qui les ont produits et représentent donc un atout de valeur pour la connaissance historique. La comparaison établie entre les *nomolisias* et les ivoires sapi-portugais depuis les premiers contacts des Portugais dans la région de la Sierra Leone, en 1460, met à jour la continuité de la production de sculptures sur ce territoire. Cette mise en relation a permis d'établir leur datation — grâce à l'identification de motifs figuratifs et décoratifs — et de mieux saisir ces ouvrages en pierre si particuliers, dont la production précède l'arrivée des Européens et qui auraient servi de modèle à certains ivoires sapi-portugais.

Bien qu'ils aient été produits au XVe siècle ou avant, ces objets archéologiques sont dotés d'un caractère moderne incontestable, qui transparaît dans de leur stylisation formelle originale et dans leur expressivité résultant en une apparence humaine peu réaliste. En effet, les caractéristiques de l'art africain font écho au modernisme artistique des avant-gardes européennes, d'autant plus que la connaissance de ce que l'on qualifiait d'« art primitif » ou « art tribal » ne s'initia réellement qu'à partir de la fin du XIXe siècle, lorsqu'arrivèrent en grand nombre en Europe des œuvres venues d'Afrique de l'Ouest et d'Océanie, qui ne furent véritablement appréciées et mises en valeur qu'au milieu du XXe siècle. ✎ LLA

Cross-Cultural Exchanges. World History, 1000–1900, éd. F. Trivellato, L. Halevi, C. Antunes, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 236–266.

Kingdoms of Benin and Owo

Royaumes de Bénin et Owo

Following the Conquest of Ceuta in 1415, their first overseas incursion, the Portuguese continued their exploration of the Western African Coast, reaching Guinea in 1442. On venturing inland into those unknown territories, they came into contact with highly organised and sophisticated local societies that had, for centuries, been producing artistic objects in wood, bronze, copper and ivory, as well as intricately patterned woven textiles.

These societies, the ancient Kingdoms of Owo, Ijebu and Benin, could trace their origins to the city of Ife, cradle of the Yoruba culture, and believed that their founders were the sons of the God Oduduwa, the first ancestral Yoruba King. The oldest artistic, historical and archaeological records, particularly those related to the Kingdoms of Owo and Benin, do certainly reinforce and confirm the links with the Ife culture.

Indeed, it was the appropriation of historical ties and of certain religious and political aspects of that culture that encouraged the sense of a common shared identity. The Oba, the supreme King or Ruler, was at the top of the hierarchy, with supreme powers inherited from the ancestral Gods, that could vanquish the most

Après la conquête de Ceuta en 1415, les Portugais poursuivirent leur exploration maritime le long du littoral occidental africain et arrivèrent en Guinée en 1443. Ils pénétrèrent alors à l'intérieur de ce territoire et découvrirent des civilisations développées, pour qui l'agriculture, le travail du bronze, du bois, de l'ivoire et du cuivre ainsi que l'artisanat textile étaient pratique courante et plutôt évoluée pour l'époque.

Là se trouvaient les anciens royaumes d'Owo, d'Ijebu et du Bénin, dont l'origine remontait à la cité d'Ife — berceau de la culture Yoruba. Selon la mythologie, ces cités auraient été fondées par les enfants de la divinité Oduduwal, premier gouvernant d'Ife. Tout particulièrement à Owo et au Bénin, les plus anciens documents artistiques, historiques et archéologiques viennent étayer cette forte filiation avec la culture d'Ife.

C'est précisément l'appropriation de liens historiques particuliers et de différents aspects politique et religieux de cette culture qui entraîna le sentiment d'identité commune entre les différents royaumes. Tout en haut de la hiérarchie trônait l'Oba (roi), détenant le pouvoir de dominer jusqu'à la plus terrible des



'Benin', G.F. Bleau, 1634.
 « Bénin », G.F. Bleau, 1634.

terrible of creatures. Additionally, the evidence suggests that this court culture was fluid between the three Kingdoms; Owo, Ijebu and Benin.

The Portuguese would settle in this region from the middle 15th century. The explorer João Afonso Aveiro (c.1443 – c.1490), envoy from King D. João II (1481 – 1495), arrived in Benin in 1486, and soon after returned to Portugal accompanied by a representative from the Oba, charged with the task of promoting the economic development and trade between the two kingdoms, which would include the exchange of slaves, pepper, ivory, textiles and bronze and copper artefacts.

The Kingdom of Owo was located to the Northwest of the Kingdom of Benin. The Portuguese expansion inland within the area of the Gulf of Guinea and the proximity of these in modern Nigeria promoted a territorial dialogue that resulted in economic as well as artistic and cultural exchanges. ✓

créatures. Cette culture de cour se transmettait et circulait entre Owo, Ijebu et le Bénin.

Les Portugais se fixèrent dans la région à partir du milieu du XVe siècle. Le navigateur João Afonso Aveiro (vers 1443 – vers 1490) débarqua au Bénin en 1486, en qualité d'ambassadeur du roi Dom João II. Il revint au Portugal en compagnie d'un représentant de l'Oba, qui contribua à la mise en place de relations économiques entre les deux royaumes, incluant la traite d'esclaves et la commercialisation de produits comme le poivre, l'ivoire, le textile et des objets en bronze et en cuivre.

Le royaume d'Owo se situait au Nord Ouest de l'ancien Royaume du Bénin. L'expansion territoriale et le dialogue entre ces deux régions littorales de Guinée donnèrent lieu à des échanges économiques, certes, mais aussi artistiques et culturels. ✓

003. BINI-PORTUGUESE SPOON

Carved ivory
Kingdom of Benin (present-day Southern Nigeria),
16th century
Length: 26,5 cm
F1337

Provenance: S.P., Oporto and private collection, Lisbon.
Published: Ezio Bassani, 'African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500', London, British Museum Press, 2000, no. 814; 'Exotica. The Portuguese Discoveries and the renaissance Kunstammer' (cat.), Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, no. 8; Dias, Pedro, 'A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram', Oporto, V.O.C. Antiquidades Lda, 2004, p. 41, no. 6; Bassani & Fagg, 'Africa and the Renaissance: Art in Ivory', New York; Munich: The Centre for African Art; Prestel-Verlag, 1988.

Spoons, of stylised shell or leaf inspired shapes, are a type of domestic utensil that, as soon as the Renaissance, rather than being shared, as happened with plates and knives, were treasured personal possessions for the use of their owners.

It is therefore unsurprising that those made from exotic rare materials, such as elephant ivory, were some of the earliest objects produced in Western Africa for the European market.

Extant customs records referring duties on African ivory spoons, and dating from 1504–1505, are amongst the first mentions to such objects made for exporting to Portugal.¹

Their use, not as luxury or princely collecting items, was apparently widespread as they arrived in large numbers every year, in the hands of common sailors, high and mostly low-ranking

¹See: K.J.P. Lowe, 'Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista; Marfim, prata, e a representação do estatuto social', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 118–121 (com ampla bibliografia anterior).

003. CUILLÈRE BINI-PORTUGAISE

Ivoire sculpté
Royaume du Bénin (sud de l'actuel Nigéria),
XVI^e siècle
Longueur : 26,5 cm
F1337

Provenance: S.P., Porto et collection privée, Lisbonne.
Publié: Ezio Bassani, «African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500», Londres, British Museum Press, 2000, no. 814; «Exotica. The Portuguese Discoveries and the renaissance Kunstammer» (cat.), Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, no. 8; Dias, Pedro, «A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram», Porto, V.O.C. Antiquidades Lda, 2004, p. 41, no. 6; Bassani & Fagg, «Africa and the Renaissance: Art in Ivory», New York; Munich: The Centre for African Art; Prestel-Verlag, 1988.

Les cuillères se rangent parmi les premiers objets domestiques, reproduisant les formes naturelles de coquillages ou de feuilles. À la Renaissance, elles n'ont pas la fonction d'ustensiles communs, à l'image des assiettes ou des couteaux, mais étaient considérées comme des biens individuels précieux.

Rien d'étonnant donc à ce que les cuillères, habituellement fabriquées en matériaux exotiques, rares et précieux comme l'ivoire d'éléphant, se trouvent parmi les premiers objets produits en Afrique de l'Ouest pour être exportés en Europe.

Les registres des droits de douane que l'on connaît à l'heure actuelle mentionnant des cuillères en ivoire fabriquées en Afrique situent en 1504–1505 les premières livraisons en Europe de ces objets conçus pour être exportés vers le marché portugais.¹ Leur

¹Voir K.J.P. Lowe, «Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista; Marfim, prata, e a representação do estatuto social», in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (éd.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 118–121 (avec l'indication d'une vaste bibliographie).



soldiers, merchants and clergymen returning to Lisbon from their African sojourn.²

The allure of the exotic and precious raw material, as well as their superior artistry, is evident from surviving spoons, such as our three superb examples, carved in the 16th century in the region that now corresponds to southern Nigeria. It is nevertheless uncertain if these so called Bini-Portuguese spoons — unlike those made by the Bullom, Temne and Sapi peoples of Sierra Leone, which are unequivocally modelled after European prototypes — were intentionally produced for exporting to Europe, as their designs do probably have a local origin.³ In an account of a trip to the coast

utilisation, non comme articles de luxe ou objets de collection princière, était apparemment généralisée, car elles arrivaient chaque année en grand nombre, ramenées par de simples marins, des soldats de haut rang mais surtout des subalternes, des marchands et des religieux qui rentraient à Lisbonne après un séjour en terres africaines.²

La fascination européenne pour les matériaux exotiques et précieux dotés d'une qualité artistique supérieure est attestée par les cuillères connues, sculptées dans le sud de l'actuel Nigéria, bien que l'on ne sache pas avec certitude si ces objets étaient uniquement produits pour l'exportation vers l'Europe. Contrairement à celles fabriquées par les peuples Bullom, Temné et Sapi de la Sierra Leone qui copiaient des prototypes européens, les cuillères dites

²Several archaeological findings in Lisbon and Southern Portugal have confirmed the widespread use of such African ivory imports — see Mário Varela Gomes, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, 'Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in Archaeological Contexts from Southern Portugal', *African Arts*, 53.4 (2020), pp. 24–37.

³See Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, pp. 300–302.

²Plusieurs découvertes archéologiques confirment l'utilisation généralisée à Lisbonne et dans le sud du Portugal de ce type d'importations en ivoire africain. Voir Mário Varela Gomes, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, « Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in Archaeological Contexts from Southern Portugal », *African Arts*, 53.4 (2020), pp. 24–37.



Fig. 1

E. Bassani, 2000, p. 261, no. 814.

E. Bassani, 2000, p. 261, no. 814.

of Benin in 1588, James Welsh, chief master of the English ship *Richard of Arundel*, refers the many pretty fine mats and baskets that they make, and elephants tusk spoons very curiously wrought with diverse proportions of fowls and beasts made upon them. Welsh's description seems indeed to correspond to the spoons traditionally considered to be of Èdó manufacture, although he himself did not venture into Benin City nor disembarked, remaining onboard along the coastal region where most probably such spoons were made, either by Èdó craftsmen (or by other related and geographically contiguous ethnic groups like the Yorùbá, the Itsekiri and the Urhobo), without much European intervention in their design and creation.

The slender stems or handle, contrasts with the curved upper section of the paper-thin ridged bowl. With the curved upper section of the bowl intact, the spoon features a simple rod-like stem with fish-shaped finial.⁴

Not unlike other artworks made by the Yorùbá and Èdó peoples, and besides being based on a series of visual and conceptual puns, the iconography of the spoons may convey some ancient stories, myths and oral lore passed down through the generations, probably as traditional proverbs. In some way, the rich imagery of such daily items, alongside religious objects, and more complex artworks, seems to compensate for the absence of writing in these societies, which relied heavily on rich oral traditions. ➤ HC

⁴Published in Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, p. 261, no. 814. Previously in the Távora Sequeira Pinto collection, Porto.

bini-portugaises, comme ces trois magnifiques exemplaires, sont probablement le reflet d'une forme locale.³ Dans le récit de l'un de ses voyages sur la côte du Bénin en 1588, James Welsh, capitaine du navire anglais *Richard de Arundel*, mentionne les nombreux et beaux paniers et nattes qui y étaient fabriqués, ainsi que les cuillères en défense d'éléphant très habilement sculptées et représentant diverses variétés d'oiseaux et d'animaux. La description de Welsh semble correspondre aux cuillères traditionnellement considérées comme étant de fabrication edo. Cependant, sachant qu'il ne s'est jamais aventuré jusqu'à Edo (Benin City) mais est resté sur la région côtière, on en conclut que ces cuillères étaient probablement fabriquées sur place, soit par des artisans edos, soit par d'autres groupes ethniques proches géographiquement et culturellement, comme les Yorubas, les Itsekiris ou les Urhobos, qui les concevaient et les créaient sans grande influence européenne.

La nature filiforme des manches contraste avec la partie supérieure recourbée des cuillerons en forme de carène, fins comme du papier. La partie supérieure du cuilleron est pourvue d'un manche simple en forme de bâton orné d'un poisson à son extrémité.⁴ À l'image d'autres pièces produites par les peuples Yoruba et Edo, l'iconographie de la cuillère, outre les jeux visuels et conceptuels qu'elle suggère, pouvait être la représentation d'histoires anciennes, de mythes et de savoirs passés de génération en génération, probablement sous forme de proverbes.

Ce type d'objets, d'une iconographie richissime, complétés par des ustensiles religieux et des œuvres d'art plus complexes, compensent en quelque sorte l'absence d'écrits provenant de ces sociétés, fortement enracinées dans de puissantes traditions orales. ➤ HC

³Voir Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, pp. 300–302.

⁴Publiée dans Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, p. 261, no. 814. Elle a appartenu à la collection Távora Sequeira Pinto, à Porto.



004. OLIPHANT

Ivory

Benin (?), 17th century

Length: 38.0 cm

F866

Provenance: J.J.F. collection, Oporto.

Unusual carved ivory hunting horn, defined by its singular characteristics within a western African production context.

Dating from the 17th century, and carved from an elephant tusk, it was probably made for local use, albeit featuring significant European influence arising from the contacts between the Portuguese and the western African peoples, from the 15th century onwards¹. It is, nonetheless, impossible to exclude that it might reflect a specific commission from a more modest traveller, and that its individuality resulted from the customer specifications, given that, its unique characteristics, distance it from others for local use or for exporting.

Of evident decorative restraint, it is defined by a plain faceted body of octagonal section, featuring a trapezoid suspension ring towards the middle of the concave arch, and three prominent juxtaposed bands circumscribing the simulated mouthpiece, whose tip is simply decorated with incised zigzagging lines. The outer convex face is pierced with two small orifices for blowing.

The ivory's yellow shade is intersected, towards the campanula, by a light coloured band of well-defined boundaries — revealing the translucent qualities of the material — that indicate the previous existence of an applied element, perhaps in leather or other material, that jointly with the suspension ring and the three raised bands, would complete the suspension system related to the object's use as a hunting horn, or as a musical, or sound emitting, instrument.

¹In these export pieces, the combining of African and European characteristics was identified by William Fagg (1959) and classified in a group of hybrid ivories referred as 'Afro-Portuguese' — oliphants, covered containers — salt cellars and pyx — spoons and forks, knife handles, amongst other pieces —, that resulted from the encounter of different cultures or civilizations.

004. OLIFANT

Ivoire

Bénin (?), XVIIe siècle

Longueur: 38,0 cm

F866

Provenance: Collection J.J.F, Porto.

Rare olifant en ivoire sculpté doté de caractéristiques singulières au sein de la production d'objets en ivoire en Afrique de l'Ouest.

Fabriqué au XVIIe siècle et taillé dans une défense d'éléphant, ce cor de chasse se destinait probablement à un usage local, en dépit de l'influence européenne manifeste qu'il dénote, fruit des contacts établis à partir du XVe siècle entre les Portugais et les peuples du littoral atlantique africain¹. On ne peut pas non plus exclure la possibilité qu'il s'agirait d'une commande spécifique d'un voyageur moins fortuné; son originalité se devrait dans ce cas aux indications du commanditaire, expliquant le fait qu'il se distingue aussi bien des œuvres locales que de celles conçues pour l'exportation.

Caractérisé par une grande sobriété décorative, il présente un corps lisse à facettes à la section octogonale, agrémenté, au milieu de la cambrure, d'un anneau de suspension trapézoïdal et, à son extrémité, de trois anneaux juxtaposés en relief, délimitant l'embouchure simulée, intégrée dans l'objet. Cette dernière arbore une décoration sommaire, constituée de lignes incisées en zig-zag, mais ne comporte pas d'orifice. La face extérieure, convexe, est pourvue de deux petits trous, formant l'embouchure réelle de l'instrument.

La tonalité jaunée de l'ivoire est interrompue près du pavillon par une bande plus claire, bien délimitée — révélant la qualité translucide de l'ivoire —, témoignant de l'existence antérieure à cet endroit d'une application, en cuir ou dans un autre matériau, qui venait compléter le système de suspension. Ce dernier servait

¹L'association des caractéristiques africaines et européennes de ces pièces conçues pour l'exportation a été identifiée par William Fagg (1959), qui a qualifié d'« afro-portugais » un ensemble d'ivoires hybrides, parmi lesquels on trouve des olifants, des récipients à couvercle tels que des salières et des pyxide, des cuillères et des fourchettes, des manches de couteau, entre autres pièces résultant de la rencontre entre différentes cultures ou civilisations.



Luso-African ivories are generally defined by profusely carved decoration, of European formal character and iconographic motifs, mainly Portuguese, combined with African elements. They are consensually attributed to two large production centres — the ancient Sierra Leone and the Kingdom of Benin, in the territory of modern day Nigeria.² As for the oliphant's from the Kingdom of Kongo, the evidence for Euro-African miscegenation has raised some doubts amongst specialists, and those from Ghana, a recently identified production centre³, seem to have been made for exclusive African use, as were those from Begho and Calabar, and with no connection with the Europeans.

In general, the horn's morphology allows for the identification of its origin. A decisive factor for differentiating between hunting horns and oliphants⁴ — European commissioned horns — is the location of the blowing opening which, in local cultures, is always found towards the side of the tusk, either on the inner or on the outer curved surface. In the case of oliphants, the mouthpiece is apical, hence found at the horn's narrower end.

The setting of the blowing orifice is distinctive in each production origin. In the case of the *mpungi* from Kongo, it is featured on the concave surface and ogive shaped, whereas in the *akohen* from the Kingdom of Benin, the mouthpiece is rectangular and found in the convex curve, as it is in Edo-Portuguese oliphants for exporting.⁵ In Sierra Leone's pieces commissioned by the Portuguese, it is placed at the horn's end, in the European manner.

The hunting horn described does not feature an apical orifice, although it simulates it. It does however remit to Sapi-Portuguese

à transporter l'objet lorsqu'il était utilisé comme cor de chasse ou comme instrument de musique (ou de communication sonore).

Les ivoires luso-africains présentent en général une abondante décoration sculptée, caractérisée par des aspects formels et des motifs iconographiques européens, principalement d'origine portugaise, mêlés à des éléments typiquement africains. Leur production est consensuellement attribuée à deux grands centres, situés dans l'ancienne Sierra Leone et au royaume du Bénin (dans l'actuel Nigéria).² La mixité euro-africaine des cors produits au royaume du Kongo fait l'objet de doutes. On a par ailleurs récemment identifié un autre centre de production de ces ouvrages au Ghana³, mais ils seraient intégralement destinés à l'usage local et ne présenteraient aucun lien avec les Européens, tout comme ceux fabriqués à Begho et à Calabar.

En règle générale, la morphologie du cor permet d'identifier la région où il a été fabriqué. L'un des éléments qui permet de distinguer les cors africains des olifants⁴ — cors de chasse fabriqués sur commande européenne — est la localisation de l'embouchure qui, dans les cultures locales, se situe sur la face latérale de la défense d'éléphant, sur la courbure extérieure ou intérieure de l'objet. Les olifants comportent, quant à eux, une embouchure apicale, autrement dit, située à l'extrémité la plus étroite de la pièce.

La localisation de l'embouchure constitue donc un élément différenciateur permettant d'identifier le lieu de production. Dans le cas des *mpungi* du Kongo, elle se situe sur la cambrure de l'instrument et est en forme d'ogive, alors que sur les *akohen* du royaume du Bénin elle est rectangulaire et localisée sur la courbure extérieure, convexe, comme c'est le cas également sur les olifants d'exporta-

² See: Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], PhD Dissertation, University of Indiana, 2 volumes, 1983; and E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988.

³ See: L. U. Afonso, C. Almeida, J. da Silva Horta, 'Early African Ivories: The Ghana Cluster', in *African Arts* 55, 2, pp. 10–19.

⁴ The medieval term 'oliphant', derived from the French olifant — *elephas* in Greek — designates an ivory tube or hunting horn, while simultaneously referring to the elephant and to its tusk's ivory.

⁵ Leonor L. Amaral, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisbon, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PhD Dissertation, 2022, p. 134.

² Voir Kathy Curnow, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], thèse de doctorat, University of Indiana, 2 volumes, 1983; et E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988.

³ Voir L. U. Afonso, C. Almeida, J. da Silva Horta, «Early African Ivories: The Ghana Cluster», in *African Arts* 55, 2, pp. 10–19.

⁴ Le mot médiéval « olifant » (ou « oliphant ») vient du grec *elephas* et désigne une corne ou un cor de chasse en ivoire par métonymie entre l'éléphant et le matériau constitutif de ses défenses.

oliphants, due to its suspension ring in the concave surface, in similar fashion to others from that production centre, although in such horns the rings appear in larger numbers. This detail — the only characteristic that might suggest European influence, and which is never present in traditional African oliphants — has been referred to as a distinctive feature in the identification of these objects, particularly in relation to horns from the Kingdom of Kongo.⁶

Blowing orifices placed on the horns' convex surfaces have been identified in hunting horns and oliphants from the Kingdom of Benin, both for local use and for exporting. This feature was exclusive to this ancient Kingdom, located in modern day Nigeria, and to other kingdoms and peoples under its control, and are not found in horns produced elsewhere.⁷ In relation to the octagonal faceted shape, it can be found in horns from Ghana, but with differing characteristics and more accentuated than in this example.

Mentioned in Medieval Europe, as well as in earlier societies such as Hebrew, Egyptian, Assyrian, Etruscan, Teutonic, Celt, and even by Greeks and Romans, oliphants represented a means of communicating and motivating, be it in battle, in religious rituals or in crusades.⁸ Others, smaller sized, were also used in hunts or simply as display objects.⁹

Portuguese written records do also refer these instruments, namely in a note by the chronicler Rui de Pina, in the 1492 *Relação sobre o Reino do Congo*, and in the *Crónica de D. João II*, in which he describes that the embassy sent to the King of Kongo in 1491, was greeted with 'many ivory horns and drums'.¹⁰ A 'small ivory horn' is also listed in the inventory of Álvaro Borges (1507), Capitan of

tions edo-portugais⁵; sur les instruments produits en Sierra Leone sur commande portugaise, elle se situe à l'extrémité de l'objet, à la manière européenne.

La pièce que nous présentons ici ne comporte pas d'embouchure apicale, mais elle la simule. L'anneau de suspension dans la cambrure est similaire à ceux que l'on trouve sur les olifants sapi-portugais, bien que ces derniers en comportent souvent plusieurs. La présence de cet anneau — seule particularité indiquant l'influence européenne, que l'on ne retrouve jamais sur les cors de chasse africains traditionnels — apparaît comme un facteur de différenciation de ces objets, notamment par rapport à ceux produits au Royaume du Kongo.⁶ Quant aux orifices situés sur la partie convexe de l'instrument, on les trouve sur des cors et des olifants du royaume du Bénin, aussi bien destinés à l'usage local qu'à l'exportation. Cette dernière particularité est une caractéristique exclusive de cet ancien royaume de l'actuel Nigéria et d'autres royaumes et peuples qui étaient sous sa domination.⁷ Quant à la taille à section octogonale, on la retrouve sur des cornes produites sur le territoire de l'actuel Ghana, mais de manière bien plus prononcée que sur notre exemplaire.

Les olifants se rattachent à l'Europe médiévale, mais on rencontre également la référence à ces objets dans d'autres sociétés bien antérieures (hébraïque, égyptienne, assyrienne, étrusque, teutonique, celte, ainsi que grecque et romaine). Ils constituaient un mode de communication et un outil de motivation durant les batailles, employé également lors de cérémonies religieuses et des croisades.⁸ D'une dimension plus réduite, ils étaient aussi utilisés

⁶Cf. in E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, p. 198.

⁷K. Curnow in Jay Levenson (éd.), *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, Smithsonian Institution, 2007, p. 43.

⁸See B. P. Gleason, 'Cavalry Trumpet and Kettledrum Practice from the Time of the Celts and Romans to the Renaissance', in *The Galpin Society Journal*, no. 61, 2008, pp. 231–232.

⁹L. U. Afonso, J. da Silva Horta, 'Afro-Portuguese Olifants with Hunting Scenes (c. 1490–c. 1540)', in *Mande Studies*, no. 15, 2013, p. 28.

¹⁰Apud Radulet, IDEM, *Ibidem*, p. 23.

⁵Leonor L. Amaral, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisbonne, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, thèse de doctorat, 2022, p. 134.

⁶Voir E. Bassani, W. Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, p. 198.

⁷K. Curnow in Jay Levenson (éd.), *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, Smithsonian Institution, 2007, p. 43.

⁸Voir B. P. Gleason, « Cavalry Trumpet and Kettledrum Practice from the Time of the Celts and Romans to the Renaissance », in *The Galpin Society Journal* 61, 2008, pp. 231–232.

the Island of São Tomé, a strategic point for commercial exchanges with western and central Africa.¹¹

Regarding the Kingdom of Benin, mid-17th century Capuchin missionaries described Edo practices, mentioning the use of ivory flutes and horns. Recounting ritual parades and processions close to the Oba palace, Father Filippo de Híjar referred 'ivory flutes' players in the musical accompaniment.¹² Additionally, a contemporary Dutch merchant reported, amongst other curious details, that the Oba's servants played 'horns and flutes'.¹³

Depictions of similar instruments do also appear in Portuguese paintings from the 1500s, namely in 'The Marriage of Saint Ursula with Prince Conan' (Saint Auta altarpiece, MNAA, 1522–1525), in which African musicians play various wind instruments in a gallery (Fig. 1), as was customary in Portuguese courtly occasions marking solemn events or ceremonies.¹⁴ Two African horns from the collection Settala (Milan, 1666), captioned 'elephant tooth made for playing, used in the Kingdom of Kongo for being played in the presence of the king', were also illustrated (...).¹⁵

These objects, produced in various centres of sub-Saharan Africa, assumed various roles that were reinforced by the relevance and the symbolism of the ivory. Highly elaborate pieces revealed the importance of the orderer, such as those featuring the Portuguese armorial shield, or King Manuel I coat of arms. In Benin, horns were associated to military, ceremonial, and ritual aspects, as well as to the Oba. Destined to glorifying the ruler, the sounds they

à l'occasion de chasses ou comme objet d'apparat.⁹ On trouve leur mention dans des sources documentaires portugaises, notamment dans la *Relation sur le royaume du Kongo de 1492 (Relação sobre o Reino do Congo de 1492)* et dans la *Chronique de Dom João II (Crónica de D. João II)* du chroniqueur Rui de Pina. Il y raconte que l'ambassade envoyée au roi du Kongo en 1491 a été reçue « avec force cors d'ivoire et atabaques ». ¹⁰ On trouve également la référence à « une petite corne d'ivoire » dans l'inventaire des biens d'Álvaro Borges (1507), capitaine de São Tomé, île stratégique dans le cadre des échanges commerciaux établis en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale.¹¹

Au royaume du Bénin, au milieu du XVIIe siècle, les missionnaires capucins décrivent les coutumes du peuple Edo et mentionnent l'usage de flûtes et de cor en ivoire. Dans sa description des défilés et processions rituelles près du palais de l'Oba, le prêtre Filippo de Híjar évoque les joueurs de « flûte d'ivoire » accompagnant la musique.¹² Citons également le témoignage d'un commerçant hollandais de la même époque qui écrit que les serviteurs de l'Oba jouaient « du cor et de la flûte »¹³, entre autres récits d'événements qui semblent avoir impressionné les voyageurs européens.

Par ailleurs, on observe la représentation de ces instruments dans la peinture portugaise du XVIe siècle. Ainsi, *Le mariage de Sainte Ursule et du Prince Conan* (Retable de Sainte Auta, Musée national d'Art ancien de Lisbonne, 1522–1525) figure des Africains jouant de divers instruments à vent sur un balcon (Fig. 1), une coutume usuelle lors des cérémonies à la cour portugaise pour signaler des événements et des moments solennels.¹⁴ Mentionnons aussi la

¹¹In A. Teixeira da Mota, 'Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV-XVII', in *Africa*, no. 30, 1975, p. 585.

¹²In Vittorio A. Salvadorini, *Le Missioni a Benin e Warri nel XVII Secolo, La Relazione inedita di Bonaventura da Firenze*, Università di Pisa, Facoltà di Scienze Politiche, Giuffrè Editore, 1972, 253.

¹³In Thomas Hodgkin, *Nigerian Perspectives, An historical Anthology*, London: Oxford University Press, 1975, p. 157.

¹⁴Leonor L. Amaral, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbon, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. PhD Dissertation, 2022, p. 135.

¹⁵Cf. Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800*, London: British Museum. 2000, p. 263.

⁹L. U. Afonso, J. da Silva Horta, « Afro-Portuguese Olifants with Hunting Scenes (c 1490 c 1540) », in *Mande Studies* 15, 2013, p. 28.

¹⁰Apud Radulet, IDEM, *Ibidem*, p. 23.

¹¹In A. Teixeira da Mota, « Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV-XVII », in *Africa* 30, 1975, p. 585.

¹²In Vittorio A. Salvadorini, *Le Missioni a Benin e Warri nel XVII Secolo, La Relazione inedita di Bonaventura da Firenze, Università di Pisa, Facoltà di Scienze Politiche, Giuffrè Editore, 1972, 253.*

¹³In Thomas Hodgkin, *Nigerian Perspectives, An historical Anthology*, Londres, Oxford University Press, 1975, p. 157.

¹⁴Leonor L. Amaral, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisbonne, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, thèse de doctorat, 2022, p. 135.



Fig. 1
 'The Marriage of Saint Ursula with Prince Conan' (Saint Auta altarpiece), painted on panel, MNAA, 1522–1525.
 «Le mariage de Sainte Ursule et du Prince Conan» (Retable de Sainte Auta, peinture sur bois, Musée national d'Art ancien de Lisbonne, 1522–1525).

released conveyed his power, while the whiteness of the ivory was a token of the wealth, strength, and purity of the king himself.¹⁶

In light of the hybrid structure of this horn and considering the placing of the blow openings on the instrument's convex surface, a prerogative of Benin horns, it is possible to consider this as its likely provenance, albeit the fact that Benin's mouthpieces were usually rectangular. In addition to that, another curious detail reinforces the singular and 'mixed' character of this horn — the evident similarity with 17th century European horns (*cornetto*, in Italian), with blowing openings and octagonal shaped, and featuring a slotting mouthpiece.

Characterised by interesting formal stylization, our uncommon instrument seems to fit both the for-exporting and the local production, while incorporating formal European contributes. By changing geographic contexts, these objects have certainly acquired multiple (re)significations. As such, it is likely that overlapping of more complex interpretations in the analyses of these ivory objects, does also exist. *LLA*

¹⁶Kate Ezra, *Royal Art of Benin. The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 210.

représentation de deux cors africains dans la collection Settala (Milan, 1666), agrémentée de la légende « défenses d'éléphant servant à jouer de la musique, utilisées au royaume du Kongo devant le roi [...] ».¹⁵

Ces objets, produits dans plusieurs régions d'Afrique subsaharienne, avaient des fonctions diverses, soulignées par la valeur et la symbolique de l'ivoire. Les plus élaborés témoignaient de l'importance du commanditaire, comme ceux qui arborent les armes du Portugal et celles de Dom Manuel Ier. Au Bénin, ces cors se rattachaient à des aspects militaires, cérémoniels et rituels, ainsi qu'à l'Oba en personne. Joués à la gloire du dirigeant, les sons qu'ils émettaient étaient signes de son pouvoir, tandis que la blancheur de l'ivoire symbolisait la richesse, la force et la pureté du souverain.¹⁶

La morphologie hybride de notre pièce et la localisation de l'embouchure, caractéristique du royaume du Bénin, conduisent à émettre l'hypothèse de cette provenance, bien que les embouchures y soient le plus souvent rectangulaires.

Enfin, ajoutons à cette description un autre aspect qui renforce le caractère singulier et « métissé » de cet ouvrage : sa ressemblance avec le cornet à bouquin européen du XVIIe siècle, doté de trous latéraux, d'une section octogonale et d'une embouchure encastrée.

Présentant une forme stylisée tout à fait intéressante incorporant des éléments d'origine européenne, cette rare pièce de la Galerie São Roque semble s'encadrer aussi bien dans la production destinée à l'exportation que dans celle à usage local. Ce type d'ouvrage en ivoire acquiert des (re)significations multiples en fonction des contextes géographiques, faisant aussi parfois l'objet d'interprétations croisées plus complexes. *LLA*

¹⁵Cf. Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800*, Londres, British Museum, 2000, p. 263.

¹⁶Kate Ezra, *Royal Art of Benin. The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 210.

005. ARMLET

Brass
 Edo, Kingdom of Benin (present-day Nigeria)
 17th – 18th centuries
 Dim. : 12,5 × 8,0 × 8,0 cm
 F1151

Provenance: Jacques Kerchache and Rui Quintela collections.

A rare and important cast brass armllet, most probably made in the city of Edo (now Benin City in Nigeria) in the 17th century, possibly as one of a pair intended for a high official or ruler of the Kingdom of Benin.

Cast by the lost-wax technique, the armllet features a pattern whose outstanding motif is the iconic depiction of a Portuguese figure, probably a 16th century officer or soldier, wearing doublet and jerkin of prominent buttons, short hoses and a round hat, his hands raised to the hips and what appears to be a sword in the right hand.

Often adopted for decorating this type of ceremonial objects, depictions of Portuguese figures were imbued with symbolic meaning since foreigners, arriving from the seas, were perceived as links to the sea God *Olokun* (symbolized by the colour white). As such they were interpreted as protective, almost magical and talismanic figures associated with the great 16th century warrior-king, the Oba Esigie (r. 1504 – 1547), who had Portuguese support in the war against the *ata*, or king, of Idah, a kingdom that he would conquer and incorporate into his own.¹

Portrayed with aquiline noses and prominent almond-shaped eyes, as they invariably are in this context, the Portuguese figures alternate standing up and up-side-down, as if creating a pattern, on an openwork ground of double braids and thread-like spirals set

¹ See Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 123; and Kate Ezra, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in The Metropolitan Museum* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 175 – 178.

005. BRACELET

Laiton fondu
 Edo, Royaume du Bénin (actuel Nigeria)
 XVIIe – XVIIIe siècle
 Dim. : 12,5 × 8,0 × 8,0 cm
 F1151

Provenance: Collections Jacques Kerchache et Rui Quintela.

Rare et important bracelet en laiton fondu, sans doute issu d'une paire appartenant à un membre de la haute noblesse ou à un dirigeant de la cour des rois du Bénin, et produit dans la capitale, Edo (dans l'actuel Nigeria, aujourd'hui Benin City), probablement au XVIIe siècle.

Fabriqué selon la technique de la cire perdue, ce bracelet présente une composition en modules dont le motif principal est la représentation iconique d'un Portugais, vraisemblablement un officier ou un soldat du XVIe siècle portant pourpoint et gilet à boutons proéminents, hauts-de-chausses et chapeau rond, les mains sur les hanches et tenant dans la droite ce qui ressemble à une épée.

Utilisée sur ce type d'objets cérémoniels, la représentation des Portugais est allégorique : en effet, les étrangers, venus des eaux et en quelque sorte liés à la divinité de la mer Olokun (symbolisé par la couleur blanche), étaient considérés comme des figures protectrices, presque magiques et aux vertus de talisman, associées au grand roi-guerrier du XVIe siècle, l'Oba Esigie (r. 1504 – 1547) qui fut aidé par des soldats portugais lors de la guerre contre l'Ata (ou roi) du royaume d'Idah, qu'il annexa ensuite au sien.¹

La figure du Portugais, invariablement représenté avec un nez crochu, des yeux proéminents et en amande, apparaît ici tantôt en position verticale, tantôt inversée (comme s'il s'agissait d'un motif géométrique), sur fond creusé composé de doubles cordes

¹ Voir Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 123; and Kate Ezra, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in The Metropolitan Museum* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 175 – 178.



near the feet and head of each figure. The armlet's edges, defined by running braids, are dotted at regular intervals by sequences of three loops from which bells would be suspended. The same decorative detail is also missing from the spiral's centres.

The figure's thread-like character, the braids and the spirals, relate to a manufacturing process that consists in modelling wax threads of even thickness, which are then incised with a stylus, creating the positive template to be moulded in plaster — the negative that becomes the mould from which the metal object will be cast.

As seen from other extant examples, additional manufacturing steps were limited to polishing of casting sprues and air vents, with all excesses remaining intact alongside the openwork motifs.

At court ceremonial occasions, and up to this day, alongside strands and rigid necklaces, headdresses and garments made entirely of a mesh woven with Mediterranean red coral (*Coralium rubrum*) beads — known as *ivie ebo* or 'European beads', symbols of power, blood, danger and immense wealth introduced to Benin by Portuguese merchants² —, rich fabrics, brass hip ornaments and other regalia, the Oba, or king, as well as other Benin chieftains, still wear pairs of long cylindrical armllets on performing ritual ceremonial sword (*eben*) dances, so as to keep the beads from getting entangled while brandishing the sword.

Carved ivory armllets, produced for exclusive use by the king, except during politically weaker reigns, were matched by a cast or hammered brass pair, to be worn by the court elites for throwing the *eben* ceremonial sword during the annual December *Iga* festival. This annual festival celebrated the renewal of the Oba Ewuare (r. 1440–1473) magical powers or, according to other traditions, his marriage to Ewere.

These brass armllets, a copper and zinc alloy — mistakenly identified as bronze (an alloy of copper and tin), not unlike the plaques which once adorned the palace of the Oba —, were commissioned to the *Igun Eronmwon* or bronze casters guild.

Some other extant lost-wax cast armllets survive in the British Museum collection, albeit of simpler geometric decorative motifs, such as two of banded openwork lattice decoration alternating with spiral friezes (inv. no. Af1920,1106.12 and Af1947,18.50), both similar to the present example in their braided rims set with suspension loops for bells. One other similarly decorated with bands of openwork lattice alternating with wide six-threaded braids (inv. no. Af1954,23.360), or yet a fourth of five complex design bands of three-threaded braids.

² See Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 150.

entrelacées et de spirales serrées des deux côtés des pieds et de la tête de chaque personnage. Les bordures supérieure et inférieure du bracelet sont, elles aussi, formées d'une tresse, ponctuée à intervalles réguliers d'anneaux (au nombre de trois), où, à l'image des anneaux au centre de chaque spirale, auraient été suspendus des grelots, aujourd'hui perdus.

L'aspect filiforme de la représentation, des entrelacements et des spirales découle du processus de fabrication qui consiste dans le modelage avec des petits rouleaux de cire d'épaisseur régulière pour donner lieu à un moule positif entièrement composé de cire, travaillé ensuite au stilet. Celui-ci permettait l'exécution d'un moule en plâtre, ou négatif, qui donnait finalement jour au positif en métal fondu. Les opérations postérieures se résument à l'élimination des conduits d'alimentation (qui servaient à écouler dans le moule le métal à l'état liquide) et de sortie de l'air, comme nous le montrent d'autres exemplaires qui nous sont parvenus où des excédents de métal subsistent autour des motifs creusés.

Lors des cérémonies solennelles, l'Oba (ou roi) et les autres chefs du Bénin portaient, outre des chaînes et des colliers rigides, des parures sur leur tête et leur habit — intégralement composées de perles de corail rouge disposées en maille de filet — ces perles étaient désignées sous le nom de « *ivie ebo* » ou « perles européennes », car le *Coralium rubrum* de la Méditerranée avait été introduit dans le royaume du Bénin par les marchands portugais — dont la couleur évoquait le sang et le danger mais qui constituaient principalement un symbole de pouvoir et de richesse² —, de précieux tissus, des ornements en laiton à la ceinture et d'autres parements, ainsi que des paires de longs bracelets cylindriques utilisés lors des danses rituelles avec l'épée cérémonielle (*eben*). Ces accessoires étaient conçus de façon à empêcher que les perles ne s'emmêlent lorsque le roi brandissait son épée.

En ivoire taillé, ces bracelets étaient exclusivement réservés au roi, leur double en laiton, fondu ou martelé, étaient portés par les nobles de la cour lorsqu'ils brandissaient à plusieurs reprises leur *eben* pendant le festival annuel d'Igue — célébré au mois de décembre — qui commémorait la rénovation des pouvoirs magiques de l'Oba Ewuare (r. 1440–1473) ou, selon d'autres traditions, le mariage de l'Oba Ewuare avec Ewere.

Ces bracelets en laiton, alliage de cuivre et de zinc — erronément identifié comme du bronze (alliage de cuivre et d'étain), matériau des plaques ornant le palais de l'Oba —, étaient commandées à la corporation des fondeurs ou *Igun Eronmwon*.

² Voir Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 150.



Combining the openwork lattice with Portuguese figures, although careless in their depiction, which is mostly iconic and abstract, mention should be made of an armband, albeit dated to the nineteenth-century, from the Perls collection, today in the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. no. 1991.17.150).³ HC

On trouve au British Museum, à Londres, quelques exemplaires fabriqués selon la technique de la cire perdue — à l'image du nôtre — mais présentant une décoration exclusivement géométrique : deux de ces exemplaires sont composés de bandes avec filet creusés alternant avec une frise de spirales (inv. no. Af1920,1106.12 et no. Af1947,18.50), tous deux ornés d'un cordage supérieur et inférieur très similaire à celui de notre objet, également muni d'anneaux pour suspendre des grelots ; un troisième exemplaire composé, lui aussi, de bandes avec motifs figurant tour à tour de filets et de larges entrelacements à six fils (inv. no. Af1954,23.360) ; et un quatrième, divisé en cinq tableaux horizontaux avec des entrelacements complexes à trois fils. Associant filet creusé et figures de Portugais, mais issu d'une production beaucoup moins soignée où la représentation des Portugais est totalement iconique et abstraite, on peut enfin citer un bracelet daté du XIXe siècle, ayant appartenu à la collection Perls et conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art, à New York (inv. no. 1991.17.150).³ HC

³ See Kate Ezra, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in The Metropolitan Museum (cat.)*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 183, cat. no. 76.

³ Voir Kate Ezra, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in The Metropolitan Museum (cat.)*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 183, cat. no. 76.

006. OWO / YORUBA BRACELET

Ivory

Nigeria, probably 18th century

Height: 12.7 cm

F879

Provenance: Peter Schnell collection, Zurich, Alpoim Calvão collection, Cascais.

Extremely rare 18th century ivory bracelet originally made for an Oba, a local King or Dignitary.

This bracelet, of high visual impact, is designed as a double cylinder. The inner, thinner cylinder is fully punctured, in a pattern that outlines the carved decorative figures. The thicker external cylinder, equally pierced, follows a banded and mirrored decorative scheme that alternates two rectangular horizontal strips with two vertical oval ones. Each strip depicts two scenes that evolve from a pierced cord like central axis, from which hang beads, radiating outwards.

The rectangular strips exhibit two double renderings each, in a total of four, of considerable iconic and symbolic complexity. In one of the strips the Oba, the central figure, is characteristically depicted with a long neck, flattened face, prominent pupils with heavy eyelids and parallel lips. The figure is wearing a conical hat and crossed bandoleer, or sashes, both attributes adopted by the rulers of Owo and Benin. The king is assisted by two figures depicted in profile. The mirror image includes the profiles of four warriors, in an attempt to convey the idea of a Ruler surrounded by his army.

On the opposite strip, two priests depicted frontally but with profiled heads, hold a snake and surround the image of an *Opan-Ifa*, a cult and divination object, whose frame is circled by *mudfish* (schematic representation of a mud fish with legs), symbol of Olunkun, God of the aquatic kingdom.

On each of the oval vertical strips, two mirrored images of warriors, represented frontally with open arms holding snakes that form large arches above their heads, a symbol of royalty.

Similarly to other Owo objects this rare and unusual bracelet is of great aesthetic sophistication, mainly due to the diverse textures and patterns adopted and the density of its ornamentation. The style, quality and decorative details are characteristic of Owo ivory pieces, particularly in the depiction of the flattened faces with prominent pupils, heavy eyelids and conical headdresses, in the punctured detail and in the elaborate mirrored compositions. The virtuosity of the artist carver is clearly evidenced in this extraordinary masterpiece.

006. BRACELET OWO / YORUBA

Ivoire

Nigéria, probablement XVIIIe siècle

Hauteur : 12,7 cm

F879

Provenance : Collection Peter Schnell, Zurich, collection Alpoim Calvão, Cascais.

Exemplaire très rare de bracelet en ivoire appartenant à un chef, ou Oba, du royaume Owo, peuple Yoruba, datant du XVIIIe siècle.

Le bracelet, d'une grande expressivité visuelle, est composé d'un double cylindre. Le cylindre intérieur, le plus fin, est intégralement perforé et rehausse les figures ciselées. Le cylindre extérieur, plus épais, est également découpé et présente une décoration sur deux bandes en miroir, constituée en alternance de deux tableaux rectangulaires et de deux tableaux ovales, plus petits. Chaque tableau présente une scène qui se développe du centre vers les bords, à partir d'un cordage axial parsemé de trous où sont suspendues quelques perles.

Chaque tableau rectangulaire présente une scène double — formant un total de quatre images — d'une grande complexité iconique et symbolique. L'une des représentations prend pour thème l'*Oba*, figure centrale très expressive, au long cou, visage aplati, yeux aux pupilles proéminentes et paupières lourdes, lèvres parallèles et entrouvertes. Il porte un chapeau conique et des ceintures à munitions ou ceintures croisées, ornements adoptés par les dirigeants d'Owo et du Bénin. Le roi est encadré par deux guerriers, représentés de profil. L'image en miroir présente quatre autres guerriers, également de profil, comme si l'*Oba* était environné de son armée.

Sur le tableau opposé, deux prêtres, le corps de face et la tête de profil, tiennent un serpent et enserrant l'image d'un *ifa* — objet de culte destiné à la divination — entouré de plusieurs *mudfishes* (représentation schématique d'un poisson de boue pourvu de jambes), attribut d'Olokun, dieu nigérian du royaume aquatique, et symbole de puissance, de santé et de fertilité. En miroir sont figurés deux guerriers de profil et un crocodile — autre attribut d'Olokun — avalant un *mudfish*.

Suivant le même schéma décoratif, les tableaux ovales présentent deux guerriers de face, les bras ouverts, tenant entre les mains des serpents qui dessinent un arc, symbole de la royauté.

Comme les autres objets en ivoire Owo, ce rarissime bracelet est travaillé avec grand raffinement, notamment grâce aux différentes textures et motifs, mais aussi à la forte densité décorative. Le style de la taille est caractéristique des ivoires Owo — visages aplatis, yeux aux paupières lourdes et pupilles proéminentes, coif-



The iconography highlights and illustrates the leadership of the Oba from Benin or Owo. These types of bracelets were exclusively worn by these rulers and, displayed on their arms assumed an intrinsic meaning of power and protection, the mirrored composition allowing for a common reading by the wearer and by the observer. Additionally the whiteness of the ivory alludes to the sea surf reflecting the close relationship between the King and Olukun, God of the Sea, a fact that restricted the use of these ivory bracelets to these Imperial Rulers.

Bracelets like this example were produced from the 16th century onwards, adopting a decorative matrix that was repeated until the 20th century. The present bracelet is similar to the one referred by Ezio Bassani in his study, which is attributed to the 16th century and equally from the Owo Kingdom in present day Nigeria. Additionally a related example is also owned by the British Museum (Inv. Af



Fig. 1

Double cylindrical bracelet with carved stylized figures. Ivory, Owo origin (H. 11.3; D. 9.5 cm), 18th century. Royal Treasure of Benin. Now at the Für Völkerkunde Museum, Vienna, inv. No. 74.017. (2).

Manchette cylindrique à double paroi sculptée de figures stylisées. Ivoire, Origine Owo (H. 11,3; D. 9,5 cm), XVIIIe siècle. Trésor Royal du Bénin, actuellement conservé au musée Für Völkerkunde, Vienne, inv. no. 74.017.

fures coniques —, ainsi que la technique de la perforation et la composition en miroir. La virtuosité technique de l'artiste est manifeste dans cette magnifique œuvre d'art.

L'iconographie représente et souligne les qualités de chef propres à l'*Oba* du Bénin ou au gouvernant d'Owo. Les bracelets comme celui-ci étaient exclusivement portés par ces dirigeants, qui les exhibaient en signe de pouvoir et comme amulette. La composition en miroir se destinait à être lue non seulement par l'*Oba*, mais également par l'observateur. Par ailleurs, la blancheur de l'ivoire évoque l'écume de mer, reflétant les liens étroits qui unissaient le souverain et Olokun, le dieu de la mer — c'est pourquoi ces bracelets étaient exclusivement portés par le monarque.





1898, 0623.1.), having supposedly been acquired in Benin, and of a common aesthetic language to the Owo pieces.

A similar piece from the same period belongs to the Royal Treasure of Benin, which is currently being held in the Museum Für Völkerkunde, Vienna, inv. no. 74.017 (fig. 1).

The Kingdom of Owo, mainly formed by Yoruba ethnic groups, together with the ancient Kingdom of Benin (1440 – 1897), essentially formed by Edo peoples, were situated in the south of modern day Nigeria, and had their roots in the Kingdom of Ife in the ancient city of Ile-Ife — cradle of the Yoruba culture. The historical ties between these two kingdoms and Ife, contributed to their sense of identity, justifying the ownership and sharing of certain political, religious and artistic aspects.

William Fagg (1951), comparing ivory objects from Benin and from Owo, concludes that they share considerable similarities in their iconographic and technical details, albeit being possible to distinguish specific differentiating characteristics particularly in the depiction of the figures faces. This historian also suggests that the *Igbesanmwan* — the guild of Benin ivory carvers — did possibly recruit artisans from Owo to work in its workshops, explaining the close association between the two production centres. ➤ TP

Ces pièces commencèrent à être produites au XVI^e siècle, avec des thèmes et éléments décoratifs repris au fil du temps, jusqu'au XX^e siècle.

L'exemplaire que nous présentons ici est très similaire à une pièce analysée par Ezio Bassani, qu'il date du XVI^e siècle et ayant également appartenu au royaume d'Owo, au Nigeria. Il existe également un exemplaire très semblable au British Museum (Inv. Af1898, 0623.1.), probablement acquis au Bénin, dont le langage reproduit celui des pièces d'Owo.

Une pièce similaire de la même époque appartient au Trésor Royal du Bénin, actuellement conservé au musée Für Völkerkunde, Vienna, inv. no. 74.017 (fig. 1).

Le royaume d'Owo, peuplé principalement par les peuples Yorubas — de même que l'ancien royaume du Bénin (1440 – 1897), essentiellement formé par l'ethnie Edo — était installé au Sud du Nigeria actuel et descendait de la culture Ifé, de l'ancienne cité d'Illé-Ifé, berceau de la culture Yoruba. Les liens historiques de ces deux royaumes avec Ifé contribuèrent à créer entre eux des affinités identitaires, donnant lieu à l'adoption et au partage de certains aspects politiques, religieux et artistiques.

William Fagg (1951), comparant les ouvrages d'ivoire du Bénin et ceux d'Owo, arriva à la conclusion qu'ils présentaient de grandes similitudes dans l'iconographie et la technique, bien que l'on constate certaines caractéristiques spécifiques qui les distinguent, notamment sur les visages des figures. Cet historien affirme encore que l'*Igbesanmwan* — la confrérie des sculpteurs d'ivoire du Bénin — avait certainement recruté de nombreux artisans à Owo pour travailler dans ses ateliers, ce qui expliquerait les liens étroits unissant ces deux centres de production. ➤ TP

— Former collection of Alpoim Calvão (1947–2014), one of the most important officers of the Portuguese army during the colonial war, a great collector of colonial art.

— Ancienne collection du Commandant Alpoim Calvão (1947–2014) l'un des officiers les plus éminents de l'armée portugaise pendant la Guerre Coloniale, grand collectionneur de art colonial et tribale

Portugal and the evangelisation of the Old Kingdom of Kongo

Le Portugal et l'évangélisation de l'Ancien Royaume du Kongo

The diplomatic and commercial relations between Portugal and the Old Kingdom of Kongo were initiated in the late 15th century (1483), when the explorer Diogo Cão lands at the mouth of the River Congo. Soon after, Catholicism becomes a major link in the development and deepening of contacts between the two cultures. Kongo's conversion to Christianity however, differed substantially from other contemporary examples as, more than imposed or conquered, it was in fact encouraged by Kongolese rulers, which used their power and authority to impose this religion upon their people.

To assist in this conversion effort, the Catholic Church encouraged the production of imagery, adapting local creative potential to visual symbols of Christian imagery. This syncretism was facilitated by existing parallels between catholic and indigenous rites. Accordingly Christian concepts mutated into local theological meanings, either by the adoption of Kikongo words or integrated in old popular practices. Linguistic conciliation determined that a Christian object was a *nkisi* — a place inhabited by an ancestral spirit with the power to interfere in daily matters. Similarly, salt replaced holy water in baptism ceremonies, as a protector against sorcery.

Following from this new preaching, Christian imagery, rosaries and crucifixes took over the ancient amulets. Baptism became an

Le Portugal et l'ancien Royaume du Kongo nouèrent des relations à la fin du XVe siècle (1483), lorsque Diogo Cão parvint à l'embouchure du fleuve Zaïre. Ces liens auraient été établis principalement par le biais du catholicisme, qui permit le rapprochement entre les deux cultures.

L'évangélisation de ce royaume a la particularité d'avoir été encouragée par les monarques kongolais, faisant preuve d'autorité ou usant de leur pouvoir pour imposer la nouvelle religion — contrairement à d'autres régions où la foi chrétienne était tolérée ou avait été établie par la force.

Pour faciliter la conversion de la population, l'Église stimula la production de sculptures qui adaptaient la créativité locale aux symboles visuels de l'imagerie chrétienne.

Ce syncretisme fut facilité par les similitudes existant entre les rites chrétiens et autochtones. Des concepts chrétiens furent transposés à la théologie locale, aussi bien par l'usage de mots en kikongo que par leur intégration dans les pratiques ancestrales locales. Cette conciliation linguistique déterminait, par exemple, qu'un « objet » chrétien était un *nkisi* — lieu où habite un esprit ancestral intervenant dans les affaires du quotidien. De même, lors des baptêmes, l'eau bénite fut remplacée par du sel comme moyen de se protéger contre la sorcellerie.

important rite of passage, and so did marriages and burials. These various Catholic practices, intermingled with ancient world view cosmologies, made up the essence of this 'Kongolese Christianity', defined by a novel system of religious thought liaised to a new artistic expression and political organisation that facilitated Kongo's integration in the European universe of the period.

In time, cult icons took over *minkisi*, (the plural of *nkisi*). These various images were sold to the converted in various markets in the interior of the kingdom — called 'resgates' by the Portuguese — where the slave trade also thrived.

The cross, major symbolic icon in Portuguese expeditions, occupies a major role in Kongolese Christianity. Crucifixes were immediately accepted, not because Christ was understood as a 'Supreme Being', but because Kongolese rulers, the Manikongo, saw, in the approach to the Portuguese and to their religion, considerable potential for powerful political statements — some of them even integrating catholic symbolic imagery in their official vestments.

Such was the case of the *Nkangi Kiditu* crucifixes ('Christ the Protector' or 'The Tied Christ'), widely accepted by local rulers, which would become symbols of authority and legitimacy, being commissioned by the Manikongo themselves, and worn in various ceremonies, namely the enthronization, as symbolic attributes of their leadership.

In the 17th century Luso-Kongolese relations enter a period of serious crisis, eventually rupturing in 1655 following the defeat of Kongo at the Battle of Mbwila, the catalyst for the subsequent disintegration of the kingdom.

It is in this context that a new phenomenon, known as 'Anthonianism', will eventually emerge as a popular movement dedicated to Saint Anthony.

Although the devotion to this saint had started under the influence of Portuguese missionaries, it was intensely promoted in this period of severe social crisis, assuming aspects of messianic cult by the hand of Kimpa Vita, a priestess follower of the Marinda cult (*nganda marinda*) and simultaneously indoctrinated into Catholicism. Kimpa Vita alleged that she had been possessed by the spirit of Saint Anthony, receiving, through this reincarnation, a predestined force to face and solve the kingdom's problems. 'Anthonianism' ends eventually defeated by the king of Kongo's troops in 1706, under the influence of Capuchin friars, Kimpa Vita's being arrested and condemned to death by burning as a heretic.

Eventually, although the Catholic Church had initially supported the Kongolese processes of religious 'reinterpretation' in order to achieve its evangelical purposes, it will in the end, deem them sources of disturbance of the faith and of departure from God. ✎

Emportées dans le sillage de l'évangélisation, les images — rosaires et crucifix — prirent bientôt la place des anciennes amulettes. Le baptême devint un important rite de passage, tout comme le mariage ou l'enterrement. Ces pratiques catholiques associées aux cosmologies ancestrales constituèrent la base du « christianisme kongolais », formé par un nouveau système de pensée religieuse allié à une nouvelle expression artistique et une nouvelle organisation politique — qui contribua à intégrer le Royaume du Kongo dans l'univers européen de l'époque.

Les objets du culte catholique devenaient donc des *minkisi* (pluriel de *nkisi*). Ces images étaient vendues aux convertis sur les foires et marchés de l'intérieur du Royaume du Kongo — que les Portugais appelaient « resgates » — où avait lieu également le commerce d'esclaves.

La Croix, symbole traditionnel des expéditions portugaises, occupait une place importante dans le christianisme kongolais. Les crucifix furent immédiatement adoptés, non seulement parce que le Christ représentait l'« Être suprême », mais principalement parce que les chefs manikongos utilisèrent le rapprochement avec les Portugais et leur religion comme stratégie d'affirmation politique — nombreux étaient ceux qui incorporent ces symboles catholiques dans leurs parements. Ainsi surgirent les crucifix *Nkangi Kiditu* (« Christ protecteur » ou « Christ attaché ») largement adoptés par les chefs locaux et qui devinrent des symboles d'autorité voire même de légitimité : les dirigeants du Royaume du Kongo les commandaient et s'en servaient pour signifier leur statut, les portant lors de cérémonies diverses, notamment lors de leur intronisation.

Les relations luso-kongolaises entrèrent en crise puis prirent fin au milieu du XVII^e siècle avec la défaite d'Ambuila (1665) qui provoqua la désagrégation du royaume. C'est dans ce contexte que surgit le phénomène de l'« Antonianisme », mouvement populaire consacré à Saint Antoine.

Bien que ce culte ait débuté auparavant sous l'impulsion des religieux portugais, il s'intensifia avec la crise sociale, prenant des airs de messianisme sous l'action de Kimpa Vita, prêtresse liée au culte de Marinda (*nganda marinda*) mais éduquée dans la religion catholique. Kimpa Vita affirmait être possédée par l'esprit de Saint Antoine qui lui donnait le pouvoir de résoudre les problèmes du royaume. Ce mouvement finit par être balayé par les troupes du roi du Kongo (1706), sous les ordres de frères capucins. Ils arrêtaient Kimpa Vita et la condamnèrent pour hérésie à mourir publiquement sur le bûcher.

Si, dans un premier temps, l'Église s'était appuyée sur les phénomènes de « resignification » kongolaise pour atteindre ses objectifs d'évangélisation, avec le temps elle se mit à les considérer comme cause de désordre chrétien et d'éloignement de Dieu. ✎

007. STAFF FINIAL — MVWALA

Ivory and red pigment
 Kingdom of Kongo, 16th–17th century
 Height: 13.5 cm
 F1217

*Provenance: Joshua Dimonstein and Fernando Moncada collections.
 Published: Marc Leo Felix, White Gold Black Hands, Vol. 2, p. 156.*

Important late-16th–early-17th century Kingdom of Kongo staff or baton finial, depicting a high rank male figure, probably a chieftain, dressed in prestigious mid-16th century European attire. Skilfully carved in ivory and highlighted by light reddish patination, this small sculpture conveys a strong formality and expressive intensity.

The figure's face, of characteristic Kongolese features, is defined by its triangular shape and mask like appearance. Prominent striated eyebrows define a semicircle that extends to form a circumference, completed by exuberant eye bags, which enclose and enhance converging almond shaped eyes of exaggerated lead pupils. The 'heart shaped nostrils'¹ show some evidence of wear and tear, while the mouth, ajar and with prominent scabbard-top lips, reveals semi-closed but pronounced regular teeth, in a manner that exudes highly charged energy.

Stoutly build, the figure seats joint legged on a block, or wooden case, with its head resting on the raised right hand that simultaneously hides the ear, in a gesture of marked symbolic strength. The left arm, held close to the body, bends high over the shoulder. It wears 'coura', a type of leather made military waistcoat² fashionable in mid-16th century Europe. This type of attire is char-

¹ Musée Dapper, *Le Geste Kongo* (cat.), Paris, Editions Dapper, 2002, p. 37.

² We thank Hugo Crespo for the identification of the sleeveless 'coura ou colete' (from the Italian *coletto*), of high fitted collar, well-defined waist and tight fitting that was worn over a shirt or doublet and usually leather made; (...) See: Hugo Miguel Crespo, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609' in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (coord.), *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 101, note 36; Marta Sánchez Orense, *Estudio del léxico de la industria textil y de la sastrería en la época renacentista*, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 240, 242 e 338.

007. POMMEAU DE CANNE — MVWALA

Ivoire et pigment rouge
 Royaume du Kongo, XVIe–XVIIe siècle
 Hauteur: 13,5 cm
 F1217

*Provenance: Collections de Joshua Dimonstein et Fernando Moncada.
 Publié: Marc Leo Felix, White Gold Black Hands, Vol. 2, Page 156.*

Important et original pommeau de canne de chef du Kongo datant de la fin du XVIe ou du XVIIe siècle provenant de l'ancien royaume du Kongo. Il représente une figure masculine de haut rang, probablement un chef, portant l'habit portugais de prestige du milieu du XVIe siècle.

Habilement sculpté en ivoire rehaussé d'une légère patine rougeâtre, cette pièce est dotée d'une grande intensité formelle et expressive.

Le visage, aux traits typiquement kongos, présente une forme triangulaire comme s'il s'agissait d'un masque. Ses sourcils sont proéminents et dessinent un demi-cercle strié dont la circonférence est complétée par des poches exubérantes, délimitant ainsi et soulignant les yeux convergents et en amande aux énormes pupilles de plomb. Les narines, « en forme de cœur »¹, sont très érodées et la bouche, entrouverte, aux lèvres saillantes et retroussées, révèle des dents semi-ouvertes, prononcées et régulières, en une attitude manifestement énergique.

Présentant un corps trapu, jambes jointes et assis sur un bloc ou une boîte en bois, le personnage a le bras droit levé et appuie sa tête sur sa main qui lui couvre simultanément l'oreille, en un geste plein de force symbolique. Son bras gauche, serré contre son corps, est replié sur son épaule.

Le personnage porte une veste en cuir ou un gilet militaire² utilisé en Europe au milieu du XVIe siècle. Ce costume est orné

¹ Musée Dapper, *Le Geste Kongo* (cat.), Paris, Editions Dapper, 2002, p. 37.

² Nous remercions Hugo Crespo d'avoir identifié le costume. « La coura ou le colete (de l'it. *Coletto*), dépourvu de manches, au collet monté et près du corps, se portait au-dessus de la chemise ou du pourpoint et était habituellement fait en cuir (peau d'animal, « couro »), d'où sa désignation (...). » Voir: Hugo Miguel Crespo, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609' in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (coord.), *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 101, note 36; Marta Sánchez Orense, *Estudio del léxico de la industria textil y de la sastrería en la época renacentista*, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 240, 242 et 338.



acterised by its frontal slashed openings, high collar, creased neck and tails that hide the top (*muslos*) of the tight trousers³. On the head a wide brim hat (*sombreiro*).

This small sculpture corresponds to the top section of a leadership staff or baton (*mvwala*), a power and dignity insignia belonging to a chieftain or ruler in the ancient Kingdom of Kongo⁴. Instrument for the perpetuating of memories passing from one generation to the next, it served as tool for communicating with subjects and for mediating between the world of the living and the afterlife. Through the staff, the leader seeks inspiration from the ancestors, the revealing of solutions to problems and advice for important negotiations. When set into the ground the *mvwala* symbolizes the world axis and expands the sense of authority and energy of the rulers⁵ who, similarly to religious leaders⁶, had power over the living and over the ancestors.

Figurative finials such as the present one have been recorded in wood, iron or ivory, the latter⁷ being the rarest and most desirable. The reduced number of extant ivory examples is undoubtedly related to the fact that this material, of important symbolic meaning, was of exclusive use of religious, political, economic and social elites, and hence forbidden to the majority of Kongolese⁸. Manufactured separately from the staffs', finials were later fitted to their top.



d'une décoration striée, avec collet monté, col en V et pans (*fralda* ou *falda*) recouvrant le haut (*muslos*) du haut-de-chaussures serré³. Sur sa tête, il arbore un chapeau à bords.

Cette sculpture fait partie d'une canne de chef (*mvwala*), symbole de pouvoir et de dignité appartenant à un chef ou à un dirigeant de l'ancien royaume du Kongo⁴. Objet de perpétuation de la mémoire transmise de génération en génération, le sceptre sert d'instrument à la fois de communication avec les sujets et de médiation entre le monde des vivants et l'au-delà. Grâce à lui, le dirigeant profite de l'inspiration des ancêtres pour trouver la solution aux problèmes et aux négociations d'importance. Fixé dans la

³ Hugo Miguel Crespo, *Op. cit.*, p. 102, note 46; Vd. Marta Sánchez Orense, *Op. cit.*, pp. 216 – 217 (*calza*); IDEM, 'Particularidades del léxico de la moda renascentista: dificultades en su análisis', *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 1, 2008, p. 68.

⁴ One of the Kingdom of Kongo's foundation myths states that the 9 staffs/batons that belonged to the 9 original clan chiefs were needed for assisting in government. The staff/baton was, as such, a power instrument and a crucial symbol of the chieftain in the communication between the living and the dead. www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/cultur/tervuren/terbo1de.html.

⁵ Austin, Ramona, 'Haut de canne mvwala' in Gustaaf Verswifer *et al.* *Trésors d'Afrique, Musée de Tervuren*, 1995, p. 292.

⁶ Religious leaders were split in 3 categories: the Itomi, who communicated with the natural forces and enthroned the new chieftain with their carved staff; the Nganga who provided private services with the assistance of *minkisi*, magical objects inhabited by the spirits; and the Ndoki, wizards specialised in assisting their clients in harming the other. Cf.: Marina de Mello e Sousa, *Reis Negros do Brasil Escravista — História da Festa de Coroação do Rei Congo*, Belo Horizonte, Editora UFMJ, 2006, pp. 65 e 66.

⁷ Ivory alludes to the physical power of the elephant, untameable animal that can even kill humans.

⁸ Cf. Marc Leo Félix, *White Gold, Black Hands — Ivory Sculptures in the Congo*, V. 2, 2011, p. 186.

³ Hugo Miguel Crespo, *Op. cit.*, p. 102, note 46; Marta Sánchez Orense, *Op. cit.*, pp. 216 – 217 (*calza*); IDEM, « Particularidades del léxico de la moda renascentista: dificultades en su análisis », *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 1, 2008, p. 68.

⁴ L'un des mythes concernant la fondation de l'ancien royaume du Kongo affirme que les neuf cannes qui appartenaient aux chefs des neuf clans d'origine étaient nécessaires pour gouverner. La canne représentait donc un instrument de pouvoir, symbole du chef essentiel à la communication entre les vivants et les morts : www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/cultur/tervuren/terbo1de.html.



The symbolic value of this sculpture is linked to concepts of leadership authority, as ritual attribute charged with mystic beliefs, aspirations and moral purposes, amongst which the desire to assist, protect and heal.

The gestures, or body language, omnipresent in Kongolesse sculpture, are central to a representative system whose decoding reveals the allegoric sequence of each component. Chieftains were generally depicted seated (*sendama*), a sign of high social standing. The seat itself can assume the shape of a stool or a box (*Kinkulu*), such as the one present in this piece, a posture that forces the leader to bow to his kingdom and his power⁹, invoking ancestral protection, as if 'he sat on the past to build the future'¹⁰. For the Bakongo people¹¹, death is exclusively physical, a mere transition between the living community and that of the dead.

⁹ Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 89. On this topic Cf.: Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁰ IDEM, *Ibidem*.

¹¹ Name of the Kongolesse in their Kikongo language, whose origin lies in the Bantu linguistic family.

terre, la canne *mvwala* symbolise l'axe du monde et élargit la notion d'autorité et de puissance⁵ des dirigeants qui, comme les chefs religieux, régnaient simultanément sur les vivants et sur les ancêtres.

Les pommeaux figuratifs peuvent être en bois, en fer ou en ivoire — ces derniers⁶ étant plus rares et plus appréciés. Le petit nombre de sculptures en ivoire s'explique par le fait que ce matériau, éminemment symbolique, était réservé à l'élite religieuse, politique, économique et sociale, et donc interdit à la grande majorité des Kongos⁷. Ces pommeaux de canne étaient fabriqués séparément et placés à posteriori sur les sceptres.

La symbolique de cette pièce est liée aux concepts d'autorité du chef: c'est un attribut chargé de croyances mystiques, d'aspirations et de desseins moraux, parmi lesquels la volonté d'aider, de protéger et de soigner.

⁵ Austin, Ramona, « Haut de canne *mvwala* » in Gustaaf Verswifer et al., *Trésors d'Afrique*, Musée de Tervuren, 1995, p. 292.

⁶ L'ivoire renvoie au pouvoir physique de l'éléphant, animal incontrôlable, notamment capable de tuer un homme.

⁷ Voir Marc Leo Felix, *White Gold, Black Hands-Ivory Sculptures in the Congo*, V. 2, 2011, p. 186.

In the Ancient Kongo's culture the head is sacred as it rises towards the divine, the forehead representing the soul and the eyes farsightedness¹². In this sculpture, the lead pupils that fully cover the eyes give it a large field of vision, allowing for a global perception of both the real and the spiritual world.

The unusual position of the figure's right arm, raised with the hand close to the ear, can possibly allude to the Kongolese adage *mvumbi ofwa kya meso, ka fa fwa kya matu ko* (the person dies of vision but not of audition). It therefore constitutes a transmission vehicle for 'messages' to the ancestors¹³ which, in turn, respond to the request through visions during sleep. Another adage, *kuto kumosi kuwidi matu ye matu makamba* (literally: 'a ewe heard, let the other ewes spread the information amongst themselves') confirms this concept, meaning: 'can the listener that is present be the mouthpiece for the absent'¹⁴. The left arm, flexed close to the body and bent over the shoulder, suggests another illusory gesture, although Marc Leo Félix suggests that it might depict a shot gun's stock or grip¹⁵.

The fact that the figure is attired in mid-16th century European fashion, is of paramount importance for its dating. In the Kingdom of Kongo, Portuguese costume was swiftly adopted as insignia of power. Marc Leo Félix, on analysing a vast inventory of extant sculptures¹⁶, which includes the piece herewith described, concludes that European fashion would not have taken more than 20 years to get to Kongo, from the date of its introduction in Europe, a fact that illustrates the local elites' taste for the latest European fashions¹⁷. According to this author, the precise dating of Kongolese sculpture can only be reached by the thorough study of History of Fashion manuals.

Les gestes ou signes corporels omniprésents dans la sculpture kongo s'inscrivent dans un système de représentations dont le décryptage nous permet d'identifier la signification allégorique de la pièce. Les chefs étaient le plus souvent représentés assis (*sendama*), signe de statut social élevé. Le siège pouvait prendre la forme d'un tabouret ou d'une boîte (*kinkulu*), comme celui sculpté dans notre pièce. Cette position symbolisait le chef s'inclinant devant son royaume et sa puissance⁸ pour invoquer la protection des ancêtres, comme « s'il s'asseyait sur le passé pour construire l'avenir »⁹. Pour les Bakongo¹⁰, la mort n'est que physique, elle n'est qu'un simple passage entre la communauté des vivants et celle des morts.

Dans la culture de l'ancien Kongo, la tête a une dimension sacrée, parce qu'elle s'élève dans la direction du divin — le front représente l'âme, les yeux, la clairvoyance¹¹. Les pupilles en plomb de notre personnage remplissent entièrement ses yeux, lui conférant un vaste champ de vision qui lui offre une perception globale, aussi bien du monde réel que du monde spirituel.

L'étrange position du bras droit, levant la main à l'oreille, peut être une référence à l'adage *kongo mvumbi ofwa kya meso, ka fa fwa kya matu ko* (« quand on meurt, nos yeux meurent aussi mais pas notre ouïe »). Ces pièces constituaient ainsi un moyen de transmettre des « messages » aux ancêtres¹² qui, à leur tour, répondaient aux appels à l'aide pendant le sommeil au moyen de visions. On retrouve cette même idée dans un autre proverbe, *kuto kumosi kuwidi matu ye matu makamba* (littéralement : « une oreille a entendu ce que les autres oreilles se disent entre elles »), autrement dit : « l'auditeur présent doit de se faire le porte-parole des absents »¹³.

L'autre bras, replié près du corps et remontant sur l'épaule, semble suggérer un autre geste allusif — bien que Marc Leo Félix considère qu'il pourrait s'agir de la poignée d'une arme¹⁴.

Le fait que le personnage porte un costume européen en vogue au milieu du XVIe siècle est un élément précieux pour la datation de la pièce. En effet, les codes vestimentaires étaient rapidement adoptés dans les symboles de pouvoir sur ce territoire. Après avoir analysé un très vaste inventaire d'images qui sont parvenues jusqu'à nous et qui inclut notre pièce¹⁵, Marc Leo Félix en a conclu que

¹² Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 26

¹³ This adage points to the belief of the survival of the dead and the possibility of communicating with them. Cf.: Emanuel Kunzika, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda, Editorial Nzila, 2008, p. 140.

¹⁴ Emanuel Kunzika, *Op. cit.*, p. 219; Afonso Teca, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Dissertação de Doutoramento — Universidade Rey Juan Carlos, Madrid, 2015, p. 210.

¹⁵ Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 150, figs: 813, 817.

¹⁶ Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁷ IDEM, *Ibidem*, fig. 841.

⁸ Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 89. Sur ce thème, voir: Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 154.

⁹ IDEM, *Ibidem*.

¹⁰ Nom donné aux Kongos dans leur langue kikongo, de la famille des langues bantoues.

¹¹ Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 26.

¹² Ce proverbe affirme la croyance en la vie après la mort et en la possibilité de communiquer avec l'au-delà. Voir: Emanuel Kunzika, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda, Editorial Nzila, 2008, p. 140.

¹³ Emanuel Kunzika, *Op. cit.*, p. 219; Afonso Teca, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Thèse de doctorat — Universidade Rey Juan Carlos, Madrid, 2015, p. 210.

¹⁴ Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 150, fig. : 813, 817.

¹⁵ Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 156.



The Portuguese were responsible for this cultural syncretism. Their 1483 arrival to the Kingdom of Kongo was the starting point for a period of long and fruitful exchange between the two nations. Certainly conducive to such a success was, on the one side the African monarch's and his people's conversion to Christianity — Catholicism becoming the countries official religion¹⁸, and on the other the fascination with the Portuguese monarchy, that led to the official adoption of Portuguese protocol including the use of the language, nobility titles, ceremonies and practices. The Lusitanian fatherland became a reference, being seen as a sister country, reason why the Portuguese Crown conferred it a privileged treatment. Up until the mid-17th century Kongolese power was sustained by Portuguese military aid, technologically more efficient, that granted the *Manikongo* — the King — superiority over his subordinates and neighbouring enemies while simultaneously ensuring the reinforcement of a centralised administration¹⁹.

In its depiction of a Kongolese ruler dressed in European attire fashionable in the mid-1500s, the iconography of this small sculpture illustrates clear concepts linked to the authority of its original owner, while simultaneously dating it to the later part of that century or the early part of the next. This important staff, or baton finial, published in Mark Félix book²⁰, embodies a glorious historic period of the Kingdom of Kongo in which the Portuguese actively partook. ➤ TP

¹⁸ According to Thornton: 'this Christianity was accepted as a syncretic cult, fully preserved with other cosmological Kongo cults'. Cf.: John Thornton, 'The development of an African church in the Kingdom of the Kongo, 1491–1750' in *Journal of African History*, 25, no. 2, Cambridge, Via Tropicália, 1984, pp. 147–167.

¹⁹ Marina de Mello e Sousa, *Op. cit.*, p. 61.

²⁰ Marc Leo Felix, *Op. cit.*, p. 156, fig. 841; *The world of Tribal Arts* / Winter 2001/ Spring 2002, p. 29.

la mode européenne ne prenait pas plus de vingt ans à arriver au Kongo à compter de son introduction sur le vieux continent, signe évident du goût de l'élite locale pour les coutumes européennes en vigueur¹⁶. Selon cet auteur, la consultation des manuels d'Histoire de la mode permet de dater précisément les sculptures kongos.

Les Portugais sont à l'origine de ce syncretisme culturel entre la civilisation européenne et l'ancien royaume du Kongo. Ils arrivent au royaume du Kongo en 1483, date à laquelle s'ouvre une longue et fructueuse période de contact entre les deux nations. La conversion au christianisme du monarque africain et de son peuple — faisant du catholicisme la religion officielle du pays¹⁷ —, d'une part, et la fascination pour la monarchie lusitane, avec l'officialisation de tout le protocole portugais dans le royaume, non seulement l'usage de la langue, mais aussi les titres de noblesse, les cérémonies et les coutumes, d'autre part, ont fortement contribué à cet état de fait. La patrie lusitane devient une référence, un pays frère, alors que la Couronne portugaise réserve aux Kongos un traitement privilégié.

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, le pouvoir kongo s'appuie sur l'aide militaire portugaise, plus efficace du point de vue technologique, garantissant ainsi la domination du Manikongo (roi) sur ses sujets et ses ennemis voisins, tout en contribuant à la consolidation d'une administration centralisée¹⁸.

L'iconographie de notre pièce illustre donc des concepts liés à l'autorité de son propriétaire: elle représente un chef kongo revêtu d'un gilet militaire européen, en vogue au milieu du XVIe siècle, ce qui nous permet de la dater de la fin de ce siècle ou du début du suivant.

Cet important pommeau de canne, reproduit dans le livre de Marc Félix¹⁹, apparaît comme le symbole d'une époque de gloire de l'ancien royaume du Kongo, période pour laquelle l'aide apportée par les Portugais au Manikongo et à son peuple se révéla déterminante. ➤ TP

¹⁶ IDEM, *Ibidem*, fig. 841.

¹⁷ Selon Thornton: « cette chrétienté était acceptée comme un culte syncretique, entièrement conservé avec d'autres cultes cosmologiques du Kongo ». Voir: John Thornton, « The development of an african church in the Kingdom of the Kongo, 1491–1750 » in *Journal of African History*, 25, no. 2, Cambridge, Via Tropicália, 1984, pp. 147–167.

¹⁸ Marina de Mello e Sousa, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁹ Marc Leo Felix, *Op. cit.*, p. 156, fig. 841; *The world of Tribal Arts*, Hiver 2001 et Printemps 2002, p. 29.

008. TONI MALAU

Brass

Kingdom of Kongo (modern day Democratic Republic of Congo and Angola), 17th century

Height: 8.0 cm

F1354

Provenance: Miguel Baganha collection, Oporto.

This minute brass figure, a devotional pendant inspired by a European prototype taken to the Congo by the Portuguese in the late 15th century, portrays Saint Anthony of Congo, also known as 'Anthony of Good Fortune', *Toni Malau*, *Ntony Malau* or *Dontoni Malau*.

Highly stylized, the Saint features a radiant halo, and supports the standing Child Jesus on the left palm while holding a Latin cross in the right hand. In turn, the child is portrayed supporting the orb on its left hand while blessing with the right. Anthony is attired in the characteristic Franciscan hooded habit, tied at the waist by a long, knotted cord. Although diminutive in scale the figure was modelled with wondrous detail and cast by the lost wax technique.

Anatomically, it shares evident African features with larger sized brass and ivory examples, namely in its characteristic almond shaped eyes. From the figure's flat back stands out a suspension loop that allowed for hanging from a necklace. The pendant's dense patina, and worn and abraded surface, confirm its use as an amulet, a magic charm to ward off evil that, as a *nkisi*, or spirit inhabited object, should be rubbed on the areas of the body affected by disease.

Saint Anthony of Padua, or of Lisbon, as he is referred to in Portugal and in its former overseas territories, was born in Lisbon in 1195 and, following from his studies in the University of Coimbra decided, in 1220, to join the Franciscans. Departing for Morocco soon after, following the martyrdom of five Franciscan friars, he would be forced to return to Europe in consequence of a severe fever. Subsequently, he taught theology at the University of Bologna and preached in southern France. On his death in Padua, aged 36, Anthony became the most popular Franciscan Saint, after Saint

008. TONI MALAU

Laiton

Royaume du Kongo (actuelle République Démocratique du Congo et Angola), XVIIIe siècle

Hauteur : 8.0 cm

F1354

Provenance : Collection Miguel Baganha, Porto.

Cette petite figure, ouvrage de joaillerie dévotionnelle en laiton (alliage de cuivre), inspirée d'un modèle européen ramené par les Portugais à la fin du XVe siècle, représente Saint Antoine du Kongo, également connu sous le nom d'« Antoine de Bonne Fortune », « Toni Malau », « Ntoni Malau » ou « Dontoni Malau ».

Extrêmement stylisé, surmonté de son auréole céleste, le saint porte sur la paume de sa main gauche l'Enfant Jésus debout — un globe dans la main gauche et faisant le geste de la bénédiction de la main droite — et tient dans la main droite une croix latine. Il est revêtu de son traditionnel habit franciscain à capuche, attaché à la ceinture par un long cordon à nœuds. Malgré sa petite taille, c'est un ouvrage minutieux, obtenu au moyen de la technique de la cire perdue.

Le personnage présente des traits africains, comme ses yeux en amande, métissage que l'on retrouve sur des statuettes similaires de plus grande dimension en laiton et en ivoire sculpté. Sur l'envers plat de la figurine, un anneau de suspension permettait de la porter en pendentif.

L'extraordinaire patine de cette pièce et l'usure de sa surface témoignent de son utilisation comme amulette, objet sacré pour écarter le mal (*nkisi*), habité par des esprits, que l'on frottait contre les parties malades du corps.

Saint Antoine de Padoue, ou de Lisbonne comme on le connaît au Portugal et dans ses anciens territoires coloniaux, est né à Lisbonne en 1195. Après avoir étudié à Coimbra, il rejoint les Franciscains en 1220. Il part alors au Maroc, où cinq Franciscains avaient été martyrisés, mais une fièvre l'oblige à rentrer en Europe. Il enseigne la théologie à Bologne et prêche dans le centre et le



Francis of Assisi himself. His popularity in Portugal, and in former Portuguese territories worldwide, where many extant churches were dedicated to him, does naturally relate to his Portuguese origins and to his brief travels in Africa.

Wooden or ivory carved, and cast brass images of Saint Anthony, were made in Portugal but also in Ceylon, now Sri Lanka, in Goa, in the Philippines — carved by Chinese artisans known as *sangleyes* —, and in the Lower Congo. Encouraged by Italian Capuchin monks, the earliest examples produced in the latter African region correspond to a small group of brass figurines, that includes our example, known as Toni Malau or Dontoni Malau, from 'Dom António', and malau, the plural form of lau, meaning 'good fortune, luck or success'.¹

In addition to these small figures, other depictions of the Saint, carved in wood and of evident African features, do also exist. A well-documented example, previously in Sankt Augustin, in Germany, belonged to Petelo Kianana, of the Ntumba-Mwembe, and was destined to be used by the clan women, who held the image on their knees while praying for successful child delivery.

Some of the Saint's imagery can also be related to the Antonian religious movement led by Beatriz Kimpa Vita (1684–1706), a Congolese priestess trained as *nganda mrtinda* (a person with the ability for communicating with the supernatural world).² Kimpa Vita claimed that Jesus was Congolese and that she herself had died and was possessed by Saint Anthony, hence bringing many prophecies in the name of the Saint. Encouraged by her messianic vision, her followers took over the capital city of Mbanza Kongo, but her cult was ended once Beatriz was charged with rebellion and heresy and sentenced to death by fire in 1706.

Brass pendants, particularly as small as the present example, are rare. An analogous, albeit larger pendant (dim.: 10.2×3.5×2.9 cm) belongs to the Metropolitan Museum of Art, in New York (inv. 1999.295.1).³ ➤ HC

sud de la France. Lorsqu'il meurt à Padoue en 1231, à 36 ans, Saint Antoine est devenu le saint le plus populaire de son ordre après Saint François d'Assise. Sa popularité au Portugal, où de nombreuses églises lui sont consacrées sur le continent mais aussi dans les territoires d'outre-mer, découle de ses origines et de son bref passage par l'Afrique.

Des sculptures du saint taillées dans le bois ou dans l'ivoire, ou fabriquées en laiton fondu, ont été produites au Portugal, mais aussi à Ceylan (actuel Sri Lanka), à Goa, aux Philippines (réalisées par des artisans chinois connus sous le nom de *sangleyes*) et au Bas-Congo.

Diffusés par les prêtres capucins italiens, les exemplaires les plus anciens produits au Bas-Congo constituent un petit groupe de figurines en laiton dans lequel s'inscrit notre pièce. L'appellation « Toni Malau » ou « Dontoni Malau » dérive de Don António et de « malau », pluriel de « lau », signifiant « fortune, destin ou succès ».¹

Outre ces petites statuettes, il existe d'autres sculptures de ce saint taillées dans le bois et arborant des traits fortement africains : c'est le cas d'un exemplaire bien documenté, autrefois conservé à Sankt Augustin en Allemagne, ayant appartenu à Petelo Kianana du clan des Ntumba-Mwembe, que les femmes prenaient sur leurs genoux afin de prier pour un accouchement réussi.

On peut également associer certaines figurines du saint au mouvement religieux antonianiste dirigé par Beatriz Kimpa Vita (1684–1706). Cette prêtresse kongolaise formée comme *nganda marinda* (personne capable de communiquer avec le monde des esprits)² affirmait que Jésus était kongolais et qu'elle-même était morte et avait ressuscité possédée par Saint Antoine, au nom duquel elle faisait de nombreuses prophéties. Poussés par sa vision messianique, ses suiveurs s'emparèrent de Mbanza Kongo, capitale du royaume. Le culte prit fin lorsque Beatriz, accusée de rébellion et d'hérésie, fut condamnée à mourir sur le bûcher en 1706.

Les pendentifs en laiton représentant Toni Malau sont rares, en particulier de si petite taille. Le Metropolitan Museum of Art, à New York, en possède un, mais beaucoup plus grand (10,2×3,5×2,9 cm) (inv. 1999.295.1).³ ➤ HC

¹ See: Cécile Fromont, *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2014.

² See: John K., *The Kongolese Saint Anthony. Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684–1706*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

³ See: Alisa LaGamma, *Kongo. Power and Majesty* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, p. 108, fig. 65.

¹ Voir Cécile Fromont, *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2014.

² Voir John K., *The Kongolese Saint Anthony. Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684–1706*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

³ Voir Alisa LaGamma, *Kongo. Power and Majesty* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, p. 108, fig. 65.



009. TONI MALAU — SAINT ANTHONY OF KONGO

Bronze

Kingdom of Kongo, 1684–1706

Height: 12.0 cm

F1363

Provenance: Private collection, Oporto.

009. TONI MALAU — SAINT ANTOINE DU KONGO

Bronze

Royaume du Kongo, 1684–1706

Hauteur: 12,0 cm

F1363

Provenance: Collection privée, Porto.

Rare 18th century bronze sculpture depicting Saint Anthony of Kongo, also known as Toni Malay, Dontoni Malau or 'Anthony of Good Fortune'¹. It is inspired by a European prototype of Saint Anthony of Padova or of Lisbon (1195–1231)², introduced into the Kongo in the late 15th century by Portuguese missionaries³.

The integration of this iconography in the art and culture of the various Kongolese peoples, relates to Portuguese popular beliefs and established practices of devotion to Saint Anthony. This Saint performed a major role within the Order of Friars Minor, related to the Capuchins, a congregation that exerted a determinant role in the Christianising of the Kingdom of Kongo.

The figure, a pendant with a suspension hoop to the back, is three-dimensional, depicted in its entirety, and characterized by indigenous physiognomic characteristics. Of some formal geometry, it is cast in a metal alloy with reasonable accuracy of details. The skull is ovoid, macrocephalus and with correctly defined facial appearance of clear African ethnic origin — broad nose, almond shaped eyes suggesting exorbitism, protruding eyelids, full lips, baldness and small, lightly outlined ears.

¹'Malau' is the plural for 'Lau' whose meaning can be translated as 'good fortune'.

²Saint Anthony was born in Lisbon and died in Padova, becoming the most popular Franciscan Saint after Saint Francis of Assisi.

³'Portuguese missionaries introduced this Saint for the first time into Kongo following the conversion of King *Nzinga-a-Nkuwu* (João I of Kongo) to Catholicism, and his baptism in 1491. In 1595, Saint Anthony was the focus of an elite brotherhood, and of an homonymous church, patronized by the Kings of Kongo in the capital city of Mbanza Kongo'. See: *Kongo Christian Art: Cross-Cultural Interaction in the Atlantic World*, The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org).

Rare sculpture en bronze du XVIIIe siècle représentant Saint Antoine de l'ancien Royaume du Kongo, également connu sous le nom de « Toni Malau », « Dontoni Malau » ou « Antoine de Bonne Fortune »¹. Elle s'inspire d'un modèle européen figurant Saint Antoine de Padoue ou de Lisbonne (1195–1231)², amené sur ce territoire par les missionnaires portugais à la fin du XVe siècle³.

L'image de Saint Antoine de Lisbonne a été introduite dans l'art et la culture des différents peuples kongolais par le biais des croyances populaires portugaises et du culte qui lui est consacré. En effet, ce saint a un rôle prépondérant dans l'ordre des Frères mineurs, dont dérivait les Capucins, congrégation très active lors de la christianisation de l'ancien Royaume du Kongo.

La statuette, pouvant être utilisée comme pendentif grâce à l'anneau de suspension fixé dans son dos, est en ronde bosse et présente des caractéristiques locales. Sa forme quelque peu géométrique, dotée d'une certaine rigueur dans le détail, est en alliage de métal coulé. Le crâne est ovoïde, macrocéphale, et le visage bien défini, aux traits visiblement africains : nez large, yeux en amande et légèrement exophtalmiques, paupières saillantes, bouche aux lèvres proéminentes, crâne chauve et petites oreilles à peine esquissées.

¹« Malau » est le pluriel de « lau » qui veut dire « chance ».

²Saint Antoine naît à Lisbonne et meurt à Padoue. C'est le saint le plus populaire de l'ordre des franciscains après Saint François d'Assise.

³« Les missionnaires portugais introduisirent ce saint au Kongo pour la première fois après la conversion au catholicisme du roi Nzinga a Nkuwu (Jean Ier du Kongo), baptisé en 1491. En 1595, Saint Antoine faisait l'objet d'un culte voué par une confrérie de l'élite et donnait son nom à une église royale dans la capitale Mbanza Kongo. » Voir *Kongo Christian Art: Cross-Cultural Interaction in the Atlantic World*; The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org).



In affectionate attitude, Saint Anthony embraces The Child Jesus with the left arm, while holding the Latin Cross with the right. The Child features identical facial characteristics, His flattened body as if part of the main figure, and extends the left arm as if holding onto the Saint, that is attired in the Franciscan habit of double collared long tunic tied by a double cord, from which hangs the rosary. The absence of the hood and of the three knotted cord — representing the three perpetual vows of the Order — Obedience, Poverty and Sanctity — may be related to some naivety by the maker or, more likely, to Kimpa Vita's purpose of abolishing these symbols, in her fight against the Capuchin friars.

In the late 17th century, Saint Anthony was claimed as the symbol of a religious reform movement from the Former Kingdom of Kongo (1684–1706), known as 'Antonianism' and led by the prophetess Beatriz Kimpa Vita. Originally from Mbanza Kongo, the kingdom's capital city, this priestess, who had previously belonged to the cult of Marinda (*nganda marinda*), and simultaneously educated in the Catholic faith, proclaimed to have received from God, through the intermediation of Saint Anthony who had taken possession of her body, the mission of curing the suffering of her people.

Through this movement, this priestess⁴ attempted at intervening in the Kingdom of Kongo's destiny, by then undergoing a civil war said to have been caused by the domination of the white missionaries, with the purpose of reuniting it⁵. According to Kimpa Vita those missionaries represented an impediment to the kingdom and the crown restoration that opposed the various local factions.

Taking ownership of the imported Catholic Saints and transferring them to the traditional logic of the Kongolese cult of ancestors, Kimpa Vita identified Jesus, the Virgin Mary, Saint Anthony and others, as Kongolese ancestors, explaining that the Kingdom was the true Holy Land, and that the founding figures of Christianity had been born in there. Without as much as challenging the Pope's authority, she rejected the local clergy for its distancing from the spiritual needs of the Kongolese people, and converted 'Toni Malau', the Kongolese Saint Anthony, in the mystic axis of this ample movement, that searched simultaneously for redemption in

⁴Raised in an ethnic Kongo aristocratic family, Kimpa Vita had received the traditional Kimpasi initiation (a rite of passage for a traditional Kongolese faith), beyond the catholic education of devotion to the Virgin Mary, the Saints, the Sacraments and the use of the Rosary and crucifixes; it is documented that she was familiar with the Lord's Prayer, The Hail Mary, and the Salve Regina. Cf.: Aurélien Mokoko Gampiot, 'Kimpa Vita', in James Crossley and Alastair Lockhart (eds), *Critical Dictionary of Apocalyptic and Millenarian Movements*, 2021.

⁵Kimpa Vita emerged in a period of chaos in the Kingdom of Kongo, due to internal conflicts between the elites that sympathized with the kingdom's westernization and those defending traditional institutions. Cf.: John K. Thornton, *The Kongolese Saint Anthony: Dona Beatriz Kimpa Vita and The Antonian Movement, 1684–1706*, Cambridge University Press, 1988, p. 2.

Dans une pose dénotant l'affection, Saint Antoine entoure l'Enfant Jésus de son bras gauche, tandis qu'il tient une croix latine dans sa main droite. L'Enfant arbore les mêmes caractéristiques faciales, il est aplati comme s'il faisait partie du corps du saint, le bras gauche levé comme s'il s'agrippait à l'habit du Franciscain.

Saint Antoine porte l'habit de son ordre, une tunique longue à double col, attachée à la ceinture par un double cordon où est suspendu un rosaire. L'absence de la capuche et du cordon à trois nœuds traditionnels — qui représentent les vœux perpétuels de l'ordre des Frères mineurs (obéissance, pauvreté et sainteté) — peut s'expliquer par une certaine ingénuité de l'artisan ou, plus probablement, par la volonté de Kimpa Vita d'abolir ces symboles dans son combat perpétuel contre les frères capucins.

En effet, à la fin du XVIIe siècle, Saint Antoine fut revendiqué comme emblème d'un mouvement de réforme religieuse de l'ancien Royaume du Kongo (1684–1706) connu sous le nom d'« antonianisme » et dirigé par la prophétesse Beatriz Kimpa Vita. Originaire de Mbanza Kongo (la capitale du royaume), cette prêtresse avait appartenu au culte de Marinda (*nganda marinda*) tout en étant simultanément éduquée dans la religion catholique. Elle affirmait avoir reçu de Dieu, par l'intermédiaire de Saint Antoine qui avait pris possession de son corps, la mission de soigner la souffrance de son peuple. Par le biais de ce mouvement, Beatriz Kimpa Vita⁴ décida d'intervenir dans l'histoire du royaume du Kongo dans le but de restituer l'ordre après le chaos, qu'elle disait causé par la domination des missionnaires blancs. Selon elle, ils représentaient un obstacle à la restauration du royaume, sous l'emprise d'une guerre civile qui opposait les héritiers du trône kongolais. S'appropriant plusieurs saints catholiques importés et les transférant dans la logique traditionnelle du culte kongolais des ancêtres, elle déclarait reconnaître en Jésus, Marie et Saint Antoine, entre autres, des ancêtres kongolais et expliquait que le territoire kongolais constituait la véritable Terre sainte, berceau des figures fondatrices du christianisme. Sans toutefois contester l'autorité papale, Beatriz rejetait le clergé local, affirmant qu'il était bien trop éloigné des besoins spirituels de son peuple. Elle fit de Toni Malau, le Saint Antoine kongolais, l'axe mystique de ce vaste mouvement populaire qui recherchait à la fois la rédemption sur Terre et l'africanisation radicale du Christ.

⁴Éduquée dans une famille aristocratique de l'ethnie Kongo, Kimpa Vita avait reçu l'initiation traditionnelle *kimpasi* (rite de passage inscrit dans les croyances traditionnelles kongolaises), mais aussi une éducation catholique axée sur la dévotion à la Vierge Marie, aux saints, aux sacrements et à l'usage du rosaire et des crucifix. On sait qu'elle connaissait parfaitement le *Notre Père*, le *Je vous salue Marie* ainsi que le *Salve Regina*. Voir Aurélien Mokoko Gampiot, « Kimpa Vita », in James Crossley et Alastair Lockhart (éd.), *Critical Dictionary of Apocalyptic and Millenarian Movements*, 2021.



life and for the radical Africanisation of Christ. The cult imposed by this prophetess reaches syncretic processes that obey to rites of mixed cultural codes — catholic concepts that were altered in a very original manner, implying a new reading of the Christian message — symbolically featured in these small sculptures.

The hoop enabled the suspending of these figures close to the body of the faithful, for increased protection and for its therapeutic properties. They were equally relevant in recovering lost or stolen objects, protecting boats and passengers against shipwrecking and in pregnancy, against complicated childbirths.

As such, Toni Malau was converted into a Saint-amulet, a magical-religious object that could be considered a *minkisi* sculpture.⁶ The present figure's surface is worn and polished due to vigorous rubbing on the body's infirm areas, hoping for a cure to the illness. In a syncretic current, this movement allowed for a new conception of Catholicism: known as 'Kongolese', it corresponded to a resignification and Africanisation phenomenon of that doctrine.

Kongolese sculpture bequeathed these unassuming images of Saint Anthony to posterity. Produced in wood, ivory, brass or bronze these precious objects can now be seen in various international museum collections, such as the Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren (Inv. nr.1955.9.23), or the Metropolitan Museum of Art, New York (Inv. nr.1999.295.1), amongst others. Outstanding treasures from this Antonian movement, are undoubtedly the small sculpture herein described, as well as another Toni Malau figure now at the Saint Anthony Museum, in Lisbon (Inv. nr.MLSA.ESC.0234), but formerly also in our collection. ✓ TP

⁶'Minkisi' is the plural of 'nkisi' — a Bakongo peoples' sculpture of magical-religious meaning, inhabited by an ancestral spirit with the power to act in everyday matters.

Le culte imposé par cette prophétesse incluait des processus synchrétiques obéissant à des rites, pourvus de codes culturels mixtes. Ainsi, des concepts catholiques furent modifiés de manière très originale, débouchant sur une nouvelle lecture du message chrétien. On retrouve symboliquement cette mixité dans ces petites sculptures.

L'anneau de suspension permettait de suspendre la statuette au cou des dévots, qui se retrouvaient ainsi sous sa protection et profitaient de ses propriétés thérapeutiques. Ainsi, cette sculpture présente un aspect usé, sa surface est polie, apparence attestant des frottements vigoureux et répétés sur les parties malades du corps dans l'espoir de le guérir de ses maux. Ces objets étaient aussi employés pour retrouver des objets perdus ou volés, protéger les embarcations et leurs passagers des naufrages ou encore les femmes enceintes des complications de l'accouchement. Il s'agissait ainsi de saints-amulettes, objets magiques et religieux, que l'on désignait localement sous le nom de *minkisi*⁵.

Inscrit dans un courant syncretique, l'antonianisme donna naissance à une nouvelle conception du catholicisme qualifiée de «kongolaise», incluse dans un phénomène de «resignification» et d'africanisation de cette doctrine.

La sculpture kongolaise légua à la postérité de belles représentations de Saint Antoine, le plus souvent exécutées en bois, en laiton ou en bronze (inv. no. 1955.9.23, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren ; inv. no. 1 999.295.1, Metropolitan Museum of Art, entre autres). Notre statuette s'impose comme un remarquable trésor de ce mouvement antonianiste, comme c'est aussi le cas d'une autre sculpture de Toni Malau qui faisait partie de notre collection et qui appartient désormais au musée de Saint Antoine, à Lisbonne (inv. no. MLSA.ESC.0234). ✓ TP

⁵«Minkisi» est le pluriel de «nkisi»: sculpture des peuples bakongo dotée d'une signification magico-religieuse, dans laquelle habite un esprit ancestral, pouvant intervenir dans les affaires du quotidien.

010. THE CRUCIFIED CHRIST — NKANGI KIDITU

Brass

Kingdom of Kongo (modern day Democratic Republic of Congo and Angola), 19th century

Height: 10.0 cm

F1276

Provenance: Fernando Batalha collection, Lisbon.

Unlike other extant, earlier examples of similar imagery, which retained the naturalism of the Portuguese prototypes taken to the Lower Kongo during the late-15th century, this crucifix is evidently stylised.

At the time of the Portuguese arrival in the region, the Kingdom of Kongo was still at its height as one of the largest in sub-Saharan Africa. By 1491, the voluntary conversion of king Nzinga-a-Nkuwu (r. 1470 – 1509) to Christianity, and his taking of the Christian name João, were major factors in the strengthening of the kingdom's political and mainly, commercial ties, with the European newcomers.¹

Soon after the first contact, the Kongolese ruling elites recognised that local religious beliefs had significant parallels with Christianity, a particularity that encouraged the advantageous synthesis between the two cultures. Main emblem of Christian faith and ritual, the cross was also a fundamental motif in Kongolese beliefs and, when joined by a circle, represented life's cyclical journey, from birth through life after death, its arms symbols of the sun's daily trajectory.

This expressive brass figure, cast by the lost-wax technique favoured by Kongolese artists, was designed with outstretched arms, now lost, and flattened straight legs joined at the base by a single large nail. Emphasis was given to the hair and ribs, while the *perizoma*, or loincloth, was portrayed in a simplified, almost abstract, manner. The large, schematic globular face of marked round eyes, probably chiselled post casting, features fleshy mouth

¹See: Anne Hilton, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

010. CHRIST CRUCIFIÉ — NKANGI KIDITU

Laiton

Royaume du Kongo (actuelle République Démocratique du Congo et Angola), XIXe siècle

Hauteur : 10,0 cm

F1276

Provenance : Collection Fernando Batalha, Lisbonne.

Contrastant avec d'autres exemplaires plus anciens pour lesquels l'artisan fondeur a conservé le naturalisme des modèles portugais arrivés au Bas-Kongo à la fin du XVe siècle, cette pièce est extrêmement stylisée.

Lorsque les Portugais arrivèrent dans cette région, le royaume du Kongo, l'un des plus importants de toute l'Afrique subsaharienne, était à son apogée. En 1491, le roi Nzinga a Nkuwu (r. 1470 – 1509) se convertit au christianisme et prit le nom de Jean, resserrant ainsi les liens politiques et, avant tout, commerciaux avec les nouveaux arrivants européens.¹

Les croyances religieuses locales, comme le constata l'élite gouvernante du Kongo, présentaient d'importantes similitudes avec le christianisme, donnant jour à une synthèse idéale entre les deux. Ainsi, grand emblème de la foi et du rituel chrétien, la croix était aussi un symbole central dans les croyances du Kongo : accompagnée du cercle, elle représentait le parcours cyclique de la vie humaine, depuis la naissance jusqu'à la vie après la mort, tandis que les bras de la croix symbolisaient la trajectoire quotidienne du soleil.

Cette figurine en laiton fondu, très expressive, fabriquée grâce à la technique de la cire perdue dont les artisans du Kongo étaient spécialistes, a les deux bras — aujourd'hui brisés — ouverts en croix et les jambes droites, aplaties au niveau des pieds et réunies au moyen d'un grand clou unique.

L'artisan a porté une attention particulière à la représentation des cheveux et des côtes du Christ, alors que son périzonium

¹Voir Anne Hilton, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Oxford University Press, 1985.



and lips that highlight the figure's African origin.² Unlike other related crucifixes, considered as fully Africanized, this example does not feature a protruding navel. Referred to as *Nkangi Kiditu*, literally 'Tied Christ', these figures were cast by Kongolese artists for mounting onto wooden crosses and placed on altars, for wall hanging or for crowning prestige staffs, the office insignias carried by Kongo rulers. Smaller examples, such as the one herewith described, were fitted with a large suspension loop to the side of Christ's loincloth and carried as symbols of faith and devotion.

Its intense and dark patina, and smooth and worn surface, evidence its use as a pendant amulet, a *nkisi*, similarly to the contemporary figures of Saint Anthony — the *Toni Malau*. An unusually naturalistic example (height: 15.2 cm), pierced to be pinned onto a cross, or wall hang, belongs to the Metropolitan Museum of Art, in New York (1999.295.12).³ Another crucifix of identical height but more stylized, with enhanced ribs and navel and simplified loincloth, is also kept in the same museum collection (inv. 1999.295.3).⁴ As stylized as the present Crucified Christ, is the one at the Musée Royal de l'Afrique Centrale, in Tervuren, Belgium (inv. 15.09.1955), albeit larger at 17.5 cm. ➤ HC

The image of the Crucified Christ appears in Kongo in the 15th century following from the Kingdom Christianization. Carried by priests as an aid to the conversion and evangelization of the people, these images took over the role of the ancient amulets through locally established creative and symbolic unions.

Christian beliefs were therefore adjusted to Kongolese interests, becoming a powerful tool to experience traditional religion, in a symbiosis between catholic practice and ancestral cosmology.

²Regarding such objects see: Jean Michel Massing, 'From Portuguese Crosses to Hunting Charms. Polysemy in Bakongo Religion', in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), vol. 3, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2007, pp. 86–95; and Marina de Mello e Souza, 'Central-African Crucifixes. A Study of Symbolic Translations', in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), vol. 3, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2007, pp. 96–101.

³See: Alisa LaGamma, *Kongo. Power and Majesty* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, p. 102, fig. 61.

⁴See: *Ibidem*, p. 27, fig. 7.

est figuré de manière très schématique, presque abstraite. Son visage globulaire est tout aussi rudimentaire : yeux ronds bien définis (probablement ciselés après l'opération de fonte du métal), bouche et lèvres charnues, témoignant de l'origine africaine de la représentation.²

Contrairement à d'autres exemplaires considérés comme tout à fait africanisés, cette pièce ne présente pas de nombril saillant. Les artisans du Kongo fabriquaient ces figures du Christ sur la Croix (*Nkangi Kiditu*, littéralement « Christ attaché ») afin de les fixer sur des croix en bois, placées sur l'autel, suspendues sur un mur ou couronnant un sceptre (utilisé par les chefs kongolais comme emblème de leur rang). Les plus petits exemplaires, comme le nôtre, étaient parfois munis d'un grand anneau attaché au côté du périzonium et utilisés comme pendentifs, symboles de foi et de dévotion.

La patine forte et sombre ainsi que la surface lisse et usée de cette pièce témoignent de son utilisation comme pendentif-amulette — considéré comme un objet sacré, ou *nkisi* —, rappelant les figures locales de Saint Antoine (« Toni Malau ») datant de la même période. Le Metropolitan Museum of Art, à New York, possède un exemplaire curieusement naturaliste (de 15,2 cm de hauteur), doté d'orifices pour être cloué sur une croix ou sur un mur (1999.295.12)³, ainsi qu'un autre, appartenant à la même collection (inv. 1999.295.3) et de la même taille, mais beaucoup plus stylisé, faisant ressortir les côtes et le nombril au-dessus d'un périzonium schématiquement dessiné.⁴ Citons également un Christ sur la Croix (17,5 cm de hauteur) dont la représentation est aussi stylisée que celle de notre objet, conservé au Musée royal de l'Afrique centrale, à Tervuren, en Belgique (inv. 15.09.1955). ➤ HC

²À propos de ces objets, voir Jean Michel Massing, « From Portuguese Crosses to Hunting Charms. Polysemy in Bakongo Religion », in Jay A. Levenson (éd.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), vol. 3, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2007, pp. 86–95 ; et Marina de Mello e Souza, « Central-African Crucifixes. A Study of Symbolic Translations », in Jay A. Levenson (éd.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), vol. 3, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2007, pp. 96–101.

³Voir Alisa LaGamma, *Kongo. Power and Majesty* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, p. 102, fig. 61.

⁴Voir : *Ibidem*, p. 27, fig. 7.

Accordingly, the crucifix, as well as images of Saints and other Christian iconography, were added to the traditional objects and rituals of local ceremonies and used in baptisms, weddings and funerals.

The crucifix became central to Kongo society in such a way that on invoking ancestral spirits, a cross was marked on the ground, as a symbol of the entire cosmology, ruling over life and death.

This powerful symbol was adopted as an insignia and rite of passage for the *Kimpasi* ceremonial, that implied the 'death' and 'resurrection' of the young initiates, in a custom that included a waterlogged cruciform trench and a cross in every altar.

With the evangelization, the image of Christ's crucifixion, *Nkangi Kiditu* (*nkangi* = something tied, and *Kiditu* a corruption of Christ's name), acquired dual meanings, representing not only the death and resurrection of Christ, but also the world of the living and that of the ancestors. For Kongo people it was considered a sacred object (or *nkisi*) and a powerful amulet against evil.

This syncretism, facilitated by similarities between Christian and local rituals, modelled the cornerstones of Kongo culture, promoting a religious thought endowed of a hybrid artistic expression.

Relic of the Catholic faith that, through time, became fully integrated in the philosophy of the ancient Kongo, the crucifix conquered an important place in the Kongo psyche, growing to be an attribute of power inherited through generations as guarantee of authority and legitimacy.

This powerful object, evocative of leaders' power and of subjects' deference, was essential in rituals such as the king's (*Manikongo*) enthronement, or in important debates or trials, when subjects were expected to touch the leader's crucifix, swearing subservience, earnestness, faithfulness and honesty. On the death of a ruler his crucifix was solemnly passed on to his successor in a ceremony designed to warranty the new ruler's legitimacy. ✓

L'image du Christ crucifié surgit au Kongo au XVe siècle, avec la christianisation du royaume. Emportées par les prêtres comme auxiliaires pour la conversion et l'évangélisation de la population, ces images prirent bientôt la place des anciennes amulettes, par le biais d'associations créatives et symboliques.

Les croyances chrétiennes furent adaptées aux intérêts des Kongois, devenant un puissant moyen de vivre la religion traditionnelle en une symbiose entre les pratiques catholiques et les cosmologies ancestrales.

Le crucifix, ainsi que les images de saints, s'ajoutèrent aux objets et rituels traditionnels qui servaient les cérémonies locales. On les utilisait pour les baptêmes, les mariages et les enterrements.

Ce puissant symbole fut adopté comme l'un des insignes et des rites initiatiques de la cérémonie *kimpasi*, qui impliquait la mort et la résurrection des jeunes. Elle débutait par un rituel incluant un fossé cruciforme rempli d'eau et une croix sur tous les autels.

Avec l'évangélisation, l'image de la crucifixion du Christ, ou *nkangi Kiditu*, adopta une double signification : elle représentait non seulement la mort et la résurrection de Jésus mais aussi le monde des vivants et celui des ancêtres. Les autochtones la considéraient comme un objet sacré (ou *nkisi*) et une puissante amulette contre les maléfices.

Ce syncrétisme, facilité par les similitudes existantes entre les rites chrétiens et autochtones, modela les bases de la culture kongoise, en la dotant d'un système de pensée religieuse matérialisé en expression artistique métissée.

Relique d'une foi catholique intégrée au fil du temps dans la philosophie de l'ancien Kongo, le crucifix conquiert une place centrale dans la mentalité kongoise et se transforma en attribut de pouvoir des dirigeants, transmis de génération en génération comme garantie d'autorité et de légitimité du chef.

Ce puissant objet, qui évoquait le pouvoir des chefs et la déférence des sujets, était utilisé lors de rituels, comme l'intronisation du roi (*ManiKongo*), ou à l'occasion de débats et de jugements importants, où les vassaux étaient obligés de toucher le crucifix des chefs en prêtant allégeance ou en jurant leur honnêteté ou leur fidélité, selon les cas. Après le décès d'un dirigeant, on remettait solennellement le crucifix à son successeur, en une cérémonie particulière qui garantissait la légitimité de ce dernier. ✓

Central Western Africa

Afrique Centrale Occidentale

Together with the gold, slaves, spices, and ivory trade, pioneered by the Portuguese along the Western African coast, came missionaries and Christianity. Upon Diogo Cão's arrival to the Congo River in 1483 (João de Barros, *Décadas da Ásia*), the Portuguese would progressively establish diplomatic, commercial, religious, and even military relations with the ancient Kingdom of Kongo. From these early interactions would emerge the 'Kongo Church' — defined by specificities that interlinked Christian religion and literacy —, which spread via the Kongo elites, eventually resulting in the establishment of Christianity as the 'State Religion'¹.

With the missionary Dominican friars congregating in the coastal regions and settling around the port settlements ruled by Portuguese, the Jesuit priests were the first, in 1560, to reach the inner Central African territories², in which the colonial impact and the missionary activity would only be felt much later, particularly towards the end of the 19th century. The 17th century would, however, be one of the most turbulent, due to territorial disputes for the control of Central Western Africa's trade, as well as political-religious conflicts, amongst local groups or against the Portuguese, priests, merchants, military, or administrators, exerting their sovereignty on those areas³.

¹ John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, pp. 38–39.

² Cf. P.E.N. Tindall, *A History of Central Africa*, New York, Washington: Praeger Publishers, 1967, pp. 41–42.

³ E. Santos da Silva, 'A disputa pelas almas: jesuítas e capuchinhos na África Centro-Occidental no século XVII', in *Revista de História* (São Paulo), no. 181, a09121, 2022, p. 3.

Le commerce de l'or, des esclaves, des épices et de l'ivoire introduit par les Portugais le long de la côte occidentale de l'Afrique fut accompagné par l'arrivée du christianisme, amené par les missionnaires en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale. Dans l'ancien royaume du Kongo, ils établirent des relations diplomatiques, commerciales, religieuses et même militaires, à la fin du XVe siècle, avec l'arrivée de Diogo Cão au fleuve Congo en 1483 (João de Barros, *Décadas da Ásia*). Ces interactions donnèrent naissance à « l'Église Kongo », dotée de traits spécifiques associant la religion chrétienne et la culture locale. Elle se dissémina au sein des élites du Kongo qui instaurèrent la chrétienté comme « religion d'État »¹.

Tandis que les prêtres dominicains se concentraient sur la zone littorale, s'installant dans les ports fréquentés par les officiers et commerçants portugais, les jésuites furent les premiers à pénétrer dans l'intérieur de l'Afrique centrale, en 1560². Cependant, les conséquences de la colonisation et de la présence des missionnaires ne s'y firent sentir que plus tard, principalement à la fin du XIXe siècle.

Le XVIIe siècle fut une époque très troublée en raison des disputes territoriales en Afrique centrale et occidentale, en lien avec le commerce et avec les conflits politico-religieux locaux ou avec les Portugais, notamment les prêtres, les commerçants, les

¹ John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, pp. 38–39.

² Cf. P.E.N. Tindall, *A History of Central Africa*, New York, Washington: Praeger Publishers, 1967, pp. 41–42.

The missionary activity developed from the 16th century onwards, would intensify from 1627⁴. However, faced with troubles in some regions, such as in the Mbundu territory (Angola), the Jesuit priests abandoned the area in 1632. Nonetheless, the neighbouring Kingdom of Matamba embraced Christianity with the conversion of Queen Njinga, who ordered the building of churches, encouraged the priests in their evangelic mission and requested papal recognition. Upon her death, in attempts at Portuguese expansion, a fortress was built on the banks of the Kwango River, for the support of merchants and Capuchin and Third Order Franciscan missionaries that had settled in the area, namely in Kasanje in 1667. Missionary activity would nonetheless decline towards the end of the century when the slave trade increased.

Not as strongly impacted by European policies, the Kwango River territories ensured the survival and preservation of several 17th century wooden sculptures, amongst which some dedicated to the 'Queen of Holo'. These objects had a major role in the region, particularly when the heroine Nzinga, or Njinga, from Matamba, fought the Portuguese and the Dutch and founded the Western Matamba Kingdom, by the Kwango River near the Holo⁵.

The early 18th century was marked by the emergence of the Lunda Empire, that expanded to the banks of the Kwango River, in a geographic area that, towards the end of the century, would witness active trading activity connecting the Atlantic and the Indian Oceans. The occupation of the Pende Kingdom would lead to its fragmentation into small political, self-governing groups under Lunda control⁶. One such group were the Holo, whose refugees dispersed along the river, in a region with no borders with the Portuguese territory⁷. From 1739, with Holo cooperation, there would be various attempts at Portuguese interference in the Lunda trade monopoly, in Kwango, and in 1765 a vassalage treaty would eventually be agreed with the Queen of Lunda, which allowed the Portuguese to trade in the region. In exchange, Holo merchants and other groups, were authorized to cross this region.⁸

Ethnically, the Holo people belong to the Kongo, Kikongo speaking groups distributed by the Republics of Angola, Zaire (cur-

militaires et les administrateurs qui exerçaient leur souveraineté sur des parties du territoire³.

Les missions évangélistes, qui débutèrent dans cette région au XVIe siècle, s'intensifièrent à partir de 1627⁴. Face aux difficultés qu'ils y rencontraient, comme ce fut le cas dans la région Mbundu (Angola), les jésuites quittèrent la zone en 1632. Par contraste, le royaume voisin de Matamba finit par devenir chrétien avec la conversion de la reine Nzinga. Cette dernière fit construire des églises, encouragea les prêtres à poursuivre leur mission d'évangélisation et demanda la reconnaissance papale. Après sa mort, à l'occasion des tentatives d'expansion portugaises, l'on construisit un fort sur la rive de la rivière Kwango, utilisé comme base d'appui par la communauté des marchands et des missionnaires — capucins et membres d'autres ordres franciscains — qui y était établie, notamment dans le royaume de Cassange (en 1667). Toutefois, l'action des missionnaires entra en déclin à la fin du XVIIe siècle, époque où le commerce des esclaves connaissait, quant à lui, une croissance significative.

La région de la rivière Kwango ne fut pas aussi affectée par les politiques administratives européennes, comme en témoigne une série de sculptures en bois du XVIIe siècle, parmi lesquelles on trouve des statuettes consacrées à la « reine des Holo ». Celles-ci témoignent d'une période historique essentielle, lorsque la reine héroïne Nzinga (ou Njinga) lutta contre les Portugais et les Hollandais, fondant le royaume occidental de Matamba dans le bassin de la rivière Kwango, non loin des Holo⁵.

Le début du XVIIIe siècle fut marqué par l'essor de l'empire Lunda, qui s'étendit jusqu'aux rives de la rivière Kwango, zone géographique qui, à la fin de ce siècle, était le cadre de relations commerciales très actives, reliant l'Atlantique et l'océan Indien. L'occupation du royaume des Pende entraîna la fragmentation de ce dernier en petits groupes politiques qui s'autogouvernaient, sous la domination des Lunda⁶. L'un de ces groupes étaient les Holo. Les réfugiés Holo se disséminèrent le long de la rivière, dans une région qui ne faisait pas frontière avec le territoire portugais⁷. À partir de 1739, ils aidèrent à plusieurs reprises les Portugais à s'introduire dans le monopole commercial Lunda sur la rivière Kwango et, en

⁴Stands out the Italian Capuchin missionary António Cavazzi, who arrived in Central Africa in 1654. Cavazzi lived for 13 years in the Kongo, Angola, and the Kingdom of Matamba, and compiled important written records for missionary history in these regions.

⁵In Jan Vansina (1st ed. 1984), *Art History in Africa. An Introduction to Method*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, p. 208.

⁶John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850*, New Approaches to African History, Cambridge University Press, 2020, pp. 217–227.

⁷IDEM, *Ibidem*, pp. 228–229.

⁸ANTT 'Condes de Linhares, Sousa Coutinho to Ana Guterres', in John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850*, New Approaches to African History, Cambridge University Press, 2020, p. 288.

³E. Santos da Silva, « A disputa pelas almas: jesuítas e capuchinhos na África Centro-Ocidental no século XVII », in *Revista de História* (São Paulo), n.181, a09121, 2022, p. 3.

⁴Citons le missionnaire capucin italien António Cavazzi, qui arriva en Afrique centrale en 1654 et y vécut pendant treize ans, entre le Kongo, l'Angola et le royaume de Matamba, écrivant des récits fondamentaux pour l'histoire des missions évangélistes dans ces régions.

⁵In Jan Vansina (1er ed. 1984), *Art History in Africa. An Introduction to Method*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, p. 208.

⁶John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850*, New Approaches to African History, Cambridge University Press, 2020, pp. 217–227.

⁷IDEM, *Ibidem*, pp. 228–229.

rent Democratic Republic of the Congo), and the Congo Republic, in the Central African Atlantic coast. Although politically each one of these clusters was subordinate to its own leader, culturally they mixed. Together with the Matamba and the Kasange, the Holo were part of a group of socio-political entities, formed after the Mbangala migration, that settled in a region of multiple intersections, migrations, trading, and cultural circulation⁹. This society was divided in three subgroups that settled in Angola, Kinzamba and Kajandji¹⁰. They were related to the Pende, controlling the commercial circuits that supplied Luanda, including the slave trade.

It is from the 18th century onwards that references to these communities emerge in the Portuguese written records. Even though no written references have so far been identified regarding these groups' adoption of Christianity, Holo art did adopt forms from Christian iconography in the construction of local imagery.

HOLO ART

The art of the Holo is a discovery from the 1970s, that resulted from significant 1950s destruction of earlier works, during a prophetic movement. Most of the extant object's date from between 1880 and 1920 and are now safe kept in museum collections. Artworks in private hands are rare, due to various occurrences subjacent to colonialism¹¹ and to complexities concerning the History of Africa and its art.

There are numerous surviving written sources relating to Central Africa, either compiled by Europeans or by the local elites, namely in relation to the Kingdom of Kongo¹² — its conversion to Christianity, the relation with Europe and the slave trade —, which raise numerous questions on this 'syncretic' process.¹³ Nevertheless, little is known of this Kwango region, similarly to many others in the African continent. Generally, this situation relates to an almost total absence of written records — despite recent developments in interpreting oral traditions and archaeological records — and

1765, un traité de vassalité avec la reine de Lunda fut finalement signé : il autorisait les Portugais à commercer dans la région et les commerçants Holo et autres voyageurs à passer sur ses terres⁸.

L'ethnie Holo fait partie du peuple Kongo, parlant le kikongo. Les Holo vivent en Angola, en Zaïre (actuelle République démocratique du Congo) et en République du Congo, sur la côte atlantique de l'Afrique centrale. Bien que sur le plan politique chacun de ces groupes ait son propre chef, ils sont dotés d'une culture commune.

Tout comme Matamba et Cassange, les Holo s'inscrivaient dans un ensemble d'entités sociopolitiques qui se constituèrent à la suite de la migration du peuple Mbangala, s'établissant dans une région carrefour, terre de migrations et d'intense circulation commerciale et culturelle⁹. Cette société se divisait en trois sous-groupes, qui s'installèrent dans les régions d'Angola, Kinzamba et Kajandji¹⁰. Ils étaient apparentés aux Pende, contrôlant les circuits commerciaux qui ravitaillaient Luanda, y compris le trafic d'esclaves.

Ces communautés surgissent dans les sources documentaires portugaises à partir du XVIIIe siècle. Bien que l'on ne possède pas de témoignage sur l'adoption du christianisme par ce peuple, l'art des Holo utilise des éléments de l'iconographie chrétienne qu'il adapte à la tradition locale.

ART HOLO

L'art des Holo a été découvert récemment (dans les années 1970), en raison de la destruction dans les années 1950 de nombreuses œuvres plus anciennes à l'occasion d'un mouvement prophétique. La plupart des objets qui ont survécu datent de la période entre 1880 et 1920 et se trouvent à l'heure actuelle dans des musées. Rares sont les œuvres appartenant à des collections particulières, fait qui s'explique par des événements survenus à partir de la période coloniale¹¹ et par des problématiques relatives à l'histoire de l'Afrique et de son art.

Il existe de nombreuses sources documentaires sur l'Afrique centrale, aussi bien européennes qu'écrites par les élites locales,

⁹We thank historian Dr. Carlos Almeida, specialist in Western African History, for this relevant information (Centre for History, University of Lisbon).

¹⁰Jean O. Tshonda, *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 76.

¹¹In 1885, in the Conference of Berlin, a Royal Degree of King Leopold II of Belgium, creates the Congo Independent State (and in 1908 the Belgian Congo), whose purpose was to grant European countries freedom of trade, while simultaneously allowing the dissemination of missionary works (mainly Catholic, highlighting the Jesuit presence in the Kwango region, but also Protestant).

¹²See: Brásio, A. (ed.) 1952–60. *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1469–1599)*, 15 Vols., 1^a Série. Lisbon: Agência Geral do Ultramar.

¹³John Thornton refers research by Jan Vansina, Georges Balandier, W. G. L. Randles and David Birgmingham, as well as by Anne Hilton, Richard Gray, MacGaffey and others. In J. Thornton, 'Afro-Christian Syncretism in The Kingdom of Kongo', in *The Journal of African History*, 54, 2013, pp. 53–77.

⁸ANTT « Condes de Linhares, Sousa Coutinho to Ana Guterres », in John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, pp. 288.

⁹Nous remercions l'historien, spécialiste de l'histoire de l'Afrique centrale, Carlos Almeida (Centre d'Histoire, faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne) pour ces importantes informations.

¹⁰Jean O. Tshonda, *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 76.

¹¹En 1885 (lors de la Conférence de Berlin) fut créé l'État indépendant du Congo (et, en 1908, le Congo belge) par le décret royal de Léopold II de Belgique, qui avait pour but de garantir la liberté de commerce aux pays européens et, simultanément, de permettre la diffusion des œuvres missionnaires (principalement catholiques, avec notamment la présence de jésuites dans la région de la rivière Kwango, mais aussi protestantes).

to the scarcity of ancient artworks, their dispersion and yet the questions of their authenticity¹⁴.

Although it is likely that at least some sculptures were brought to Europe during the 17th century, pieces dating from before the 18th century are effectively almost absent from European collections, and no documentation on these has, so far, been identified. The Italian chronicler Cavazzi however, still in the 1600s, reports that the peoples of Kongo, Angola and Matamba, possessed wooden sculptures that were used as amulets, and dedicated to a particular spirit or divinity¹⁵. The colonial partition of the 1880s affected the journey of these artworks, not only by destroying many objects, but also by raising them to the status of 'art' and pushing them through an 'ethnographic' knowledge that implied diverse (re)contextualisations. It was not until the end of the century that Europe was captivated by the singular aesthetics of the artifacts that arrived at the 'Old Continent', from its empires, including from the then Portuguese Colony of Angola (founded in 1575).

To these situations must be added the unilateral discourses and views, generally Eurocentric, which have ruled the analyses, and the derogatory perspectives that were formed regarding the African artworks ('primitive art' or 'tribal art'), often seen in unison, despite their wide geographical and sociocultural diversity. The artistic hybridism, and the patterns that have been identified, have enabled a better knowledge of artworks resulting from syncretism, or cultural fusion, as well as their production context, in relation to their relationship with the *Other*. ➤ LLA

notamment sur le royaume du Kongo¹² — sa conversion au christianisme, sa relation avec l'Europe et le trafic négrier —, qui soulèvent d'innombrables questions au sujet de ce processus « syncrétique ».¹³ Pourtant, comme c'est le cas aussi d'autres régions du continent africain, on ne connaît pas grand-chose sur cette région de la rivière Kwango. Cette situation s'explique de manière générale par l'absence quasi-totale de documents écrits — relevons, malgré tout, les avancées récentes dans l'interprétation des traditions orales et des découvertes archéologiques —, par le petit nombre d'œuvres anciennes et leur dispersion, ainsi que par le problème de leur authentification¹⁴.

Bien qu'il semble probable qu'un certain nombre de sculptures aient été ramenées en Europe au XVIIe siècle, les pièces antérieures à cette période sont pratiquement absentes des collections européennes et on ne connaît aucune documentation qui s'y réfère. Pourtant, à cette époque, le chroniqueur italien Cavazzi racontait que les peuples du Kongo, d'Angola et de Matamba possédaient de très nombreuses sculptures en bois, qui servaient d'amulettes et étaient consacrées à un esprit ou une divinité particulière¹⁵.

La répartition coloniale dans les années 1880 eut une incidence sur ces productions, non seulement en raison de la destruction de nombreux objets, mais aussi parce que, en obtenant le statut d'œuvres d'art, elles furent l'objet d'une connaissance ethnographique, entraînant des (re)contextualisations diverses. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, l'Europe se passionna pour l'esthétique singulière des ouvrages qui arrivaient au Vieux Continent en provenance de ces territoires, dont celui de la colonie portugaise d'Angola (colonisée en 1575). Par ailleurs, les études et les perspectives dépréciatives sur les œuvres africaines sont fréquemment le fait de discours et de visions unilatérales, souvent eurocentriques, qui les qualifient d'art primitif ou d'art tribal, tout en les percevant de manière uniforme, malgré la diversité de leur origine géographique et socioculturelle.

L'identification de l'hybridité artistique et des motifs représentés ont conduit à une meilleure connaissance de ces œuvres d'art, fruit du syncrétisme ou d'une fusion culturelle, ainsi que du contexte dans lequel elles ont été produites, inscrit dans une relation à l'Autre. ➤ LLA

¹⁴ Leonor Liz Amaral, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisbon, Faculdade de Letras da Universidade de Lisbon, PhD, 2022, p. 8.

¹⁵ Cavazzi in Rui M. Pereira, 'A Remissão da Arte Tribal', in *África, Diálogo Mestiço, Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães*, Sextante Editora, 2009, p. 21.

¹² Voir Brásio, A. (éd.), *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1469–1599)*, 15 vols., 1e série, Lisbonne: Agência Geral do Ultramar, 1952–60.

¹³ John Thornton mentionne les recherches de Jan Vansina, Georges Balandier, W. G. L. Randles et David Birgmingham, ainsi que celles d'Anne Hilton, Richard Gray et MacGaffey, entre autres. In J. Thornton, « Afro-Christian Syncretism in The Kingdom of Kongo », in *The Journal of African History*, 54, 2013, pp. 53–77.

¹⁴ Leonor Liz Amaral, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisbonne, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, thèse de doctorat, 2022, p. 8.

¹⁵ Cavazzi in Rui M. Pereira, « A Remissão da Arte Tribal », in *África, Diálogo Mestiço, Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães*, Sextante Editora, 2009, p. 21.

011. HOLO DOOR

African walnut wood (*Coula Edulis*) (?)
 Angola — Zaire
 (Present-day Democratic Republic of the Congo)
 Late 19th century (?)
 Dim.: 150.0 × 53.0 cm
 F1356

Provenance: Manuel Castilho collection, Lisbon.

Exhibited: The Art of a Continent, Royal Academy of Arts, London 1995 (cat. p. 256, no. 4.23) and Guggenheim Museum, New York 1996.

A door made of two juxtaposed wooden planks, joined by traverse bars to the upper and lower edges, featuring two centrally placed anthropomorphic low-relief figures. Despite the formal stylization and concise carving that condenses the figures to their essential details, it is possible to associate the crucified man's and the kneeling person of joined hands, in praying, to Christianity. The frontal posture and the different scale of the figures, remit to the linearity of sub-Saharan African art and to the schematism of medieval Christian devotional art.

On the left panel, emerging from a flat background, the unconventional depiction of the Crucified Christ, with palms open to the viewer and curved legs crossing at foot level. His rather small head, outlining a painful expression, features half-closed eyes and hair detailing identical to the accompanying figure of more serene physiognomy. The symbolic empty space in which both characters are inscribed in identical plan, reinforces their posture and expressiveness while simultaneously condensing a conceptual narrative that, beyond a purely architectural role, takes them closer to Christian icons.

Made by the Holo, a small ethnic group from the Angolan coast who migrated to the banks of the Kwango River¹, in the democratic Congo between Angola and the Zaire (Democratic Republic of the

¹The Holo settled by the banks of the Kwango or Cuango River (near Kasongo Lunda), to escape persecution by the Angolans for the killing of a Portuguese.

011. PORTE HOLO

Bois de noyer africaine (*Coula Edulis*) (?)
 Angola — Zaïre
 (Actuelle République Démocratique du Congo)
 Fin du XIXe siècle (?)
 Dim. : 150,0 × 53,0 cm
 F1356

Provenance : Collection Manuel Castilho, Lisbonne.

Expositions : The Art of a Continent, Royal Academy of Arts, Londres, 1995 (cat. p. 256, no. 4.23) et Musée Guggenheim, New York, 1996.

Porte constituée de deux planches de bois juxtaposées et unies par des traverses aux deux extrémités, ornée de deux figures anthropomorphiques sculptées en relief au centre de la pièce. En dépit de la stylisation formelle et du travail de taille synthétique qui réduit les figures à l'essentiel, on peut immédiatement associer au christianisme le personnage de l'homme crucifié et celui de la figure agenouillée, les mains jointes en prière. La position frontale et la différence d'échelle entre les deux figures peuvent être rattachées au caractère linéaire de l'art africain subsaharien et au schématisme de l'art dévotionnel médiéval du monde chrétien.

Sur le panneau de gauche, on trouve la représentation inhabituelle du Christ sur la croix, surgissant sur un fond plat. Il a les bras ouverts en croix, les paumes tournées vers l'observateur et les jambes dessinant deux courbes qui se croisent au niveau des pieds. La tête, de petite dimension, arbore une expression de douleur. Le personnage a les yeux à demi-fermés, tout comme celui du panneau de droite, dont la physionomie semble plus sereine. Le traitement des cheveux des deux personnages est identique. L'espace vide, symbolique, sur lesquels s'inscrivent au même niveau les figures du Christ et du priant, met en valeur leur position et leur expressivité, créant un fil narratif qui, parallèlement à leur fonction architecturale, les rapproche conceptuellement des icônes chrétiennes.

Cette porte a été produite par les Holo, petit groupe ethnique ayant migré de la côte de l'Angola pour s'établir sur les rives de



Congo), the door's chronology is uncertain, having been probably carved in the 19th century. The Holo practiced circumcision, a procedure that was common in that region, numerous affliction cults and other types of rituals, including funerary character associations, that were controlled by the political power.² These sociocultural traditions, however, were also intrinsically linked to popular artistic expressions.

Kongo art can be allocated to a category known as *nkisi* (plural — *Minkisi*), a transcendent spiritual force connecting the world's various entities, that inhabits the living human souls which, after death, would continue as ancestors.³ This force could be captured in physical objects (*iteke*) that are often referred by European travellers as 'fetishes'. That is certainly not the case with this door, whose iconography, embodying a syncretized local meaning with a Christian knowledge, results from the contacts between Europeans and these African peoples. An important object for its utilitarian purpose and architectural aspects, this door is unequivocally relevant for the intrinsic significance of its carved surface, that sets it in a rather 'vague' category that arouses diverse, often overlapping, interpretations.

The Holo were renowned for architecture, and for their carved wooden frames featuring an open armed figure, sometimes two and often a couple, with large hands of out-facing palms, like the crucified on this door. These sculptures were destined to the *ndzaambi* affliction cults, which included divinatory rituals related to diverse concerns, in the hope of their solving. These cults were common to the whole Kwango region, and because of the existing Christian missions, the term *ndzaambi* was adopted to mean 'God', a fact that would lead to erroneous interpretations by historians and ethnologists, who confused the term mentioning the indigenous cult with a reference to the Christian God⁴.

This syncretism is intrinsically linked to those frames, evidently inspired by Christian iconography, particularly by the suffering image of the Crucified Christ. As such, and although the Holo worshipped the spirits, and in their cosmogony were not monotheistic, Holo art originates in Christian art, although stylistically influenced by the Suku and the Yaka, their neighbouring ethnic groups.

Many Holo sculptures participated in rituals destined to fulfil wishes relating to fertility, good health, or fruitful hunts, amongst others. As it happened with the Kingdom of Kongo, the Holo

la rivière Kwango¹, entre l'Angola et Zaïre (l'actuelle République démocratique du Congo), à une date incertaine, probablement au XIXe siècle.

Les Holo pratiquaient le rituel complexe de la circoncision, courant dans la région, ainsi que d'innombrables cultes liés au chagrin et à la détresse accompagnés d'autres types de rituels, notamment funéraires, contrôlés par le pouvoir politique². Ces aspects socio-culturels sont étroitement liés aux manifestations artistiques de ce peuple. L'art Kongo se rattache au concept de *nkisi* (au pluriel, *Minkisi*), désignant une force spirituelle transcendante qui relierait toutes les entités du monde, habitant les âmes humaines vivantes qui, après la mort, se perpétuaient en tant qu'ancêtres³. Cette force pouvait être capturée dans des objets physiques (*iteke*), souvent désignés sous le nom de « fétiches » par les voyageurs européens.

Toutefois, cette pièce de la Galerie São Roque n'entre pas dans cette catégorie. En effet, son iconographie est le fruit des contacts entre ces peuples et les Européens, exemple de syncrétisme mêlant des éléments locaux et une signification d'origine chrétienne. Il s'agit d'un objet extrêmement intéressant, non seulement en vertu de son aspect utilitaire (architectural), mais aussi en raison de la teneur de la sculpture. Ainsi, cet ouvrage suscite diverses interprétations qui peuvent éventuellement se croiser, l'inscrivant de ce fait dans une catégorie d'objets mystérieux, non élucidés.

Les Holo étaient connus pour leur architecture et leurs pièces en bois sculpté, ornementées soit d'une figure aux bras ouverts et aux grandes mains, les paumes tournées vers l'observateur — comme celles du personnage crucifié sur cette porte —, soit de deux figures, le plus souvent un couple. Ces sculptures se destinaient aux cultes d'affliction *ndzaambi* qui comprenaient des rituels divinatoires en lien avec des difficultés diverses et pratiqués dans l'espoir de les résoudre.

La pratique de ces cultes était commune dans toute la région de la rivière Kwango et, avec l'arrivée des missions chrétiennes, le terme *ndzaambi* fut adopté pour désigner Dieu — donnant lieu à des interprétations erronées de la part d'historiens et d'ethnologues qui confondaient le mot utilisé pour désigner le culte autochtone et celui qui se référait au Dieu unique chrétien⁴.

² Jean O. Tshonda, *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, pp. 80–84.

³ John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, p. 45.

⁴ Jean O. Tshonda, *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 105.

¹ Les Holo s'installèrent sur les rives de la rivière Kwango ou Couango (près de Kasongo-Lunda) pour échapper aux persécutions des Angolais après l'assassinat d'un Portugais (Tshonda, 2012: 80).

² Jean O. Tshonda, *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, pp. 80–84.

³ John Thornton, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, p. 45.

⁴ Jean O. Tshonda, *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 105.



might have absorbed some aspects of Christianity into their art by recalling that, in the first half of the 17th century, the Portuguese Capuchin friars had established a mission in Angola — Saint Mary of Matamba — close to the Holo capital. In their proselytising activity these missionaries displayed and circulated Christian icons, often depicting the Crucifix, but also Saints images and effigies, which might have inspired the Holo artists.⁵

Although Maesen⁶ argued that the *dnzaambi* cult was totally alien to the concept of a supreme God, this door is a testimony to the fact that the Holo not only adopted forms of Christian art, but adapted concepts of Christianity to local spirituality, as happened with other phenomena that arose from similar encounters in other geographies. The role of these figures could therefore be associated to a type of intermediation between the human's world and the spirits world, probably assuming an apotropaic or mediation role, as was the case with many medieval European devotional icons.

Doors are essential elements for comprehending stylistic options in various African regions, as it is also the case in the Ivory Coast, for their carved allegorical or decorative figures, laid out on a flat surface.⁷ The object's rectangular shape is defined by its function, which restricts the insertion of the figures within a space that does not attempt at being illusory, but which becomes symbolic — particularly in the case of this Christian derived Holo artwork depicting the Crucified Christ and the kneeling character in prayer or plea. Its meaning only fully achieved as part of the architecture for which it was conceived, the present-day recognition of the object as a work of art results from a transcultural process that still surprises us, for its symbolic character and for the story it condenses. *LLA*

⁵ IDEM, *Ibidem*, pp. 105–106.

⁶ In IDEM, *Ibidem*, p. 106.

⁷ Alain-Michel Boyer, *Comment Regarder Les Arts D'Afrique*. Paris: Éditions Hazan, 2007, p. 300.

Ce syncrétisme, ou fusion de concepts, se retrouve sans conteste dans ces objets, manifestement inspirés de l'iconographie chrétienne et, en particulier, par l'image souffrante du Christ sur la croix (idem: 105). Bien que le peuple Holo adorât les esprits et fût doté d'une cosmogonie qui n'était pas monothéiste, son art puisait dans l'art chrétien, tout en étant stylistiquement influencé par les groupes ethniques voisins Suku et Yaka.

Les différents rituels incluait de nombreuses statues se destinant à exaucer des vœux, comme la fertilité, la santé ou une bonne chasse, etc. À l'image de ce qui se produisit au royaume du Kongo, les Holo incorporèrent donc certains aspects du christianisme dans leur art. Dans la première moitié du XVIIe siècle, les moines capucins portugais fondèrent une mission (Santa Maria de Matamba) près de la capitale Holo, en Angola. Dans le cadre de leur action évangélisatrice, ces prêtres pourraient ainsi avoir utilisé et montré aux autochtones des crucifix et des images de saints, inspirant de ce fait l'art des Holo⁵.

Bien que Maesen⁶ considère que le culte *ndzaambi* était tout à fait étranger à la notion d'un Dieu suprême, cette porte témoigne du fait que les Holo adaptèrent à la spiritualité locale non seulement des formes de l'art chrétien, mais aussi des concepts du christianisme, comme ce fut le cas dans d'autres régions d'Afrique. Ces objets pouvaient être dotés d'un rôle d'intermédiaire entre le monde des humains et celui des esprits, et, par conséquent, d'une fonction apotropaïque ou d'intercession, à l'image de nombreuses icônes dévotionnelles médiévales européennes.

Les portes constituent une forme d'art essentielle pour comprendre les courants stylistiques dans certaines régions d'Afrique (comme, par exemple, en Côte d'Ivoire), grâce aux figures sculptées, allégoriques ou décoratives, disposées sur la surface plate⁷. La forme rectangulaire de l'objet est dictée par sa fonction et elle conditionne l'insertion des personnages dans un espace qui, sans vouloir créer d'illusion, devient symbolique — un symbolisme que l'on retrouve par excellence dans cette pièce Holo de la Galerie São Roque, placée sous l'ascendant du christianisme, avec l'image du Christ crucifié et du personnage agenouillé, orant ou suppliant.

Si le sens de cette pièce pourrait être précisé par l'ouvrage d'architecture à laquelle elle se destinait, sa reconnaissance actuelle comme œuvre d'art, fruit d'un processus transculturel, est à même de susciter encore des surprises, en vertu de son caractère symbolique et de l'histoire qu'elle condense. *LLA*

⁵ IDEM, *Ibidem*, pp. 105–106.

⁶ In IDEM, *Ibidem*, p. 106.

⁷ Alain-Michel Boyer, *Comment Regarder Les Arts D'Afrique*. Paris: Éditions Hazan, 2007, p. 300.

India

Inde

In the Age of Discovery, Lisbon replaced Venice as the main centralising and diffusor axis for the various cultural and other expressions arriving from faraway lands, becoming a simmering pot of exchange for both exotic and luxurious goods and for ideas and influences.

On arrival to those newly discovered worlds, the large Portuguese ships loaded with 'European Cargo', will have an enormous, dynamic cause and effect impact that will define long lasting and complex artistic, social and cultural merges.

Indo-Portuguese art is one of such instances, resulting from the coexistence between two very different cultures, and from the cultural inter-influences promoted by the Portuguese Crown, not restricting nor prohibiting, but supporting cultural merging instead. Not, by any means, a Portuguese privilege, Indo-Portuguese art resulted from the collective effort and imagination of a wide range of artists, Indian, mixed race or Mughal, in a cultural symbiosis that contributed for the spreading of habits and behaviours, while simultaneously documenting and immortalising the various customs.

The origins of this composite art can be found, not only in the basic needs of newly settled courtiers and officials to build their own familiar environments, their *habitats*, but also in the propagation of the Christian faith. On arriving in Asia Jesuit priests immediately acknowledged the existence of highly developed and sophisticated cultures. Cleverly, to a certain extent they adapted to local realities, using this hybrid art to assist in the Christianisation of the various Indian peoples. Through visual art and artistic objects they could divulge and disperse the biblical themes and other elements of European Christian culture, essential for spreading Portuguese legends and traditions.

India had undoubtedly a major role to play in the general cultural and religious transmission for the whole of Asia. European Christian faith, Hinduism, Buddhism and Islam, all fused in that enormous melting pot, with a myriad of goods and raw materials from other faraway lands such as porcelain from China or African ivory from Mozambique.

One of the most successful examples of cultural fusion and religious syncretism are, most certainly, the images of the Child Jesus as Good Shepherd, that resulted from the integration of

À l'époque des Grandes Découvertes, Lisbonne remplaça Venise en devenant le pôle de concentration et de diffusion des diverses expressions recueillies dans de très lointaines contrées. Elle représentait le centre bouillonnant des échanges de produits, d'idées et d'influences.

Lors de leur arrivée dans ces nouveaux mondes, les grandes embarcations remplies de leur cargaison européenne provoquèrent (et vécurent) un vif impact culturel, qui se traduisit en des résultats riches et complexes.

L'art indo-portugais est le fruit de la coexistence entre deux cultures différentes et d'une influence culturelle réciproque, stimulée par la Couronne portugaise qui n'imposa jamais de limite ni d'interdiction et s'employa à encourager le métissage des cultures.

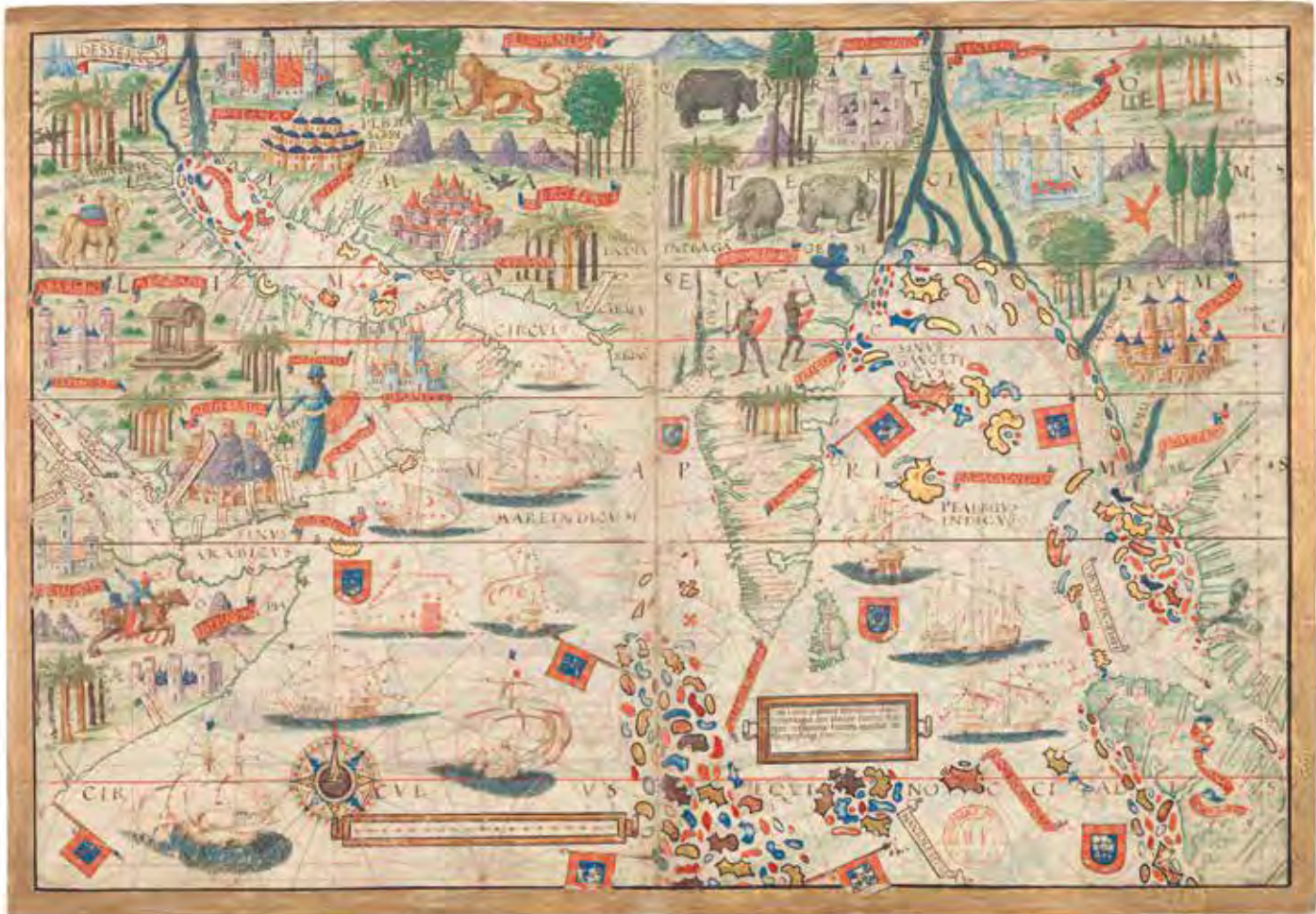
Le nouveau style n'était pas sous le contrôle des Portugais, mais composait le résultat du travail et de l'imagination conjointe des artistes portugais, indiens, métis et moghols, pour créer une symbiose entre les différentes cultures qui contribua à diffuser les coutumes de l'époque en témoignant de nombre d'entre elles tout en les immortalisant.

On explique sa genèse non seulement par le besoin des nobles nouvellement arrivés sur ces terres de construire leur habitat, mais aussi par la propagation de la religion chrétienne.

En débarquant en Asie, les Jésuites découvrirent l'existence de cultures hautement développées. Faisant preuve d'intelligence, ils s'adaptèrent aux réalités locales et eurent recours à un art métissé pour christianiser discrètement les peuples indiens. À travers l'art, ils les initièrent aux thèmes bibliques et aux éléments de la culture européenne chrétienne, essentiels pour propager les légendes et traditions portugaises.

L'Inde joua un rôle charnière dans la transmission culturelle et religieuse en Asie. S'y mêlaient la foi chrétienne des Européens et les coutumes et croyances indiennes, tout en utilisant des matériaux venus d'autres contrées, comme l'ivoire africain importé du Mozambique.

Parmi les meilleurs exemples de métissage culturel et de syncrétisme religieux, on trouve les sculptures de l'Enfant Jésus Bon Pasteur, issues du croisement entre la culture portugaise chrétienne et les croyances locales, et l'architecture des temples



'Atlas Miller', Map of the Indian Ocean, 1519.
 «Atlas Miller», Carte de l'Océan Indien», 1519.

Portuguese models with obvious local religious beliefs and imagery; but other examples can be referred, such as religious architecture, both in Portugal, where it assumed orientalist characteristics, and in India where, on the contrary, it is Europeanised; in this latter context the main adopted style is Mannerism, inherited from the Portuguese 'Manuelino', as exemplified by the church of Saint Francis or the Basilica of the Good Jesus, both in Goa.

Indo-Portuguese art, and more broadly Luso-Oriental art, behaves as a free, boundless artistic movement, that crosses all artistic domains, from painting to furniture, sculpture or jewellery, assuming a discreet but effective evangelical role that, in a pacified manner, entered the Asian space. Naturally in its purpose of disseminating the Christian faith it was by no means an innocent art, nor was it so in its purpose of shaping and integrating various highly sophisticated and developed Asian cultures. ✓

religieux, aussi bien en Inde où ils furent européanisés, comme au Portugal où ils furent orientalisés. Ils avaient pour style principal le style maniériste, héritier du manuelino, comme l'attestent l'église de Saint-François et la basilique du Bon Jésus à Goa.

L'art indo-portugais et, plus génériquement, luso-oriental apparaît comme un art libre, sans frontières, transversal à tous les domaines, de la peinture au mobilier, et doté d'un rôle évangéliste discret mais très efficace qui, de façon très pacifique, pénétra dans l'espace asiatique.

Visant à propager discrètement la religion chrétienne, il ne s'agissait certainement pas d'un art innocent. Il constitua pour les Portugais un moyen de s'intégrer dans les cultures asiatiques hautement développées. ✓

Indo-Portuguese ivories

Ivoires Indo-portugais

Since its takeover in 1510 by the Portuguese, Goa became an important trading centre and a major thoroughfare between South and North India, linking it to Persia via Ormuz, and with China and the vast Southeast Asia via Malacca. Since the mid-sixteenth century, while controlling the major trade routes of luxury Asian goods, Goa established itself as an important artistic centre from the late sixteenth century onwards.

Goa, seat of the Portuguese State of India, played a prominent role in the production of small-scale sculptures and carved ivory objects, fully suitable for the missionary zeal, mainly by Jesuits and Franciscans, specializing in the carving of devotional following the cultic and aesthetic prescriptions of the Counter-Reformation, which aimed to promote religious images as the pillars for an ideological combat.

In fact, European sculpture and painting had a huge impact on Asian societies, playing a crucial role in the spread of the Christian faith. For a better acceptance by the native communities, the similarities between the Christian imagery and the local religion were made more evident. This stylistic duality becomes more obvious given that most of the carvings were made by local craftsmen, with Asian features perfectly integrated into pieces modelled after European prototypes. At first the Portuguese counted upon the expertise of local craftsmen, but within a short time period, merchants and craftsmen from various cultures, from Europe to the Far East, would also settle in Goa.

Not unlike other artistic manifestations, there was also an important cultural fusion between the various religions, ethnicities, customs and aesthetics, in an effort of communication between the different parties where shapes and typologies, usually of European origin, local depictions and decorations in *horror vacui* juxtaposed,

Avec la conquête portugaise en 1510, la région de Goa devint un important pôle commercial, centre névralgique de communication entre le Sud et le Nord de l'Inde, également rattaché à la Perse via Ormuz, et à la Chine et à l'immense Asie du Sud-Est via Malacca. À partir du milieu du XVI^e siècle, Goa eut la mainmise sur les principales routes commerciales de marchandises asiatiques de luxe ; entre la fin du siècle et le début du suivant, ce territoire s'affirma comme un centre artistique d'envergure.

Cette province, siège de l'État Portugais de l'Inde, joua un rôle fondamental dans la production de pièces en ivoire sculpté et taillé, des œuvres parfaitement adaptées à l'évangélisation et au zèle missionnaire. Grâce notamment à l'action des Jésuites et Franciscains, elle se spécialisa dans la statuaire catholique inspirée des doctrines culturelles et esthétiques de la Contre-Réforme, qui préconisaient l'usage des images religieuses en tant que piliers d'un combat idéologique.

En effet, la sculpture et la peinture européennes eurent un énorme retentissement sur les sociétés orientales, jouant un rôle crucial dans la diffusion de la foi chrétienne. Afin de garantir l'adhésion des communautés autochtones, les missions de christianisation tentèrent de mettre en évidence les ressemblances entre l'iconographie chrétienne et la religion locale. Cette dualité stylistique était d'autant plus remarquable que la majeure partie des pièces étaient exécutées par des artisans locaux, qui intégraient à la perfection des caractéristiques asiatiques sur les pièces inspirées d'archétypes européens. Les Portugais commencèrent par profiter du talent des artisans locaux, mais, très vite, vinrent s'installer dans la région des commerçants et artisans originaires de différentes cultures, d'Europe en Extrême-Orient.

À l'image d'autres manifestations artistiques, on assista à une importante fusion culturelle entre les diverses religions, ethnies,

which mixed ivory with diverse exotic materials, such as precious Asian woods.

Mughal emperor Akbar, an incontrovertible figure imbued with an avant-garde spirit, interested in ethnic, religious, cultural and artistic diversities, conquered Gujarat in 1573, where Muslim, Hindu and Christian cultures coexisted. Many Mughal objects in which Portuguese culture may be perceived were produced at its capital, where the imperial court settled. Interested in European religious art, Akbar promoted missions to Goa, a town where diplomats and craftsmen stayed for long periods, learning trades and acquiring European works of art. Akbar and Jahangir, his son and successor, went as far as to promote the carving of ivory images depicting Our Lady and Jesus Christ at the imperial ateliers. In these imperial workshops pieces of very high quality were executed, now unfortunately of extreme rarity.

Also in the Sultanates of the Deccan, a bastion of Persian culture in the central Indian plateau between the Mughal North and the South occupied by the Hindu empire of Vijayanagara, which would soon be integrated into the vast Mughal empire, particularly in the sophisticated courts of Bijapur, Ahmadnagar and Golconda, there was an important production of ivory objects Islamic in style and, at the centres where Portuguese influence was more profound, also of some hybrid objects. ✎

coutumes et esthétiques, résultat de l'effort de communication entre les différents interlocuteurs : les formes et typologies, habituellement d'origine européenne, s'alliaient aux représentations iconographiques et à l'abondante décoration — apologiste de *l'horror vacui* —, tandis que l'ivoire se mariait à divers matériaux exotiques, comme les précieux bois d'Asie.

Figure incontournable à l'esprit avant-gardiste, l'empereur moghol Akbar, captivé par la diversité ethnique, religieuse, culturelle et artistique, conquiert le Gujarat en 1573 — s'y coudoyèrent dès lors les cultures musulmane, hindoue et chrétienne. La capitale, où s'installa la cour impériale, produisit un grand nombre de pièces mogholes qui trahissaient également l'influence de la culture portugaise. Intéressé par les exemplaires d'art sacré portugais, Akbar envoya des missions à Goa : diplomates et artisans y séjournèrent pendant de longues périodes, apprenant les métiers et achetant des œuvres d'art européennes. Akbar et Jahângîr, son fils et successeur, commandèrent même aux ateliers impériaux la production d'images d'ivoire représentant la Vierge Marie et Jésus-Christ. Ces ateliers façonnèrent des œuvres de très grande qualité, mais, malheureusement, rares sont celles qui arrivèrent jusqu'à nous.

Les Sultanats du Dekkan, bastion de la culture perse — qui occupaient le plateau central indien entre le Nord moghol et le Sud occupé par l'empire hindou de Vijayanagara, et seraient bientôt intégrés dans le vaste empire moghol —, et notamment les cours sophistiquées de Bijapur, Ahmadnagar et Golkonda, fournirent une remarquable production de pièces en ivoire d'inspiration islamique, ainsi qu'un certain nombre d'objets hybrides issus des centres touchés par l'influence portugaise. ✎

012. THE CHILD JESUS AS THE GOOD SHEPHERD

Ivory
Goa, 17th century
Height: 20.0 cm
F1291

Provenance: J. C. collection, Oporto.

Goan ivory carving depicting the Child Jesus as The Good Shepherd, remarkable for its finely detailed sculptural quality, that reveals the hand of a versed ivory artisan of evident aesthetic talent. The scene featured in this elaborate 17th century composition illustrates the Evangelical episode of the Good Shepherd (John 10:1 – 21), or the Parable of the Lost Sheep, in which Christ looks after and protects his flock — the believers — and brings the lost sheep — the sinner — into the pen.

From a meticulously carved terraced hill of floral and zoomorphic decorative elements, emerge elegant palm branches, fitted into orifices to the rear of the sculpture, representing the Tree of Life¹. On the mountain summit, the well-proportioned Good Shepherd, defined by strands of short curly hair, round face, hooked nose and fine lips, a set of distinctive traits present in 17th century Indo-Portuguese art. As customary to all Indian depictions of this iconography, the Child is dormant.

In a clear and unequivocal example of cultural symbioses, the Child Christ features some of Buddha's defining characteristics, such as the attitude of ecstasy², typified by His absent expression of expectant concentration, the closed eyes and hermetic smile, the fingers touching the temples and the right-hand resting face. He is attired in the traditional half-sleeved, knee-length tunic, carved

¹See: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 83–93; OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim* (vol. 1), Porto: Dissertação de Mestrado em História da Arte, FLUP, 1996, p. 85

²See: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, p. 86; OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 82

012. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire
Goa, XVIIe siècle
Hauteur : 20,0 cm
F1291

Provenance: Collection J. C., Porto.

Sculpture goanaise en ivoire représentant l'Enfant Jésus en bon pasteur, d'une qualité remarquable révélant le talent et le grand sens esthétique de l'artisan. Datant du XVIIe siècle, cet ouvrage illustre l'épisode évangélique du Bon Pasteur (Jean 10:1 – 21), parabole de la brebis égarée lors de laquelle le Christ garde et défend ses brebis, les fidèles, et ramène au bercail la brebis égarée, c'est-à-dire le pécheur.

Sur un mont aux paliers minutieusement sculptés, on découvre un décor végétal et zoomorphique délicat. D'élégantes branches ornées de feuilles de palmier, figurant l'Arbre de Vie¹, naissent d'orifices situés à l'arrière de la sculpture.

À son sommet, la figure de l'Enfant aux belles proportions a les cheveux courts garnis de mèches bouclées, un visage arrondi, un nez busqué et des lèvres fines, traits caractéristiques de l'art indo-portugais du XVIIe siècle. Comme toutes les représentations d'origine indienne du Bon Pasteur, l'Enfant est endormi. Du Bouddhisme il adopte l'attitude en extase², caractérisée par son expression absente, mais concentrée : les yeux fermés, le sourire hermétique, les doigts contre la tempe et le visage appuyé sur la main droite. Il porte une tunique traditionnelle de berger aux manches jusqu'aux coudes et lui couvrant les genoux, taillée en pointes-de-diamant, symbolisant le pelage de l'animal, et ourlée

¹Voir TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 83–93; OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim* (vol. 1), Porto, Dissertation de maîtrise en Histoire de l'art, FLUP, 1996, p. 85.

²Voir TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, p. 86; OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 82.



in a faceted diamond tip pattern simulating sheepskin, with plain edges and tied by a cord at the waist. The feet, of finely carved sandals, are crossed. The Good Shepherd carries His traditional attributes; the staff, the waist hanging gourd, and the two sheep, one resting on the left shoulder and the other on His lap, both of diamond tip carved pelts. Beneath the main figure the flock spreads out down the hill, joined by Birds of paradise, symbols of the Souls of the World.

Above the Child Christ, the effigy of God Father in 'pontifical majesty', blessing with the right hand and holding the orb with the left, and crowned with the traditional 17th century papal tiara.

The canonical hill-shaped and terraced stand features three superimposed scenes³. On the first level the Fountain of Life — *Fons Vitae* — bursting from a cup surmounted by two small overlapping fonts supported by a column. The spring symbolizes the 'Living Water Fountain' (John 4:10), later the 'Fountain of Life' of Biblical tradition, alluding to Christ as the Fountain of Life for the souls, the sheep.⁴ Allegories to the Divine Word are the two Birds of Paradise, on the second terrace, drinking from the water that gushes from the springs above⁵.

The third level reveals a rocky cave, in which reclines Mary Magdalene dressed in a long cloak, with loose, long straight hair and flanked by two lions. In parallel to the Good Shepherd, her face rests on her right hand, while her left-hand points to an open book on the ground, an allusion to contemplative life and missionary activity. To Her right the crucifix, one of Mary Magdalene's attributes and symbol of her love for Christ and of her reverence for the Passion of the Lord⁶. An unassuming beaded frieze frames the stand's lower edge.

The sculpture's iconographical diversity and complexity, suggests that its most likely sources of inspiration were European prototypes, widely circulated through prints and engravings, that were assimilated and interpreted by local Indian artisans working from Goa.⁷

For its evident syncretism, the Good Shepherd is considered the most iconic and original Christian representation, combining

d'une bande unie. À la ceinture, sa tunique est nouée par un cordon. Il a les jambes croisées, porte des sandales finement sculptées et est pourvu de ses attributs traditionnel : son bâton, sa gourde suspendue à la ceinture, ainsi que deux agneaux, l'un sur son épaule gauche et l'autre sur les genoux — tous deux arborant un pelage taillé en pointes-de-diamant. En dessous de l'Enfant, son troupeau est disséminé sur le mont rocailleux, accompagné des oiseaux du Paradis symbolisant les Âmes du monde entier.

Couronnant la figure du Bon Pasteur surgit la représentation de Dieu le Père en « majesté pontificale », arborant la tiare papale — selon le modèle traditionnel créé au XVIIe siècle —, faisant le geste de la bénédiction de la main droite et tenant dans l'autre le globe terrestre.

Le piédestal, de type canonique — en forme de rocher —, présente trois paliers superposés³. Sur le palier supérieur, la Fontaine de la Vie (*Fons vitae*) s'élève d'un bassin surmonté de deux petites cuves superposées et installées sur un fût perlé hélicoïdal. La fontaine symbolise la « source d'eau vive » (Jean 4:10), puis « Fontaine de la vie » dans la tradition biblique, allégorie du Christ en tant que source de vie des âmes, ses brebis.⁴ Deux jets d'eau jaillissent du sommet du fût, désaltérant un couple d'oiseaux du Paradis, symbolisant la Parole divine⁵.

Le palier inférieur figure une grotte dans laquelle est étendue Marie-Madeleine, ses longs cheveux raides lâchés, vêtue d'une longue tunique. Couchée sur son côté droit, le visage appuyé sur la main — faisant écho à la posture du Bon Pasteur —, elle a l'index gauche pointé sur un livre ouvert, posé sur le sol, une allusion à son « activité missionnaire et sa vie contemplative ». L'un de ses attributs, la croix du Christ, surgit à sa droite comme symbole de son amour pour Jésus-Christ et de sa révérence à l'égard de la Passion du Seigneur⁶. Deux énormes lions assis entourent Marie-Madeleine.

Une fine bordure de perles entoure la limite inférieure du piédestal.

La diversité et la complexité iconographique de cette sculpture semblent indiquer, comme probable source d'inspiration, l'utilisation par les artisans indiens de modèles européens, transmis à travers des gravures et des xylogravures.⁷

³See: OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 86–88; TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, p. 88.

⁴See: MARCOS, Margarida Mercedes Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España e Portugal*, Monterrey: G.M. Editores, 2010, pp. 283–287.

⁵See: DIAS, Pedro, *A arte do marfim, o mundo onde os portugueses chegaram*, Porto: V.O.C. Antiguidades, Lda., 2004, p. 70.

⁶See: OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 109–110.

⁷See: MARCOS, Margarida Mercedes Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España e Portugal*, p. 287; OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 79–81.

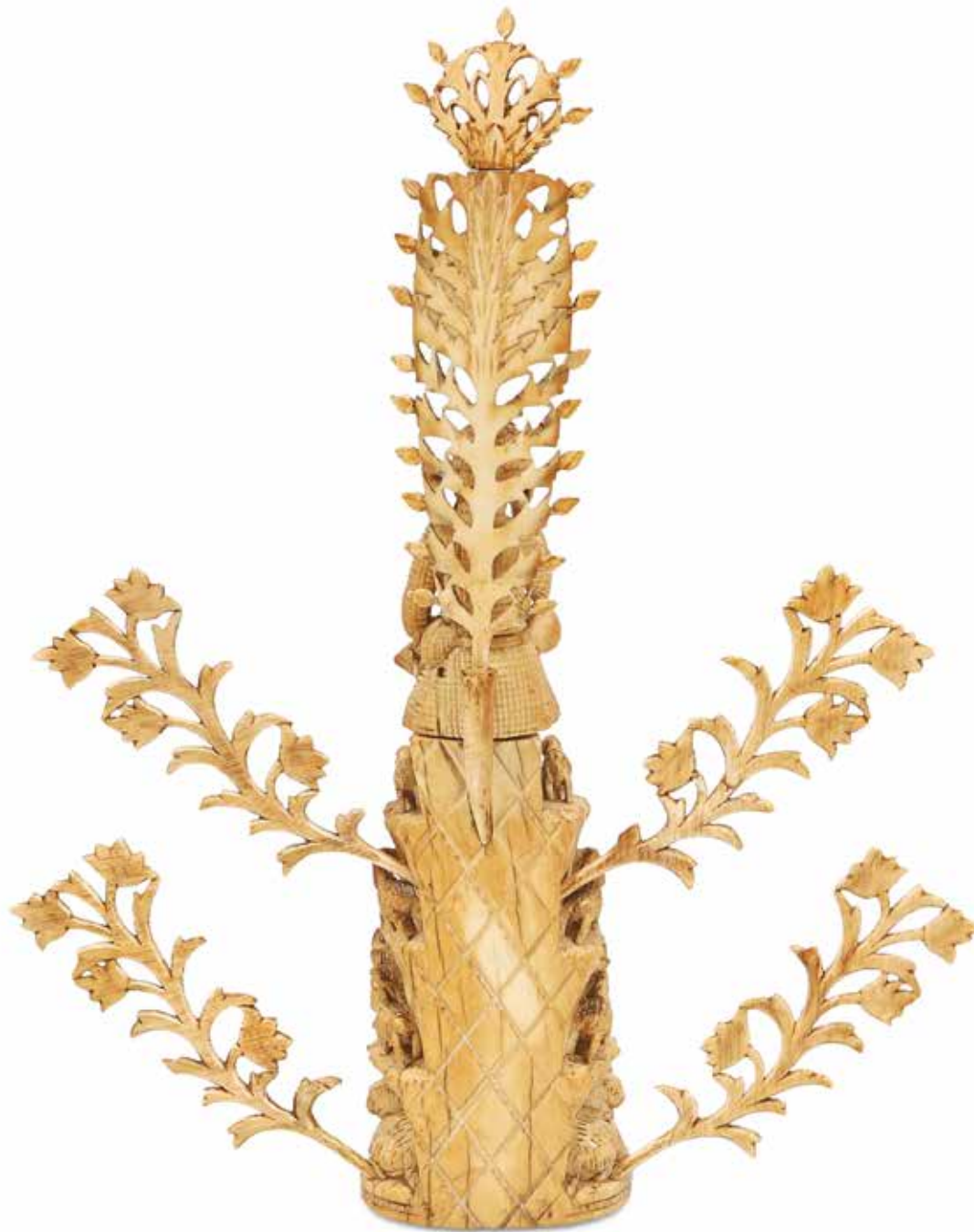
³Voir OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 86–88; TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, p. 88.

⁴Voir MARCOS, Margarida Mercedes Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España e Portugal*, Monterrey, G.M. Editores, 2010, pp. 283–287.

⁵Voir DIAS, Pedro, *A arte do marfim, o mundo onde os portugueses chegaram*, Porto, V.O.C. Antiguidades, Lda., 2004, p. 70.

⁶OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 109–110.

⁷Voir MARCOS, Margarida Mercedes Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España e Portugal*, p. 287; OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim*, p. 79–81.



Christianity, Buddhism and Hinduism, that emerged from the Portuguese overseas expansion⁸. The artistic and iconographic symbioses of these sculptural compositions constitute a major material testimony to the religious context that produced them, which linked the Church's concerns regarding the assimilation of the local populations for an easier conversion, to a clear distancing from European prototypes, therefore contributing for the appreciation of these artworks as resulting from an efficient hybridization process. ➤ MSP

⁸See: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, p. 86.

Le puissant syncrétisme de cette image du Bon Pasteur en fait la représentation la plus emblématique et la plus originale de la fusion des religions chrétienne, bouddhiste et hindoue durant l'expansion portugaise⁸. La symbiose artistique et iconographique incarnée par ces ouvrages forme un important témoignage physique de la problématique religieuse encadrant leur production : le souci de l'Église concernant la conversion des autochtones est mis en relation avec l'éloignement iconographique et structurel manifeste par rapport aux modèles européens, une dualité qui contribue à la valorisation de ces objets en tant qu'œuvres d'art hybrides. ➤ MSP

⁸Voir TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-oriental*, p. 86.

013. THE CHILD JESUS AS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Indo-Portuguese (Goa), 17th century

Height: 52.0 cm

F1150

Notable and unusually large sculptural composition depicting the Child Jesus as The Good Shepherd. Of exceptional technical and artistic quality, it evidences the carving, of almost goldsmithing mastery and detail.

The dense iconography of this depiction alludes to the evangelical parable of the Good Shepherd — Jesus as the Fountain of Life that watches over all beings and gives His life for His herd (John 10:11 – 18), particularly those who are weaker — as introduces equally a reference to the episode of the Lost Sheep (Matthew 18:10 – 14; Luke 15:1 – 7).

The Child is seated on the top of a rocky stepped hill populated by sheep and fountains where birds drink. On the lower sections two overlapping caves stand out, one for the crib and another for the repenting Mary Magdalene, and above these, ledges for the four Evangelists and for the Virgin Mary and Saint Joseph.

As is common to all Indian made 'Good Shepherds' the Child is dormant in a meditative posture. From Buddhism he has absorbed the ecstatic attitude characterised by the absent expression: closed eyes, face resting on the right palm, fingers touching the temples. Of strong and evident symbolism, it was in identical posture that the Buddha reached His enlightenment at the end of 49 days meditating under the shade of a fig tree.

With hair symmetrically arranged in rounded curls, thick eyelids, hooked nose of marked nostrils and tight pointed lips, the figure reveals characteristics that are repeatedly present in Indo-Portuguese imagery. Attired in shepherd's fleece tunic of lozenge pattern, trimmed in diamond motifs and tied by knot at the waist, and finely carved sandals, Jesus is portrayed with the traditional attributes — shoulder bag and cord suspended gourd — as well as with a sheep on His lap and another on His shoulder. He is seated on the cliff top with a rigid left leg and a flexed right leg with foot resting on a skull, in a discreet, yet clear allusion to the place of Crucifixion, the Mount Golgotha — 'place of the skull' — as if in anticipation of His own martyrdom or 'Passion'.

Beneath this depiction, the vertical stepped stand unravelling a broad panorama of New Testament scenes and characters. In it

013. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire

Indo-portugais (Goa), XVIIe siècle

Hauteur : 52,0 cm

F1150

Remarquable sculpture de l'Enfant Jésus en bon pasteur, d'une qualité de taille extraordinaire, délicatement sculptée. Il s'agit d'une pièce minutieuse, véritable travail d'orfèvre, qui impressionne également par sa dimension.

L'iconographie de cette représentation est une allusion à la parabole évangéliste du bon pasteur — Jésus, source de vie, veille sur tous les êtres et donne sa vie pour ses brebis (Jean 10:11 – 18), notamment celles qui sont volées —, ainsi qu'à l'allégorie de la brebis égarée (Matthieu 18:10 – 14; Luc 15:1 – 7).

L'Enfant Jésus est assis au sommet d'un mont rocailleux, divisé en terrasses emplies de brebis et de fontaines où s'abreuvent des oiseaux. On distingue deux grottes, celle de la Nativité et celle de Sainte Marie-Madeleine, ainsi que les représentations des saints Évangélistes, de la Vierge Marie et de Saint-Joseph.

Comme sur toutes les représentations du Bon Pasteur d'origine indienne, l'Enfant a les yeux fermés et est assis en position de méditation. Du Bouddhisme il adopte l'attitude en extase, caractérisée par son expression absente : les yeux fermés, le visage penché sur la main droite et les doigts appuyés sur les tempes. Cette posture méditative est empreinte d'une grande symbolique, car elle figure le moment où Bouddha atteint l'illumination après 49 jours assis à l'ombre d'un figuier.

Ses cheveux sont composés de mèches ondulées, symétriquement placées et terminées par une boucle bien dessinée. Il a les paupières épaisses, le nez légèrement busqué et des narines bien apparentes, la bouche fermée et les lèvres serrées, caractéristiques que l'on retrouve dans l'ensemble de la statuaire indo-portugaise.

Il porte une tunique de berger en laine ornée de losanges et ourlée en pointes-de-diamant, nouée à la ceinture par un cordon. Il est représenté pourvu de ses attributs traditionnels — son baluchon en bandoulière et une gourde suspendue à sa ceinture. Il retient de la main gauche une brebis qui le regarde, assise sur ses genoux, alors qu'une autre est installée sur son épaule. Aux pieds il chausse des sandales finement sculptées.

L'Enfant est assis sur le mont rocailleux, la jambe gauche tendue et la droite repliée, le pied sur un crâne, symbolisant le



is represented the most essential allegory of Christ as Fountain of Life. Undoubtedly Christian and symbolically related to the Calvary and the Nativity, these stepped rocky platforms, with ledges on which rest the Christian figures, do also allude to Mount Meru, the sacred mountain and living place of the Hindu Gods¹, as well as to its symbolic representation, the stepped *gopurani* towers of Indian temples.

Standing out from the lower section of the three main tiers, a large cave with the Nativity scene. Centrally placed, The child in the manger with a sheep at His feet, is surrounded by the kneeling Virgin Mary and Saint Joseph and flanked by Angels and two shepherds with offerings. One with foodstuffs and the other with a lamb over the shoulder — the archaic depiction of Jesus The 'Good Shepherd'. Towards the back, the cow and the donkey and, at the front, emerging from the cave entry arch, three cherubs.

On either side of this cave two smaller palm framed recesses. In the one on the left Saint Jerome, His Cardinal's hat hanging from a tree and a lion, the attribute with which He is associated. Bare chested, kneeling in prayer and holding the cross, the figure is beating His chest with a stone, in regret and contrition. On the right recess Saint Peter seated in meditation with hands clasped in prayer. At His side a column surmounted by a cockerel, symbol of His three denials of Christ.

In the intermediate step, an older seated Jesus attired in shepherd's tunic and protected by a shell like palm shelter, holds a bowl of water in each hand. A sheep drinks from the one on the right. On either side, water gushes from the fountains above into two large containers from which birds drink. He is flanked by two Evangelists, holding the book and the quill and accompanied by their respective attributes: Saint Mark's lion and Saint Luke's bull.

The upmost level is centred on the Fountain of Life (*Fons Vitae*) surmounted by an Angel, from whose hands gushes the Water of Redemption that is drank by sheep and birds of paradise. Standing on the rocky ledges on either side, The Virgin Mary and Saint Joseph — Jesus earthly and adoptive parents. Right behind Them, the two other Evangelists: Saint John with the Eagle, the animal that gets closer to heaven, and Saint Matthew with the angel, complete the representation of the four authors of the gospels.

Carved into the mount's lowest section, a narrow long cave with a reclining and contemplative Mary Magdalene. Such depictions allude to her hermitic life, a decision she took following from Christ's Resurrection, and repeat physiognomic characteristics that are common to this production; long, loose hair, symbolising her

¹ See: Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 88.

Golgotha — ou « Lieu du Crâne », où Jésus fut crucifié —, annonçant son martyre ou sa Passion.

Le piédestal se déploie en-dessous de la figure, offrant un vaste éventail de scènes et de personnages tirés du Nouveau Testament, représentant l'allégorie du Christ comme source de vie. La symbolique du mont est d'abord chrétienne, allusion au Calvaire et à la crèche de la Nativité, mais elle évoque également la Montagne sacrée de l'hindouisme, le mont Meru, demeure des dieux hindous.¹ La distribution en terrasses, sur lesquelles surgissent les figures chrétiennes, rappelle les tours gopuras des temples hindous d'Inde et leur enfilade de paliers.

Le vaste socle se divise en trois niveaux principaux, parmi lesquels se détache une grande grotte centrale contenant la Nativité, avec l'Enfant couché sur la paille, une brebis à ses pieds. Il est entouré par la Vierge Marie et Saint Joseph, agenouillés et accompagnés chacun d'un ange, sous le regard de deux bergers, debout avec leurs offrandes : l'un tient une coupe contenant des aliments et l'autre porte un agneau sur son dos — représentation archaïque de Jésus en bon pasteur. Le fond de la grotte est occupé par la vache et l'âne, alors que l'intrados de l'arc de l'entrée est orné de trois chérubins.

De chaque côté de cette scène centrale, deux grottes sont encadrées de feuilles de palmier dessinant un arc. Dans la grotte de gauche, Saint Jérôme, son chapeau de cardinal suspendu à un arbre et accompagné du lion, l'animal auquel il est habituellement associé ; il est torse nu et à genoux, priant, appuyé sur la croix et se frappant le torse d'une pierre, en signe de repentance et de contrition. Dans la grotte de droite, Saint Pierre, assis en posture de méditation, les mains jointes et les doigts entrelacés, priant ; à côté de lui, une colonne avec un coq perché (symbole du triple reniement de l'apôtre).

Au centre du palier intermédiaire on retrouve l'Enfant Jésus, plus âgé, habillé de sa tunique de berger, assis à l'abri d'une sorte de coquille en feuilles de palmier. Il tient dans chaque main un bol d'eau, où s'abreuve une brebis. À côté, l'eau jaillit de deux fontaines remplissant deux grands récipients, où se désaltèrent deux couples d'oiseaux. En bordure de la scène, on reconnaît deux Évangélistes, tenant un livre et une plume : à droite, Saint Marc, le lion couché à ses côtés ; à gauche, Saint Luc et le taureau.

Au centre du palier supérieur figure la Fontaine de la Vie (*Fons vitae*), surmontée d'un petit ange des mains duquel jaillit l'eau de la Rédemption. La fontaine, où se désaltèrent les brebis et les oiseaux du Paradis, est encadrée par la Vierge Marie et par Saint Joseph — parents terrestres et adoptifs de Jésus — sur un rocher et observés chacun par un oiseau. Les deux autres Évangélistes et

¹ Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 88.



renouncing of worldly possessions and vanities, and long clothing that fully hides her body and reinforces the ideal of modesty imposed by the Council of Trent (1545–1563). She is leaning on her right with the hand holding the face, in a posture known as *mahaparanirvana* that is commonly seen in depictions of Buddha at the stage when He senses his approaching death. The Cross of Christ to her right — which according to legend was left by the Archangel Michael — is placed on a skull, symbol of renunciation and of the ephemerality of earthly life. The left index finger points to the Book of Holy Texts — The New Testament — in an allusion to knowledge and to the life chosen².

Magdalene is flanked by two recesses with three animals each; the most faithful dog³ pursuing a rabbit and, behind it, a sheep.

The whole composition rests onto a masterly carved substitute for the Sacrament of Eucharist — spiritual nourishment that celebrates the death and the joy of Christ's resurrection. Centrally placed two angels picking grapes — symbolic allusion to the Messiah — that are simultaneously being eaten by a pair of face to face sheep. This small group is surrounded by a flock that eats from other grapevines while being guided by their shepherds, blowing oliphants, and their dogs.

Most certainly produced in Goa⁴, the spiritual and secular centre of Portuguese India, this sculptural narrative stands out for its quality, unusual dimensions and preservation, as well as for its masterly carving. To this exceptionality must be added the curious iconography, full of meaning in a truly Indo-Portuguese context and illustrative of Christian and Buddhist syncretism. ➤ TP

²On this subject see: https://run.unl.pt/bitstream/10362/10739/1/2008_Madalena_Historia_e_Mito_HBarbas.pdf.

³Often represented associated to the Order of the Dominicans that were referred to as 'Domini canes' ('The Lord's dogs').

⁴Goa was taken by the Portuguese in 1510. Formerly part of the sultanate of Bijapur it benefitted from an exceptional geographic position that connected multiple trading sea routes. Under Portuguese rule it became the largest commercial outpost in the whole of India. It will only be in the 17th century, mainly following from the marriage of Catherine of Braganza with King Charles II of England that there will be artistic exchanges between Portugal and England.

leurs attributs respectifs complètent le tableau : à gauche, Saint Jean et l'aigle, animal volant tout près du ciel et tenant dans son bec un panier ; à droite, Saint Matthieu et l'ange.

La base du piédestal est décorée d'une longue grotte où Sainte Marie-Madeleine est allongée, dans une position contemplative — une allusion à sa vie d'ermite après l'ascension du Christ au Ciel. Sa physionomie reprend les traits typiques de cette statuaire : cheveux longs lâchés, comme si elle renonçait aux biens et aux vanités du monde, vêtement couvrant tout son corps et réitérant la notion de « décence », imposée par le Concile de Trente (1545–1563). Elle est couchée sur son côté droit, le visage appuyé sur la main, une posture connue sous le nom de « mahaparanirvana », qui est celle de la représentation de Bouddha quand il pressent l'heure de sa mort. À sa droite, la croix du Christ — selon la légende, plantée à l'entrée de la grotte par Saint Michel archevêque —, posée sur un crâne, symbole de renoncement et du caractère éphémère de la vie terrestre. L'index de son autre main pointe le livre des Textes sacrés — le Nouveau Testament — en signe de sagesse et de vie en tant que « choix de la meilleure part »².

De part et d'autre de la sainte s'ouvrent deux grottes, contenant chacune trois animaux : un chien³ — symbole de fidélité —, entouré d'un lapin et d'une brebis.

Le mont repose sur une base délicatement sculptée qui évoque le sacrement de l'Eucharistie — aliment spirituel célébrant la Mort et la joie de la résurrection du Christ. Au centre, deux anges cueillent du raisin — symbole du Messie — dont s'alimentent aussi deux brebis en vis-à-vis. Cette composition centrale est entourée d'un troupeau de brebis, occupées à se nourrir d'autres plants de vigne, sous l'orientation de bergers qui brandissent un oliphant pour les appeler, aidés de leur chien, compagnon habituel.

Ce groupe sculptural se distingue non seulement par sa qualité et son état de conservation, mais aussi par sa dimension et par la délicatesse de la taille. Son caractère exceptionnel est renforcé par la curieuse iconographie, véritablement indo-portugaise par son syncrétisme entre les cultures chrétienne et bouddhistes. Il a certainement été produit à Goa⁴, capitale spirituelle et temporelle de l'État portugais de l'Inde. ➤ TP

²Sur ce thème, voir : https://run.unl.pt/bitstream/10362/10739/1/2008_Madalena_Historia_e_Mito_HBarbas.pdf.

³Ces animaux sont souvent représentés comme symbole de l'Ordre dominicain, surnommés « Domini canes », « chiens du Seigneur ».

⁴Goa fut conquise par les Portugais en 1510 au Sultanat de Bijapur. La ville bénéficiait d'une situation géographique exceptionnelle, à la croisée des multiples lignes maritimes et commerciales. Sous la domination portugaise, elle devint le principal centre commercial de l'Inde. Ce n'est qu'à partir du milieu du XVIIe siècle (surtout après le mariage de Catherine de Braganza et de Charles II) que débuta, sur le plan artistique, le partage des données et des contacts portugais avec l'Angleterre.



014. THE VIRGIN AND CHILD

Cast, repoussé and chased silver
 India, Goa, 17th century (2nd half)
 Dim.: 52.0 × 24.4 × 22.0 cm
 Weight: 5125.0 g
 B296

Provenance: Mário Duarte, collection Coimbra; M.P. and J.M.J. collections, Lisbon.

Exhibited: 'Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas', Museu N. de Soares dos Reis, Oporto 2021 (cat. no. 41).

This exceptional sculpture, impressive for both its dimensions and its weight, as well as for the technical mastery of its execution, is a *tour de force* of Portuguese India made jewellery, only comparable to a small number of other extant examples connected to Jesuit Religious Houses in Goa and to one other sculpture at Evora Cathedral.¹

Portraying the Virgin of the Immaculate Conception with the Child, and entirely made in silver, it was most certainly created for a wealthy patron or a major religious institution. Furthermore, due to its truly exceptional artistic merits, it has survived the destiny of many such pieces which were dismantled and melted to be recast into other, more modern objects.

The image is composed of three separate elements; a plinth decorated with large protruding volutes and cherubs, the full body sculpture of the Virgin Mary and the independently cast figure of The Child Jesus.

The sturdy squared pedestal is composed by a thick plate of repoussé and chased silver with cast elements welded to the structure and equally chiselled. These elements, probably sand cast, are characterised by narrow Mannerist style panels and cherub's heads. The Virgin Mary, standing and attached to the pedestal by four quatrefoil screws welded to the sculpture's base, is made out of a thick sheet of repousse and chiselled silver, with the exception of the head, which was probably moulded by lost wax casting. The

¹ Published in Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 120–127, e p. 152, cat. 41.

014. LA VIERGE À L' ENFANT

Argent fondu, repoussé et ciselé
 Inde, Goa, seconde moitié du XVIIe siècle
 Dim.: 52,0 × 24,4 × 22,0 cm
 Poids: 5125,0 g
 B296

Provenance: Collection Mário Duarte, Coimbra; Collections M.P. et J.M.J., Lisbonne.

Exposé dans: «Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas», Museu N. de Soares dos Reis, Porto 2021 (cat. no. 41).

Témoignant d'une incroyable maîtrise technique, cette pièce, à la dimension et au poids impressionnants, est un tour de force de l'orfèvrerie produit en Inde sous la domination portugaise. Elle n'est comparable qu'à quelques œuvres jésuites de Goa et à un ouvrage conservé à la cathédrale d'Évora.¹

Représentant l'Immaculée Conception et l'Enfant, elle est intégralement faite en argent, sans doute à l'intention d'un riche commanditaire ou d'une institution religieuse. En vertu de sa valeur artistique évidente, véritablement exceptionnelle, elle a échappé à la destinée habituelle de ce type d'objets en argent, qui étaient souvent démontés et fondus pour donner lieu à de nouvelles pièces répondant au goût de l'époque.

La sculpture est composée de trois parties : un socle quadrangulaire doté de volutes saillantes ornées de chérubins, la figure de la Vierge et celle de l'Enfant.

Le socle, haut et quadrangulaire, est constitué d'une épaisse plaque d'argent repoussé et ciselé, portant des éléments en argent fondu en relief, soudés à la structure, puis ciselés. Ces éléments, probablement issus d'un moulage en sable, incluent des panneaux étroits de style maniériste et les têtes des chérubins.

La Vierge debout, fixée au socle par quatre tiges filetées et soudés à la base de la figure aux quatre points cardinaux, est constituée d'une épaisse plaque d'argent repoussé et ciselé, à l'exception de la tête, obtenue par moulage à cire perdue. Les bras et les épaules de la Vierge ont été produits séparément à partir d'une plaque

¹ Publié dans Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 120–127, et p. 152, cat. 41.



d'argent, puis soudés au corps, tandis que les mains, fabriquées à partir d'un moulage en sable, sont fixées à la tunique de la Vierge par des rivets.

La figure creuse de l'Enfant, obtenue, elle aussi, par moulage à cire perdue, est fixée à la figure principale par deux tiges filetées à la fine exécution : l'un plus long reliant le pied gauche de l'Enfant au bras gauche de la Vierge et l'autre, plus court (à la section plate), rattachant le bras droit de l'Enfant (levé en un geste de bénédiction) au torse de la Vierge, vissé à l'intérieur de celle-ci.

arms and shoulders were produced separately and welded to the body, while the sand-cast hands are riveted to the Virgin's cloak.

The hollow and equally sand-cast sculpture of the Child Jesus is fixed to the larger figure by two finely made bolts; a longer one, fixing the Child's left leg to the Virgin's left arm, and a shorter flattened headed bolt that fastens the Child's right arm, in raised, blessing gesture, to the Virgin's torso, from the interior of the body cavity.

The evidence of threaded orifices to the top of the Virgin's head suggests the presence of a now missing crown, while the two quatrefoil headed bolts attached to the sculpture's back might correspond to structural attachments for a missing element, perhaps a large silver radiant halo, similar to the one described further along in this text.

Gracious but rather hieratic, the figure betrays its Indian origin in its proportions, facial characteristics and obvious decorative *horror vacui*. The Virgin Mary, portrayed in profound contemplation and standing on the lunar crescent, holds the Child, of outstretched arms, on the left, while keeping Her right arm identically outstretched. Unveiled and with exposed ears — a detail characteristic of Hindu religious idols — and long curly hair, the figure is attired in a long draped robe that hides the feet. The whole costume is finely chased, in a European style 'ferroterie' pattern that simulates damask or brocade, on a punctured ground, the lining decorated in a different lattice pattern.

A similar European textile design, albeit not as refined in execution, has been identified on the back of a late 17th century Goa made silver coated wooden reliquary that guards a fragment of Saint Francis Xavier (1506–1552) surplice. Once kept at Saint Paul's College it now belongs to the Museum of Christian Art at the former Convent of Saint Monica in Old Goa (inv. 01.1.119).² These complex textile patterns, in addition to the plinth's erudite late Mannerist decorative motifs, the 'obra de laço' and the acanthus leaves frieze, suggest and reinforce a second-half of the 17th century dating for this sculpture.

Iconography representing the Virgin of the Immaculate Conception acquires particular relevance in Goa from the mid-17th century onwards, once the Portuguese crown was formally gifted to the Virgin Mary by King João IV in 1646, as thanksgiving for intervening in freeing the Kingdom from 60 years of Spanish ruling (1580–1640).

This particular sculpture shares both stylistic and production characteristics with a well-known part gilt, repoussé and chiselled

La présence d'orifices filetés au sommet de la tête de la Vierge suggère qu'elle aurait eu une couronne, aujourd'hui disparue, alors que deux vis (à tête en quatre-feuilles) fixées à l'arrière de la pièce pourraient avoir servi à tenir un élément également disparu, peut-être une grande gloire rayonnante en argent, à l'image de l'exemplaire mentionné plus loin.

Cette statue est à la fois gracieuse et solennelle. Ses proportions, les traits de son visage et l'*horror vacui* dont fait preuve la décoration ciselée laissent deviner son origine indienne. La Vierge, représentée dans une attitude de contemplation intérieure, debout sur un croissant de lune, a le bras droit tendu et tient l'Enfant sur son bras gauche. Ce dernier a les bras ouverts. Sans voile, les oreilles dégagées — détail caractéristique des représentations d'idoles religieuses hindoues —, les longs cheveux détachés en vagues ondulées, la Vierge porte une longue tunique plissée qui retombe sur ses pieds. Sa robe et sa cape sont finement ciselées selon un modèle européen de ferroterie, imitant le damas ou le brocart sur fond gravé; la doublure de la cape est ornée d'un motif différent, réticulé.

Il est curieux de remarquer, sur la face arrière d'un coffret-reliquaire en bois recouvert d'argent, fabriqué à Goa à la fin du XVIIe siècle pour conserver un fragment du surplis de Saint François-Xavier (1506–1552), des motifs textiles occidentaux similaires, bien que moins raffinés dans leur exécution. Autrefois conservé au Collège de Saint Paul, il est actuellement au Musée d'Art chrétien, situé au Couvent de Sainte Monique, à Vieux-Goa (inv. 01.1.119).² Ces motifs textiles complexes, tout comme les motifs décoratifs érudits de style maniériste tardif sur le socle, le motif ornemental de cuir découpé et la frise de feuilles d'acanthé, nous permettent de dater la pièce de la seconde moitié du XVIIe siècle.

L'iconographie de l'Immaculée Conception acquiert une place particulière au sein de la statuaire goanaise en ivoire à partir du milieu du XVIIe siècle, à la suite de l'offrande de la couronne du royaume lusitain à la Vierge par Dom João IV en 1646, en remerciement de la libération du royaume après soixante années de domination espagnole (1580–1640).

Cette Vierge à l'Enfant partage de nombreuses caractéristiques stylistiques et de production avec une célèbre sculpture monumentale (143 cm), en argent partiellement doré, repoussé et ciselé, représentant Saint François-Xavier. Fabriquée vers 1670 avec l'argent qu'une pieuse génoise, Geronima Maria Francesca Sopranis, avait légué pour produire un ornement destiné à la Basilique du Bon Jésus à Vieux-Goa, cette sculpture demeura pendant plusieurs

² Nuno Vassallo e Silva, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisboa, Santander Totta, 2008, pp. 188–191.

² Nuno Vassallo e Silva, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisbonne, Santander Totta, 2008, pp. 188–191.

monumental image (143 cm) of Saint Francis Xavier. Made ca. 1670 from the silver bequeathed by a devoted Genoese, Geronima Maria Francesca Sopranis, specifically for the making of an ornament for Old Goa's Bom Jesus Basilica, it remained for centuries close to the saint's tomb.³ It was recorded in 1717 as holding as attributes an enamelled silver lily and a silver cross, reason why the arms were articulated, similarly to the Hindu *utsava murti*. Another silver example, albeit of earlier dating and probably depicting Saint Geracina, does also evidence identical local characteristics, its quality of execution clearly recognisable in the sophistication of the chiselled decoration.⁴

Also comparable in size (70.0 × 30.0 cm) and related in its iconography is a silver image of The Virgin and Child that, according to the inscription featured, was commissioned by Diogo de Brito⁵. Now belonging to Evora Cathedral Museum this large sculpture keeps both of its gilt silver crowns and a large radiant halo, set with stones and coloured glasses, and holds a large gold Rosary in the Virgin's outstretched hands, details that allow for its identification as The Virgin of the Rosary, imagery of intense devotion in Portuguese controlled Asia. Of polychrome face and hands, details that somehow alter the Indian facial characteristics that the image might have portrayed, if indeed it is original, its chased decoration is of identical quality and follows an identical decorative repertoire which, as if produced by the best Lisbon workshops from the reign of King Pedro II, betrays the same erudition of models.

Despite the presence of the lunar crescent, the fact that the Virgin's hands are represented in a position identical to the Evora example, allows for an identification of the present silver sculpture as the Virgin of the Rosary.

Notwithstanding its size and importance, we are still unsure of the original provenance of our Virgin and Child. Research carried out on the inventories of the various Goan Religious Houses, mostly dated from the 19th century, have not shed light onto its original context. However, for its exceptional quality it is undoubtedly one of the most important silver objects ever made in Portuguese India that remain in private hands, having most certainly been produced by local Goan artisans under close Portuguese supervision. *HC*

siècles auprès de la tombe du saint.³ On sait qu'en 1717 elle tenait un lys en argent émaillé et une croix d'argent, alors que ses bras articulés (à l'image de l'*utsava murti* hindou) lui permettaient de recevoir ses attributs.

Une autre pièce, plus lointaine encore, représentant une sainte en argent (probablement Gêracine), également fabriquée à Goa au début du XVIIe, présente des caractéristiques locales identiques, ainsi qu'un magnifique travail ciselé dans la décoration.⁴

Citons également un autre objet, aux dimensions (70,0 × 30,0 cm) et à l'iconographie similaires : une grande statue en argent de la Vierge et à l'Enfant, portant l'inscription de sa commande par Diogo de Brito⁵. Appartenant au Musée d'Art sacré d'Évora, cette pièce figure la Vierge et l'Enfant couronnés, agrémentés d'une grande gloire rayonnante. Elle est toute en argent doré, orné de gemmes et de verres colorés. Le grand rosaire de perles d'or retombant des mains tendues de la Vierge permet son identification en tant que Notre-Dame du Rosaire, représentation revêtue d'une grande importance en Asie sous influence portugaise. Elle a le visage et les mains teintés de polychromie, modifiant les traits indiens qu'elle aurait pu présenter à l'origine. Là aussi, le travail ciselé est de grande qualité. Le répertoire décoratif identique, semblant provenir des meilleurs ateliers lisboètes du règne de Dom Pedro II (r. 1683 – 1706), trahit un modèle érudit.

Malgré la présence du croissant de lune sur notre exemplaire, le fait que les mains de la Vierge soient dans la même position que celle de la pièce d'Évora nous permet d'émettre l'hypothèse d'une représentation de Notre-Dame du Rosaire.

En dépit de la dimension et de la qualité de cette pièce, sa provenance demeure non identifiée. Des recherches dans les inventaires existant des institutions religieuses de Goa, notamment ceux du XIXe siècle, n'ont fourni aucun indice à propos du lieu pour lequel elle aurait été conçue.

En vertu de sa qualité exceptionnelle, c'est l'un des plus précieux objets en argent fabriqués en Inde portugaise actuellement conservés dans une collection particulière. Il a sans aucun doute été produit à Goa par des artisans locaux, sous étroite surveillance portugaise. *HC*

³ See: Urte Krass, 'Qualche ornamento stabile, e perpetuo' Die Silberstatue des Hl. Franz Xaver in Goa und ihre performative Vereinnahmung im 17. Jahrhundert', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2013, pp. 72–93.

⁴ Hugo Miguel Crespo, *As Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 145–151, cat. 123.

⁵ See: Maria Natália Correia Guedes (éd.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionaço Portuguesa* (cat.), Lisboa, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 227, cat. XV.219.

³ Voir Urte Krass, « 'Qualche ornamento stabile, e perpetuo' Die Silberstatue des Hl. Franz Xaver in Goa und ihre performative Vereinnahmung im 17. Jahrhundert », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2013, pp. 72–93.

⁴ Hugo Miguel Crespo, *As Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2014, pp. 145–151, cat. 123.

⁵ Voir Maria Natália Correia Guedes (éd.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionaço Portuguesa* (cat.), Lisbonne, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 227, cat. XV.219.

Filigree work

Filigranes

Filigree work jewellery, known since the 15th century and usually made of gold or silver, originates from Upper Mesopotamia where it is known as Talkari, meaning 'wire thread work'. The Latin roots of the word filigree derive from the words 'filum' — thread and 'granum' — grain.

The technique of filigree consists in the twisting of two or more threads of gold or silver that can be moulded and bent into elaborate designs or small beads, to create unique lace-like patterns which, by their hollowed character, require minimal quantities of the precious metal in their manufacture.

Highly appreciated in India, the intricate work suited the aesthetic ideals of the indigenous elites, particularly fond of elaborate decorative motifs. An ever growing demand for filigree jewellery and artifacts was met by an abundance of a highly skilled workforce and a centuries old tradition of gold and silversmithing in India, undoubtedly the two main driving forces behind the development of major production centres in Goa, Karimnagar and Orissa, from where large numbers of pieces were exported to feed the expanding European market. Highly valued in Europe for its perceived exoticism and meticulous detail, filigree artifacts were highly prized and treasured objects often commissioned for Royal and Aristocratic Cabinets of Curiosities. ✨

Le travail de filigrane est aussi appelé *telkari* en Anatolie, signifiant « travail en fil », ou *cift-isi*, « travail aux ciseaux », en référence aux pinces à pointes fines.

Le mot « filigrane » vient du latin *filum* (« fil ») et *granum* (« grain ») et désigne une technique consistant à tresser deux (ou davantage de) fils d'or ou d'argent qui, de par leur extrême finesse, sont amenés à former des dessins aux minutieuses courbes et contre-courbes, créant une décoration unique. Avec un seul et unique gramme de métal, on peut ainsi obtenir des centaines de mètres de fil.

Le travail complexe du filigrane correspondait aux idéaux esthétiques des Indiens idolâtres, grands appréciateurs d'ouvrages à la décoration surchargée. Le développement du travail de filigrane a été favorisé non seulement par l'abondance de main-d'œuvre, mais aussi par la tradition du travail des métaux nobles.

En effet, les argentiers indiens sont réputés depuis de nombreux siècles pour l'excellence de leur travail. Les principaux centres de production de filigrane se situent à Goa, dans le Karimnagar et l'Odisha. La majeure partie des pièces se destinait à l'exportation, avec quelques commandes des maisons royales. Goa rassemblait des orfèvres venus de différentes régions d'Inde et même d'Europe. ✨

015. CASKET

Silver filigree
Indo-Portuguese, 17th century
Dim.: 10,5 × 12,0 × 7,0 cm
Weight: 226,0 g
B256

015. COFFRET

Filigrane d'argent
Indo-portugais, XVII^e siècle
Dim. : 10,5 × 12,0 × 7,0 cm
Poids : 226,0 g
B256



A small rectangular filigree trunk shaped casket of scroll and openwork design, that can safely be attributed to a 17th century Goan master craftsman production.

Round topped coffer of parallelepiped case, supported on four round feet, with two side handles and blossoming lotus flower lock.

The dense decorative scheme covers the entirety of the case, consisting of juxtaposed rectangular plaques, each filled by a four-petalled flower, and outlined by double thread curved zigzagging bands.

The handles are designed as two large inverted and juxtaposed commas, in the Mughal taste, suspended from a hollowed ring. The casket stands on four rounded feet each formed by superimposed rounded corollae. ✓

Coffret original en forme de bahut, en filigrane creux et dentelé, qui pourrait être attribué aux maîtres de Goa du XVII^e siècle.

Le corps parallélépipédique avec poignées latérales repose sur quatre pieds sphériques. Le couvercle, de section arrondie et en arc plein cintre, se referme à l'aide d'une luxuriante fleur de lotus épanouie.

La décoration recouvre entièrement la surface du coffret : elle est formée de registres rectangulaires juxtaposés, emplis de fleurs quadrilobées aux pétales en forme d'ailettes et délimités par des bandes en double fil de métal garnies de zigzags curvilignes.

Les poignées dessinent deux grandes « virgules » juxtaposées et inversées, dans le goût moghol, qui sont suspendues par un anneau creux décoré de zigzags, tandis que les pieds en forme de boule sont constitués de deux corolles symétriques. ✓

016. CASKET

Silver filigree

India, Goa (?), Philippines (?), 17th century

Dim.: 7.0 × 16.5 × 14.0 cm

Weight: 514.0 g

B235

*Exhibited: 'Jewels from the Indian Run', Museu do Oriente, Lisbon 2014 (cat. no. 172).***016. COFFRET**

Filigrane d'argent

Inde, Goa (?), Philippines (?), XVIIe siècle

Dim. : 7,0 × 16,5 × 14,0 cm

Poids : 514,0 g

B235

Exposé dans : « Jewels from the Indian Run », Museu do Oriente, Lisbonne 2014 (cat. no. 172).

17th century, probably Goan, silver filigree octagonal casket decorated in a dense scrollwork pattern of unmistakable Eastern taste.

The lid is centred by a crowned monogram within a circular cartouche surrounded by phytomorphic elements and surmounted by a robust 'C' shaped handle of zigzag design decorated with three interspersed filigree corollae.

The casket's eight side panels are ornamented with crowned double-headed eagles within zigzag patterned framing strips, suggesting a royal or princely European commission. The crowned monogram and double-headed eagle badge referring possibly to the Austro-Hungarian, Russian or Spanish Empires. A similar casket with the arms of William of Orange, dated 1672, can be seen in *Silver Wonders from the East*.

However, Hugo Crespo thinks that piece is most probably made in the Philippines by a Chinese craftman, and ordered by a St. Augustin Monastery. ✎

Coffret de section octogonale, en filigrane d'argent. Ouvrage de Goa daté du XVII^e siècle, entièrement décoré d'enroulements dans le goût oriental.

Au centre du couvercle se trouve un monogramme couronné et flanqué des lettres juxtaposées «CC» et «SS» et de volutes, inséré dans un cercle d'où partent des entrelacs phytomorphiques.

Toutes les faces sont ornées de panneaux quadrangulaires juxtaposés, emplis d'animaux fantastiques — des aigles bicéphales couronnés —, et encadrés par des bordures en zigzag délimitées par des bandes lisses.

L'anse, ornée d'un effet en zigzag, est décorée, à chaque extrémité et en son centre, de deux corolles incurvées.

Il s'agit probablement d'une pièce fabriquée pour un membre de l'aristocratie européenne : le monogramme couronné et les aigles bicéphales pourraient faire référence à l'Empire Austro-Hongrois, la Russie ou l'Espagne. Cependant, Hugo Crespo considère qu'elle aurait été créée aux Philippines par un artiste chinois et serait plutôt une commande d'un monastère de l'ordre de Saint-Augustin.

Comme référence, citons l'écritoire au monogramme couronné de Guillaume d'Orange, daté de 1672–1689 et reproduit dans le livre *Silver Wonders from the East*. ✎



017. PEN BOX

Painted ivory and silver
 India, Deccan, 17th century
 Dim.: 8.0 × 23.0 × 10.0 cm
 F953

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon.



This rare rectangular ivory box with a truncated pyramidal lid (with slopes on each side and a flat top), featuring polychrome recessed decoration, set with silver fittings, was produced in central India, in 17th century Deccan.

Its decoration, characteristic of the courtly arts of the Deccan Sultanates, demonstrates a tendency to fill all the available spaces, by the repetition of the decorative elements. The side walls are decorated with a continuous pattern of red bouquets, set in polylobate arches painted in green. The box is raised on an ivory pediment, decorated with a frieze of vegetal scrolls in ivory set on a red-filled background. The underside is decorated with three eight-pointed flowers, two red flowers with a green flower in the centre, which stands out by its size, bordered by an ivory frieze decorated with vegetal scrolls painted in red.

017. ÉCRITOIRE

Ivoire polychrome et argent
 Inde, Dekkan, XVII^e siècle
 Dim. : 8,0 × 23,0 × 10,0 cm
 F953

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne.

Rare écritoire en ivoire, de forme parallélépipédique et couvercle tronconique, avec décoration polychrome en creux, agrémentée d'applications en argent, réalisée dans le Dekkan, en Inde centrale, et datée du XVII^e siècle.

Sa décoration est typique des arts de la cour des Sultanats du Dekkan, manifeste par une tendance au remplissage de tout l'espace disponible et par la répétition des éléments ornementaux. Les faces latérales présentent la répétition contigüe de bouquets rouges identiques insérés dans des arcs polylobés verts. La boîte repose sur une fine base d'ivoire, décorée par une frise aux entrelacs végétaux sur fond coloré de rouge. Le dessous de l'écritoire est orné de trois fleurs à huit pointes — deux rouges entourant une verte, plus grande — et d'une frise périphérique en ivoire, peinte en rouge et présentant des entrelacs végétaux.





The sloped lid features a recessed decoration on a red background. In the centre, the decoration simulates a carpet with an elongated field, a frieze set with oval medallions, filled with flowers (or star-shaped elements) alternating with vegetal motifs, bordered with a narrow vegetal frieze. The running band is decorated with continuous vegetal scrolls symmetrically distributed from the centre, which, like the frame of central panel and unlike the case in the middle, has motifs in plain ivory highlighted on a red-filled recessed background.

The underside of the lid features a rectangular ivory plaque also set as a carpet. The field comprises three eight-lobed medallions and two half-medallions at the ends, filled with stylized vegetal decoration and painted red and brown on the recesses. The *horror vacui* is also evident from the ornamentation, consisting of open palmettes and other vegetal motifs on a red background which completely fills the space between the medallions, not unlike the border which frames the composition.

The interior of the box is divided according to its use, such as for housing inkwells and quills. The ground on the inside is decorated with chequers in red, while the interior side walls feature large Tymurid-style medallions in red, with a square on the centre left in the ivory colour, bordered with a frieze of vegetal scrolls.

The fittings, in chased silver, comprise brackets, hinges, latches and trimmings, and are decorated with lotus flowers. Set in the four corners of the lid, the edges are covered with catfish or *Erethistes hara* (also known as butterfly catfish), a common species in the present state of Bidar in the Deccan. This river fish mirrors the beginning of universal life in various cultures as symbol of fertility.

Alongside this animal representation and the decoration elements, the technique used points to the identification of this rare object as having been produced in the Deccan. The technique of ivory carving, creating recessed surfaces which are filled with fine coloured mastics, is similar to Portuguese *escaiola* and Italian

Le couvercle à caissons est orné d'une décoration d'ivoire en creux sur fond rouge. Le centre figure un tapis rectangulaire allongé, garni de médaillons ovoïdaux en frise remplis de fleurons (ou étoiles) et d'éléments phytomorphiques alternés, entouré d'un fin encadrement aux motifs végétaux. Le rebord du couvercle est décoré d'une série d'entrelacs qui se distribuent symétriquement à partir du centre et qui, comme l'encadrement du panneau supérieur — et à l'inverse du tapis central —, présente des motifs décoratifs en ivoire non coloré, soulignés par un fond creusé et peint en rouge.

L'envers du couvercle est formé par une plaque rectangulaire en ivoire, elle aussi décorée à la manière d'un tapis. On y voit trois médaillons à huit lobes et deux demi-médallions aux extrémités, remplis d'ornements végétaux stylisés, en creux et peints en rouge et brun. Une fois de plus, on retrouve une décoration révélatrice de l'*horror vacui*, composée de palmettes ouvertes et autres éléments végétaux sur fond rouge, remplissant complètement l'espace entre les médaillons, tout comme celui de la bordure.

L'intérieur de l'écritoire contient des compartiments qui correspondent à son usage — destinés à recevoir encriers et plumes. Le fond est orné d'un échiquier rouge, tandis que les parois latérales intérieures présentent de grands médaillons rouges de type timouride, au centre quadrangulaire non coloré, ornés d'une frise d'entrelacs végétaux.

Les ferrures sont en argent ciselé et se composent de cornières, charnières, cliquets et corniches, décorées à leurs extrémités par des fleurs de lotus. Aux quatre coins du couvercle, les arêtes sont dissimulées par des poissons-chats ou *Erethistidae hara* (également connus sous le nom de « butterfly catfish »), une espèce commune dans l'actuel État de Bidâr, dans le Dekkan. Dans la symbolique de plusieurs cultures, ce poisson de rivière évoque le début de la vie universelle et incarne la fertilité.

Outre cette représentation animale et les divers éléments décoratifs, la technique utilisée permet également de rattacher la



sgraffito, a decorative technique used in the walls of Deccani and South Indian buildings known as *kavi art*, of which fine examples are known in the interiors of Goan churches and in the facades of Hindu temples in Karnataka.

This unusual decorative technique and the distinct ornamentation used, which stems from indo-persian and also local traditions, sets the present box as a testimony of great relevance to the arts of the Deccan Sultanates. ➤ TP

réalisation de ce précieux objet aux royaumes du Dekkan. La technique de taille de la surface en ivoire, plus concrètement creusée puis finement colorée, rappelle les enduits et le sgraffite utilisés pour décorer les murs des édifices dans le plateau du Dekkan et le Sud de l'Inde — une technique connue sous le nom d'art *kaavi* et que l'on retrouve dans les intérieurs des églises de Goa et sur les façades des temples du Karnataka.

Cette technique décorative originale, rattachée à l'ornementation et aux traditions indo-persanes et locales, fait de cet objet un exemplaire fondamental des arts des Sultanats du Dekkan. ➤ TP

Mother-of-pearl and tortoiseshell

Nacre et écaille de tortue

The discovery, in 1498, of the maritime route to India, and the consequent conquest by the Portuguese of several long-established trading centres in the Indian Ocean, altered the political landscape and much of the Muslim dominium of these places. Almost simultaneously, two new powers would establish in the region: the Safavid Empire in Iran (1522–1722) and the Mughal Empire (1526–1858), in the north of India, new empires which join the already established Ottoman Empire. During this period, there were major changes in the political and economic organization of these various territories, with the Portuguese occupying a prominent position, establishing themselves in important strategic points and dominating a vast commercial network that covered all the Indian Ocean, a vast network called 'Portuguese State of India'.

The province of Gujarat (on the west coast of India), namely the areas of Cambay, Surate and mainly its capital, Ahmedabad, has long been known for the manufacture of objects and furniture made from mother-of-pearl and tortoiseshell, precious objects of rare beauty.

There are numerous historical sources which associate the use of these materials to the region, while the oldest record is that of the chronicle of Gaspar Correia (c. 1502), where it is mentioned that the Sultan of Malindi gifted Vasco da Gama with a wonderful bed from Cambay, made of gold and mother-of-pearl.

This territory was coveted by Portuguese traders since the early sixteenth century. The Portuguese State of India resulted essentially from the control of a network of ports of strategic geographical location. Very soon, the Portuguese tried to conquer the city of Diu, one of the largest trading posts of this sultanate, considered at the time as having an excellent strategic position. After several

La découverte de la route maritime pour l'Inde en 1498 et la conquête portugaise de divers centres de commerce établis de longue date dans l'Océan Indien reconfigurèrent le paysage politique et la domination musulmane dans la région. On assiste quasi simultanément à l'établissement de deux nouveaux pouvoirs, l'Empire Safavide en Iran (1522–1722) et l'Empire Moghol (1526–1858) dans le nord du sous-continent indien, qui viennent s'ajouter à l'Empire Ottoman. Cette période fut celle de grands changements dans l'organisation politique et économique des divers territoires, attribuant aux Portugais un rôle prépondérant. En effet, par l'occupation de points stratégiques, ils contrôlaient un vaste réseau commercial qui s'étendait d'un bout à l'autre de l'Océan Indien.

La province du Gujarat (sur la côte occidentale du sous-continent indien) — et en particulier les régions de Khambhat, de Surat et principalement sa capitale, Ahmedabad — est réputée depuis les temps les plus reculés pour sa fabrication d'objets et de mobilier en nacre et en écaille de tortue, constituant des pièces précieuses et d'une rare beauté.

D'innombrables sources historiques associent ainsi ce type de travail à la région du Gujarat. La plus ancienne référence surgit dans une chronique de Gaspar Correia (vers 1502), qui mentionne le cadeau offert par le Sultan de Mélinde à Vasco de Gama : un merveilleux lit de Khambhat, entièrement travaillé d'or et de nacre.

Ce territoire était convoité par les commerçants portugais depuis le début du XVI^e siècle. L'État Portugais de l'Inde résultait essentiellement du contrôle d'un réseau de ports à la localisation stratégique. Très vite, il tenta de s'approprier la ville de Diu, l'un des plus grands comptoirs commerciaux de ce sultanat, considéré à l'époque comme bénéficiant d'une excellente position stratégique.

attempts at conquest, this city was offered to the Portuguese in 1535 as a reward for the military aid they had given to the sultan Bahadur Shah of Gujarat against the Great Mughal emperor in Delhi, thus promoting exchanges between the Portuguese and the sultans in power.

The objects of mother-of-pearl and tortoiseshell quickly fascinated westerner clients and reached the Europe where, beginning with the Portuguese royal collections, quickly spread to other European courts.

Linschoten (1583–1588) recounts the production of a series of pieces inlaid or entirely covered with mother-of-pearl, being sold throughout the Indian territory — especially in the Goa and Cochin regions — and subsequently brought to Europe by the Portuguese where they would enrich royal collections and be exhibited in *Kunstkammer*, famous ‘chambers of wonders’. In the Portuguese inventories of the sixteenth century there is also a significant quantity of mother-of-pearl objects recorded, originating in Gujarat and brought to Portugal.

Although production destined for the European market led to a sharp increase in the manufacture of these objects, their use is also attested before they were exported into Europe, both in the Arabian Sea region and in particular on the East African coast (for example, the gift offered by the sultan of Malindi), an also in Ottoman Turkey and the Middle East. The mixed influence of these different cultures is reflected in the strong Islamic characteristics of certain examples.

These luxurious goods were also intended for the Mughal court and other Indian patrons. Abu'l Fazl (c. 1595), an important Indo-Persian chronicler, mentions the existence of this production

Après plusieurs tentatives de conquête, cette ville fut offerte aux Portugais en 1535 en guise de récompense pour l'aide militaire qu'ils avaient apportée au Sultan Bahâdûr Shâh du Gujarat contre le Grand Moghol de Delhi, favorisant dès lors les échanges entre les Portugais et les sultans au pouvoir.

Rapidement, les Européens furent fascinés par ces objets : ils les acheminèrent en Europe pour intégrer les collections royales portugaises, puis les autres cours européennes.

Linschoten (1583–1588) relate la production d'une série de pièces marquetées ou entièrement recouvertes de nacre, vendues dans l'ensemble du territoire indien — et plus particulièrement dans les régions de Goa et de Cochin — et ultérieurement emmenées en Europe par les Portugais pour intégrer des collections royales et être exposées dans les *Kunstkammer*, les fameuses chambres de merveilles. Dans les inventaires portugais du XVI^e siècle se trouvent également répertoriée une quantité significative d'objets en nacre, originaires du Gujarat et acheminés au Portugal.

Bien que la production destinée au marché européen ait entraîné une forte hausse de la fabrication de ces objets, leur usage est également attesté avant qu'ils ne soient exportés vers l'Europe, tant dans la région de la Mer d'Arabie et notamment sur la côte orientale africaine (avec, par exemple, le cadeau offert par le Sultan de Mélinde), qu'en Turquie Ottomane et au Moyen-Orient. L'influence mêlée de ces différents pays transparait dans les fortes caractéristiques islamiques de certaines pièces.

Ces luxueux produits étaient également destinés à la cour Moghole elle-même, ainsi qu'à d'autres communautés indiennes. Abul al-Fazl (vers 1595), important chroniqueur indo-perse, mentionne l'existence de cette industrie dans la région d'Ahmedabad.

in Ahmedabad. The style and its decoration are similar to the mother-of-pearl objects inlaid on black mastic, which were produced for the European market.

The mother-of-pearl tesserae used for the mosaic-style decoration is made from the shell of the turban sea snails or *Turbo marmoratus* and according to the historian Hugo Crespo also from the shell of pearl oysters, probably *Pinctada radiata* and *Pinctada maxima*, which was found in abundance in the Persian Gulf and alongside the coasts of Gujarat due to pearl fishing.

We can group the Gujarati mother-of-pearl objects into three distinct groups: the first consists of objects whose structure is entirely made of mother-of-pearl or, in some cases, of wood covered with mother-of-pearl tesserae; the second, less common, consists of wooden objects covered with black mastic or bitumen — the so-called Gujarati lacquer — with small mother-of-pearl tesserae forming geometric and vegetal patterns, and, rarely figurative scenes. The third group, highly original and very rare, consists of objects entirely made from mother-of-pearl and tortoiseshell, materials deemed extremely exotic and of extraordinary beauty, and whose combination in one piece makes them even more luxurious, precious and highly coveted.

However, the origin, the source of inspiration for the shapes, materials and decoration of most of the Gujarati objects remains difficult to identify.

The examples covered in mastic are probably modelled after objects made in the Far East, in China and Korea. Indeed, in China, during the Liao (918 – 1125) and Yuan (1279 – 1368) dynasties, small caskets matching the Gujarat were made. There are also objects made in Korea from the Goryeo Period (918 – 1392), of which the decorative elements and patterns are very similar to those seen of the Indian pieces. These techniques would have been brought across neighbouring countries to India and adapted to local forms and tastes.

At an early stage, the typologies were strongly influenced by the Islamic world, with emphasis on the Ottomans which dominated most of the trade in the coastal regions of the Arabian Sea. Subsequently, as the Portuguese began to control the Indian trade,

Ils présentent une technique et une décoration très semblables, évoquant les objets en pâte d'asphalte et en nacre produits pour le marché européen.

La nacre formant les mosaïques de plaques provient de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus* et, selon les études de l'historien Hugo Crespo, de l'huître perlière, probablement la *Pinctada radiata* ou *Pinctada maxima*. Il s'agit d'un matériau que l'on trouve en abondance dans le Golfe Persique et à proximité du littoral du Gujarat, grâce à l'industrie de la pêche à la perle.

On peut regrouper les pièces de nacre de la région du Gujarat en trois groupes distincts. Le premier comprend les objets dont la structure est entièrement en nacre ou, dans certains cas, qui comportent une structure de bois recouverte de plaques de nacre. Le deuxième groupe, moins courant, rassemble les pièces en bois recouvertes de pâte d'asphalte noire, la laque du Gujarat, incrustée de petites plaques de nacre formant des motifs géométriques et végétaux, plus rarement figuratifs. Le troisième groupe, assez original et encore plus rare, concentre les objets en nacre et écaille de tortue, des matériaux que l'on considérait comme extrêmement exotiques et d'une grande beauté, et dont la combinaison sur une seule et même pièce la rendait encore plus luxueuse, précieuse et convoitée.

Cependant, l'origine, la source d'inspiration des formes, les matériaux et la décoration de la plupart des objets originaires du Gujarat demeurent difficiles à identifier.

Les pièces en pâte d'asphalte furent probablement inspirées d'objets venus d'Extrême-Orient — de Chine et de Corée. En effet, en Chine, au cours des dynasties Liao (918 – 1125) et Yuan (1279 – 1368), on fabriquait de petits coffrets/cabinets de style similaire à ceux du Gujarat. On trouve également en Corée des objets datant de la période Goryeo (918 – 1392) comportant des éléments et motifs décoratifs très semblables à ceux des pièces indiennes. Ces techniques auraient été amenées jusqu'en Inde au travers des pays voisins et adaptées aux formes et aux goûts locaux.

L'écaille de tortue provient de la transformation des écailles de deux espèces d'animaux marins : la tortue verte (*Chelonia mydas*), utilisée depuis la nuit des temps dans la marqueterie, et l'*Eretmochelys imbricata*, la tortue imbriquée ou tortue à écailles,

Western forms were introduced, which resulted in objects and furniture for export increasingly made according to European taste.

Tortoiseshell, on the other hand, has its origin in the transformation of the scutes of two types of marine animals: the green turtle (*Chelonia mydas*) which since time immemorial is mainly used for inlays, and the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*, which allows for autografting, the perfect fusion by means of heat of the various scutes from the carapace and the plastron of this animal. The cooled material allows for the structural stability of the objects.

The production centred mainly in Gujarat, where pieces of elaborate manufacturing technique were produced. These objects would then be taken in Goa, where they were enriched with elaborate silver mounts, similar in their decoration to Islamic-Persian motifs that characterize Mughal art. Around 1575, the Mughal emperor Akbar sent an embassy to Goa with a commercial and artistic mission which remained there for a year and focused on learning how to work in Portuguese-managed workshops, while at the same time exerting influence on Goan productions. Resulting from the need for communication between both parties, miscegenation of cultures occurred, which constituted the aesthetic and creative essence responsible for the beauty and balance of these precious objects.

The tortoiseshell caskets fit into the sumptuous productions exported from India to the European courts and to high Church dignitaries, with Lisbon being the turntable of this luxury market. Highly refined objects, these caskets were initially intended to store jewellery and valuables in civilian and religious homes alike. Later in their common, shared object history they were used as a ciborium, to collect relics of saints and to transport the Holy Sacrament in the procession of Good Friday according to ancient liturgical rites.

These objects, which were part of the largest royal and private collections in Europe, as well as precious Church treasures, bear witness to the travel and circulation of models and types which resulted from the mixing of artistic forms and types of decoration between Portugal and India from the sixteenth century onwards. ➤

sensible à la conduction thermique qui permet une fusion parfaite sous l'effet de la chaleur. Les plaques d'écailles du dos ou du plastron de cet animal étaient ainsi jointes, tandis que la kératine, une fois refroidie, garantissait la stabilité structurale des pièces.

La production des pièces était principalement localisée au Gujarat. On y fabriquait des objets dénotant une technique artisanale élaborée, qui étaient ensuite acheminés à Goa où ils étaient enrichis de complexes montures d'argent, dont le travail rappelle les motifs islamico-perses caractéristiques de l'art moghol. Vers 1575, l'empereur moghol Akbar envoya une ambassade à Goa en mission commerciale et artistique. Elle y resta un an, période au cours de laquelle elle étudia la manière de travailler dans les ateliers portugais tout en influençant, à son tour, la production locale. Cet effort de communication entre les deux peuples conduisit à un véritable brassage de cultures, donnant naissance à l'essence esthétique et créative à l'origine de la beauté et de l'équilibre transmis par ces précieux objets.

Dans une phase initiale, ces modèles subirent fortement les influences du monde islamique, notamment celles de l'Empire Ottoman qui dominait la majeure partie du commerce des régions côtières de la Mer d'Arabie. Plus tard, et à mesure que les Portugais prenaient le contrôle du commerce dans l'Océan Indien, les formes occidentales furent introduites, conférant aux objets et au mobilier d'exportation des lignes plus appropriées au goût européen.

Ces coffrets en écaille de tortue s'inscrivent parmi les somptueuses productions exportées d'Inde qui se destinaient aux cours européennes et aux hauts dignitaires de l'Église, un commerce de luxe où Lisbonne faisait office de plaque tournante. Objets hautement raffinés, ils servaient initialement à contenir des bijoux et objets de valeur dans les maisons civiles et religieuses. Plus tard, ils furent utilisés comme custodes ou pour conserver les reliques de Saints ou encore pour transporter le Saint-Sacrement lors de la procession du Vendredi saint, selon les anciens rites liturgiques.

Intégrant les principales collections royales et particulières d'Europe, ainsi que les précieux trésors de l'Église, ces objets d'art témoignent de la circulation et de la route parcourue par ces modèles, issus du croisement, à partir du XVI^e siècle, des formes et des décorations originaires du Portugal et d'Inde. ➤

018. A KAWA SMALL CUP

Mother-of-pearl, gilt brass and silver mounts
 India, Gujarat, late 16th to early 17th century
 Diam.: 8.0 cm
 F1044

Provenance: Private collection, Lisbon.



An persian-type mother-of-pearl small wine cup made from *Turbomarmoratus*, a marine gastropod.

The cup features Mannerist style gilded silver mountings decorated with ferroneries, comprising a raised circular foot, three hinged straps which articulate with the flat annular rim, and a cast, openwork handle delicately chased in the shape of a winged mermaid.

The small size of this cup suggests that it was used to take opium dissolved in wine mixed with spices (a beverage known as *kawa*), a practice common to the Mughals and the courts of the Deccan Sultanates.

A truly interesting artistic example — comprising of a mother-of-pearl cup from an Islamic sultanate with European decorative elements —, this object highlights the interculturality that was widespread in its period.

These objects were integral to the ‘Cabinets of Curiosities’ fashionable in 1600s Europe. Catherine of Austria, consort to King João III of Portugal, was a renowned admirer and consumer of this type of objects that arrived at the Portuguese court, and which were often sent as gifts to her relatives, in various European states. Being often mounted in silver after their arrival in Europe, as is the case with this cup, they then entered the *Kunstkammer*. The Dresden Museum has in its collection various pieces of this typology classified as *naturalia*, mainly of marine thematic, such as the basin and ewer from the Staatliche Kunstsammlungen Dresden (inv. IV 157 e IV 248). ➤

018. PETITE COUPE À KAWA

Nacre et laiton ; monture en argent doré
 Inde, Gujarat, fin du XVIe ou début XVIIe siècle
 Diam. : 8,0 cm
 F1044

Provenance : Collection privée, Lisbonne.

Petite coupe à vin de type persie en nacre provenant du gastéropode marin *Turbo marmoratus*.

La coupe présente une monture en argent doré dans le goût maniériste (pour les ferronneries), à pied circulaire rehaussé, relié au rebord supérieur (en feuille de métal lisse) par trois crampons articulés, ainsi qu’une anse creuse et découpée, coulée, délicatement ciselée en forme de sirène ailée.

De par sa dimension, cette petite coupe pourrait avoir servi à prendre de l’opium dissous dans du vin agrémenté d’épices (appelé *kawa*), pratique répandue à la fois dans les cours mogholes et dans les sultanats du Dekkan.

Le profond phénomène d’interculturalité artistique de la période est incarné par cette pièce, coupe en nacre produite dans un sultanat islamique et arborant des éléments de la Renaissance européenne.

Ce type d’objets intégraient les cabinets de curiosités, *kunstkammer*, très en vogue en Europe au XVI – XVIIe siècle. Catherine d’Autriche, épouse de Dom João III du Portugal, était une grande appréciatrice et consommatrice de ce type d’ouvrages qui arrivaient à la cour portugaise et qu’elle offrait régulièrement à ses parents disséminés dans les différentes cours d’Europe. Ils entraient dans les cabinets de curiosités souvent agrémentés de montures en argent européen, comme c’est le cas de notre coupe. Les collections nationales de Dresde possèdent dans leur collection plusieurs pièces similaires désignées sous le nom de *naturalia*, à thèmes principalement marins (inv. IV 157 et IV 248). ➤



019. A WINE CUP

Mother-of-pearl and silver
 Gujarat, India, 16th century
 Dim.: 7.0 × 17.0 × 8.0 cm
 F767

Assimilated by diverse peoples, these objects were used in the sixteenth century, particularly by the Safavid emperors, in Mughal India and later by the sultans of the Deccan, as wine cups. Boat-shaped vessels were also used by beggars, large bowls known as *kashkul*, larger in size and made of metal, and used for begging for food on the streets. Although several examples of these vessels from metal and jade are known, mother-of-pearl wine cups are extremely rare: there are some references in the literature of their existence, but from all the research made by São Roque, no other example could be found in the most important collections all over the world.

The huge appreciation for these artefacts in Europe at that time, objects made from rare and exotic materials such as coconut shell, coral, mother-of-pearl and tortoiseshell, resulted in their integration into large royal collections and European courts, mirroring the high status, power and the personality of its possessor. Fulfilling the eagerness to collect precious and exotic rarities, these objects were avidly sought after and highly coveted, giving form to well-known Chambers of Wonders by great European collectors. Not only did these objects illustrate the natural wonders of the Universe, they were also believed to possess medicinal properties and magical virtues. Renaissance Humanism allegorically associated the spiral of the green turban snail with the forces of nature and as an element of growth and to the dimension of time.

Turbo marmoratus, or green turban snail is a large species of marine gastropod which lives in large tropical reefs in the Indian and Pacific Oceans. Its mysterious origins, unusual shape, symbolism, aphrodisiac powers, and hollow shape, have all made it into the quintessential vessel for drinking wine, at a time when the variety of shapes of cups and goblets was yet to be assimilated, vessels which were implements solely used by the aristocracy, either for display and ceremonial, and for hosting special guests.

This boat-shaped mother-of-pearl wine cup made from two hemispherical-shaped green turban snail conch plaques joined by square plaques. The rim is decorated with a pearl-like frieze terminating in elephant heads. The cup rest on oval base.

The charm of these precious object lies not only in the natural beauty of their material, but also in the ingenious craftsmanship.

019. COUPE À VIN

Nacre et argent
 Gujarat, Inde, XVIe siècle
 Dim.: 7,0 × 17,0 × 8,0 cm
 F767

Coupe arrondie au profil de bateau, en forme de deux calottes ovoïdales en nacre provenant du *Turbo marmoratus*, constituées de plaques reliées entre elles. Leur rebord finement perlé se termine en tête d'éléphant. Elle repose sur un socle de forme ovale.

Le charme de ce précieux objet émane non seulement de la beauté naturelle du matériau qui les constitue, mais aussi de l'intelligente adaptation par la main de l'homme. En forme de bateau exotique terminé par deux têtes d'éléphant à la trompe symboliquement levée, qui symbolisent le bon augure pour qui y porterait ses lèvres.

Le profil en forme de bateau est empreint de symbolisme et dénote un profond respect envers les peuples ancestraux d'origine chinoise. Selon le célèbre poète Tao Yuanming qui vécut sous la dynastie Jin (265 – 420), l'origine de ce symbole remonte à une peuplade déjà disparue, originaire des montagnes Wuling du nord de la Chine, région traversée par de grosses rivières qui représentaient leur source de survie — « (...) des hommes qui vivaient dans l'eau et mouraient dans les bateaux (...) ».

Adoptées par d'autres peuples, ces pièces étaient utilisées au XVIe siècle comme coupes à vin, notamment par les empereurs Safavides et de l'Inde Moghole, puis, plus tard, par les sultans du Dekkan. Des récipients similaires en forme de bateau (les *kashkoul*s), de plus grande dimension et en métal, étaient également utilisés par les mendiants pour demander l'aumône dans la rue. Si l'on en connaît plusieurs en métal et en jade (voir : EXOTICA), ces coupes à vin en nacre sont extrêmement rares : bien qu'on en trouve la référence dans la littérature, on n'en a identifiées aucune dans les principales collections mondiales, et ce, malgré toutes les recherches menées par la Galerie São Roque.

L'Europe de l'époque était grande amatrice d'objets faits de matériaux rares et exotiques, comme la noix de coco, le corail, la nacre ou l'écaille de tortue, et ces pièces intégrèrent donc les grandes collections royales et celles des cours européennes, reflétant le statut, le pouvoir et la personnalité de leur détenteur. Comblant les désirs des collectionneurs de raretés précieuses et exotiques, ces objets étaient avidement recherchés et convoités par les grands collectionneurs européens pour les fameuses



Featuring an exotic boat-shaped, the cup terminal are shaped as two elephant heads with their trunks upwards, which symbolises good luck for to those who drink from such a cup.

The boat-shaped profile is highly symbolic and entails a deep respect for an ancestral group of people of Chinese origin. According to the famous poet Tao Yuanming, who lived during the Jin Dynasty (265 – 420), the origin of boat-shaped vessels lies within the culture of a long-lost people from the mountains of Wuling in the north of China, a region crossed by dense rivers, the source of their survival (...) who lived in the water and died on board their boats (...)¹. ↗

¹See: CALVÃO, João; CURVELO Alexandra; [et al], *Presença Portuguesa na Ásia, Fundação Oriente*, 2008, p. 71; ROGERS, J. M.; ABRAHAM, Rudolf; [et al], *The arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, Overlook Press, New York, 2010, p. 35.

Chambres de Merveilles — non seulement elles illustraient les merveilles naturelles de l'Univers, mais on pensait aussi qu'elles possédaient des vertus médicinales et magiques. L'humanisme de la Renaissance associait allégoriquement la spirale du coquillage turbo à la force de la nature, en tant qu'élément de croissance, et lui conférait également une dimension temporelle.

Le *Turbo marmoratus*, ou « turban de marbre », est une large espèce de gastéropodes marins qui vit sur les grands récifs tropicaux de l'Océan Indien et du Pacifique.

Son origine mystérieuse, sa configuration rare, le symbolisme qui lui est attribué, ses pouvoirs aphrodisiaques, son modèle de cavité, firent de ce coquillage le récipient par excellence pour boire du vin, à une époque où il existait une grande variété de coupes et de verres — des ustensiles destinés à l'aristocratie, qui les acquérait soit par esprit d'ostentation, soit lors d'occasions spéciales ou quand ils accueillait des hôtes de marque¹. ↗

¹Voir CALVÃO, João; CURVELO Alexandra; [et al], *Presença Portuguesa na Ásia, Fundação Oriente*, 2008, p. 71; ROGERS, J. M.; ABRAHAM, Rudolf; [et al], *The arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, Overlook Press, New York, 2010, p. 35.

020. CASKET

Teak, mother-of-pearl and silver
 India, Gujarat, 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 9.8 × 14.8 × 9.6 cm
 F1117

Provenance: Private collection, Lisbon.

Exhibited: 'Exotica, The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kuntskammer', Kuntsthisoriches Museum, Vienna, Austria, 2000 and F. C. Gulbenkian, Lisbon 2002 (cat. p. 133).

Important parallelepiped casket with three faceted cambered lid, one of the European typologies most often copied by Gujarati cabinet makers, either in *Turbo marmoratus* and local pearl oyster mother-of-pearl mosaic, or in tortoiseshell from *Eretmochelys imbricata*.¹

The present casket has been decorated in an elegant fish scale mosaic of *Turbo marmoratus* tesserae, each side framed by a border of rectangular pearl oyster shell segments, possibly from *Pinctada maxima*. On the lid, identically framed, a decorative pattern of equilateral triangle bands. The extremely rare 16th century Portuguese wrought, cut and chiselled silver mounts, consisting of lock, side and top handles and hinges, of obvious architectural inspiration, were probably made in Lisbon.

The rectangular boxed and raised lock case, engraved with a chequered motif framed by an ovoid border, is surmounted by a pilaster shaped latch, of chiselled fluted decoration on the upper section. The sober and elegant hinges, of clear Renaissance design, adopt identical decorative details, while the three articulated handles, curvilinear arches topped by small stylised crowns, are engraved with single fillets and fixed to the case by large rosette plates.

This small mother-of-pearl casket, intended as a jewellery case in a likely marriage context, was originally finished, in its interior and base, in a red shellac polish. Today it presents a curious lead lining, denouncing its later use as a reliquary, an alteration often seen in similar pieces.

¹ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12.

020. COFFRET

Teck, nacre et argent
 Inde, Gujarat, deuxième moitié du XVIe siècle
 Dim. : 9,8 × 14,8 × 9,6 cm
 F1117

Provenance : Collection privée, Lisbonne.

Exposé dans : «Exotica, The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kuntskammer», Kuntsthisoriches Museum, Vienna, Austria, 2000 et F. C. Gulbenkian, Lisbonne 2002 (cat. p. 133).

Important coffret de petite dimension, au corps parallélépipédique et à couvercle à trois faces ou en prisme. Il correspond à l'une des typologies européennes de coffrets les plus reprises par les artisans du Gujarat dans la fabrication d'objets aussi bien en mosaïque de nacre — du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, et également d'espèces locales d'huîtres perlières — qu'en écaille de tortue, de l'espèce *Eretmochelys imbricata*.¹

Le présent coffret est recouvert d'un motif en écailles (avec des tesselles de *Turbo marmoratus*) sur la face avant, les faces latérales et l'arrière (complété par un encadrement de tesselles quadrangulaires d'huître perlière, probablement la *Pinctada maxima*), et d'un motif en triangles sur les faces du couvercle.

Les montures sont en argent du XVIe siècle, d'origines portugaises, probablement lisboètes, et extrêmement rares : la serrure, les poignées latérales et celle du couvercle et les charnières à l'arrière sont en argent forgé, découpé et ciselé, orné d'une décoration à caractère architectural.

L'entrée de serrure à caisson rectangulaire est décorée sur la face avant d'un motif en échiquier ciselé, encadré par une frise polylobée découpée. Elle arbore un cliquet en forme de pilastre cannelé relié à la partie supérieure fixée au couvercle. Sur la face arrière de l'objet, les charnières simples présentent la même forme, finement découpées dans un style Renaissance de grande sobriété. Les poignées basculantes sont en feuilles de métal découpées et dessinent un arc qui se termine en contre-courbe. Elles sont sou-

¹ Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12.



The Indian origin of this production, centred in the area between the cities of Cambay and Surat, in the northern state of Gujarat, is plainly confirmed by the abundance of documentary evidence, and by surviving 16th century wooden structures coated in mother-of-pearl tesserae.²

Basins, drinking cups, dishes, bowls, bottles, jugs and ewers, all replicate in mother-of-pearl their European pewter or silver prototypes, which were carried by the first Portuguese that landed on the west Indian coast, in the same manner that the caskets, such as the example here described, copy well known European models, such as the French Boiled Leather 'cuir bouilli' chests of identical three faceted lids.

The mother-of-pearl tesserae were fixed or glued to each other by brass, iron or silver pins, sometimes with internal brass bands as a structure for double sided three dimensional objects, or directly onto a wooden carcass, as is the case with large plates and salvers, caskets and small chests.

Originally commissioned and imported by the Portuguese, the first of such objects to arrive in Lisbon were most certainly destined to the Royal House, courtiers and princely collections as recorded in contemporary inventories. The first documented pieces seem to be those listed in the inventory of king Manuel I (r. 1495 – 1521) Royal Wardrobe, collated after the king's death: 'A mother-of-pearl inlaid Indian casket with eighteen silver plaques' (*Hú cofre da Índia marchetado de raiz daljofre com dezoito chapas de prata*).³ HC

lignées pas un simple filet et sont fixées au coffret par de larges clous en forme de rosette.

Curieusement, l'intérieur et le fond de ce coffret étaient à l'origine décorés d'une peinture en gomme-laque rouge appliquée sur le teck. Comme c'est le cas d'autres exemplaires, sa première fonction était celle d'un coffret à bijoux offert à l'occasion d'un mariage. Toutefois, le revêtement intérieur en plaque de plomb indique son utilisation postérieure comme reliquaire, un usage du reste commun à d'autres exemplaires qui nous sont parvenus.

L'origine indienne de cette pièce, provenant de la région entre Khambhat et Surate dans l'actuel État du Gujarat, est pleinement avérée, non seulement par de nombreuses sources documentaires, mais aussi par l'existence actuelle d'objets en bois recouverts de mosaïque de nacre datant du XVI^e siècle.²

Bassins, coupes, assiettes, verres, bouteilles, cruches et aiguères reproduisaient en nacre des modèles européens en étain ou en argent emmenés par les premiers Portugais ayant débarqué sur la côte occidentale indienne. Ces coffrets reprenaient, eux aussi, des modèles européens très connus, comme ceux en cuir bouilli à couvercle à trois faces — à l'image de l'exemplaire que nous présentons ici.

La fixation des tesselles de nacre se faisait tantôt au moyen d'épingles en laiton (mais aussi en fer ou en argent), parfois munies de bandes intérieures en laiton servant de structure aux tesselles placées de part et d'autre sur certaines pièces tridimensionnelles, tantôt par le recours à une structure en bois, quand il s'agissait d'assiettes ou de plateaux de plus grande dimension, de coffres ou de coffrets.

Réalisés sur commande des Portugais afin d'être exportés en Europe, les premiers exemplaires qui arrivèrent à Lisbonne étaient certainement destinés à la cour et au Palais Royal, ainsi qu'aux collections princières de l'époque — on en trouve en effet la mention dans plusieurs inventaires documentés. Les premières pièces que l'on connaisse sont citées dans l'inventaire post mortem du roi Manuel I (r. 1495 – 1521) concernant sa garde-robe: « Un coffret d'Inde marqueté de nacre avec dix-huit plaques d'argent ». ³ HC

² See: FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; and FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works*, in VASSALLO E SILVA, Nuno, (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155.

³ See: FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381–417, ref. p. 412.

² Voir: FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; and FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works*, in VASSALLO E SILVA, Nuno, (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155.

³ Voir: FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381–417, ref. p. 412.



021. WRITING CHEST

Teak, mother-of-pearl, tortoiseshell and mastic
 India, Gujarat, 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 11.4 × 24.5 × 17.8 cm
 F1186

Provenance: Private collection, England.

*Exhibited: 'Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas',
 Museu N. de Soares dos Reis, Oporto 2021 (cat. cover and no. 26).*

An extremely rare, and highly important Gujarati small writing chest with a flat projecting lid. Raised on four bracket-shaped feet, and made from teak (*Tectona grandis*), it features a front drawer, and is fitted inside, on the left, with a small compartment or nook, set with a hinged lid, used to store writing implements, while the front drawer would have been used for storing documents and paper. The wrought iron fittings include a square shaped escutcheon with its 'T' shaped hinged latch, with a column on either side, the rosettes on the lid securing the latch, the drawer puller, two 'L' shaped brackets securing the front and side, and side handles, all follow the typical wrought iron fittings used on pieces of furniture produced in late fifteenth and early sixteenth-century Europe.

Every exterior face, except for the back and the underside which are painted with red shellac (on the underside only traces remain), is covered with mother-of-pearl tesserae, made most probably from pearl oyster shells, and, given the golden sheen seen on some of the tesserae, is likely to be from *Pinctada maxima* oysters and also from the marine gastropod *Turbo marmoratus*, all pinned with brass. The mosaic decoration is both unusual and striking in its decorative and colour scheme, with the contrast between the whitish colour of the mother-of-pearl from pearl oyster, the dark tones of the tortoiseshell — probably from the hawksbill sea turtle (*Eretmochelys imbricata*) — and the vibrant orange-red inlays, made from mastic mixed with pigment. The carpet-like decoration consists of simple rectangular frames of mother-of-pearl dotted with alternating red mastic and tortoiseshell lozenges, and a central fish scale pattern on the sides and the top, the lid featuring a round

021. BOÎTE-ÉCRITOIRE

Teck, nacre, écaille de tortue et pâte d'asphalte
 Inde, Gujarat, seconde moitié du XVIe siècle
 Dim. : 11,4 × 24,5 × 17,8 cm
 F1186

Provenance : Collection privée, Angleterre.

Exposé dans : « India in Portugal— Um Tempo de Confluências Artísticas », Museu N. de Soares dos Reis, Porto 2021 (cat. cover and no. 26).

Extrêmement rare et importante boîte-écritoire du Gujarat, au couvercle plat et saillant. Posée sur quatre pieds découpés en teck (*Tectona grandis*), elle comporte un tiroir frontal et, à l'intérieur, du côté gauche, un petit compartiment à couvercle articulé, servant à ranger les outils d'écriture. Le tiroir, quant à lui, était probablement utilisé pour conserver des documents et du papier.

Les montures en fer forgé incluent une platine rectangulaire, un loquet articulé en forme de T, deux rosettes sur le couvercle pour faire tenir le loquet, la poignée du tiroir, deux ferrures unissant la face avant et les faces latérales, ainsi que les poignées latérales. Tous ces éléments suivent le modèle caractéristique des montures en fer forgé utilisées sur les pièces de mobilier produites en Europe entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle.

Toutes les faces extérieures de l'objet, à l'exception de la face arrière et de la base, revêtues quant à elles de laque rouge, ont été recouvertes de tesselles de nacre, provenant très probablement de la coquille d'huîtres perlières ; le chatoyement doré de certaines semble indiquer qu'il s'agirait de l'espèce *Pinctada maxima* et du gastéropode marin *Turbo marmoratus*. Elles sont toutes fixées au moyen de clous en laiton.

La décoration en mosaïque est aussi rare qu'impressionnante : elle présente un schéma décoratif et chromatique réfléchi, jouant sur le contraste entre la couleur blanchâtre de la nacre de l'huître perlière, les tons plus sombres de l'écaille de tortue — provenant sans doute de la tortue à écailles (*Eretmochelys imbricata*) — et la tonalité vibrante rouge orangé des marqueteries, composées d'un mélange de mastic et de pigment.



medallion with a Timurid-style rosette, which is a stylized lotus flower, over a tortoiseshell ground. The front, on the account of the drawer, is decorated with similar rectangular frames, while the field features two rectangular bands of stylised palmettes and rosettes over alternating dark tortoiseshell and red-orange mastic inlays.

The Indian origin of this mother-of-pearl production, namely from Khambhat and Surat in the present-day state of Gujarat in western India, has been fully demonstrated during the last three decades, not only by documentary and literary evidence but also by the survival in situ of sixteenth-century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae.¹ A fine example is the canopy decorating the tomb of the Sufi saint, Sheik Salim Chisti (1478–1572) in Fatehpur Sikri near to Agra in the state of Uttar Pradesh, India. This is an elaborate artistic production, geometric in character and Islamic in nature, where the mother-of-pearl tesserae are employed to form complex designs of fish scales or stylised lotus flowers.² Made to Portuguese order for export to Europe, the first items made using this type of mother-of-pearl technique to arrive in Lisbon were destined for the royal court and the princely collections of the time, as is recorded in surviving inventories. The first documented pieces are to be found in the 1522 post-mortem inventory of the *guarda-roupa* of Manuel I of Portugal (r. 1495–1521).³

While caskets of many different shapes, that have been made using mother-of-pearl technique from Gujarat are known, either featuring truncated pyramidal lids (with slopes on each side and a flat top) following local Islamic prototypes (their remote origins in Far Eastern boxes containing Buddhist texts), or prismatic lids with three sides copying European prototypes, or even slightly domed-shaped lids also of European origin, no other writing chest of this production is known. Nevertheless, the late medieval prototype used as a model for the present writing chest is very well-known,

Cette décoration dans le style de la tapisserie se compose de simples morceaux de nacre rectangulaires découpés, unis par des losanges alternés en mastic rouge et en écaille de tortue, et d'un dessin en écailles de poisson sur les faces latérales et supérieure. Le couvercle est, par ailleurs, orné d'un médaillon circulaire portant une rosette dans le style timouride, représentant une fleur de lotus stylisée sur fond en écaille de tortue.

L'existence du tiroir dicte la décoration de la face avant, décorée de plaques rectangulaires similaires; le champ central est occupé par deux bandes horizontales ornées de palmettes et de rosettes stylisées sur marqueteries en écaille de tortue et mastic rouge orangé.

On connaît depuis une trentaine d'années l'origine indienne de ce type de coffrets au format similaire revêtus de tesselles de nacre provenant de Cambay (Khambhat) et Surate, situé dans l'actuel État de Gujerat, dans la côte nord-ouest de l'Inde, non seulement par les témoignages documentaires et littéraires, mais aussi par la conservation in situ de structures qui datent du XVI^e siècle, en bois, recouvertes avec des mosaïques de nacre.¹

Un exemple exceptionnel, est le baldaquin funèbre (dargah) qui orne la tombe du saint soufi Shaikh Salim Christi, à Agra, dans l'actuel État de Uttar Pradesh, au nord de l'Inde. Admirable composition artistique au style géométrique et islamique, dont les tesselles de nacre juxtaposées dessinent des motifs d'écailles de poisson ou des fleurs de lotus stylisées.²

Réalisées sur commande portugaise pour être exportées en Europe, les premières pièces conçues selon cette technique d'application de la nacre qui arrivèrent à Lisbonne se destinaient à la cour royale et aux collections nobles de l'époque, comme en témoignent les inventaires qui sont parvenus jusqu'à nous. La mention la plus ancienne de ces œuvres se trouve dans l'inventaire post-mortem de 1522 du roi Manuel I (r. 1495–1521) concernant sa « garde-robe ».³

¹ FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; FELGUEIRAS, José Jordão, *A Family of Precious Gujarati Works*, in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; SANGL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287; SANGL, Sigrid, *Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quincentista e seiscentista*, in SOUSA, Francisco António Clode; PAIS, Teresa Azeredo (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23–27; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon / Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12.

² CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015, pp. 65–69; WILLS, Barbara; LA NIECE Susan; McLEOD, Bet; CARTWRIGHT, Caroline, *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, *The British Museum Technical Research Journal*, 1, 2007, pp. 1–8.

³ See: FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381–417, ref. p. 412.

¹ FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; FELGUEIRAS, José Jordão, *A Family of Precious Gujarati Works*, in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; SANGL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287; SANGL, Sigrid, *Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quincentista e seiscentista*, in SOUSA, Francisco António Clode; PAIS, Teresa Azeredo (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23–27; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon / Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12.

² CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2015, pp. 65–69; WILLS, Barbara; LA NIECE Susan; McLEOD, Bet; CARTWRIGHT, Caroline, *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, *The British Museum Technical Research Journal*, 1, 2007, pp. 1–8.

³ Voir FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381–417, ref. p. 412.



as it was used in the production of the earliest pieces of Asian furniture made for export to Europe. These include mid-sixteenth century lacquer coated small and medium-sized writing chest similarly fitted with drawers and inside nooks made in the Kingdom of Pegu (present-day Myanmar) specifically for the Portuguese market, and large storage chests or travelling trunks made in Portuguese-ruled Cochin (Kochi, in the state of Kerala) from the sixteenth century onwards.⁴

In addition to its rarity, the most important aspect of the present writing chest is in the rich, well-preserved painted decoration on the inside of the lid, the floor of the interior well, and the floor of the drawer. The inside of the lid is decorated with a prince or ruler on horseback with two attendants, the one in front wielding a fan and the second, behind his master, carrying an umbrella; both emblems denoting royalty and thus suggesting the royal or princely character of the horseman. All three figures are dressed in the courtly attire of the Deccani sultanates: knee-length tunics fastened at the side and tight-fitting trousers and turban. Adapted to the more intimate space of the well, the painting on its floor depicts a courtly love scene, with a man and a woman sitting on a carpet engaged in conversation, the man similarly attired, and the woman wearing a sari and a very tight-fitting bodice or *cholee*, emphasising her breasts, thereby highlighting the amorous, sensual nature of the depiction. The floor of the drawer is decorated with a princely hunting scene, with the prince on horseback with a bow and arrow aiming at a fleeing chital (*Axis axis*), surrounded by other deer and large hares.

Heavily outlined, albeit gracefully, with all the figures in three-quarter profile and the background sprinkled with stylised flowers derived from Persian painting, the style of the depictions is reminiscent of Indian painting on paper as practised in less sophisticated courtly workshops in the Sultanate of Gujarat. Our decorative paintings share many similarities, for instance, with the

⁴ For the writing chests, see: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. 22; Pour les bahuts, voir José Jordão Felgueiras, *Arcas Indo-Portuguesas de Cochim*, Oceanos, 19–20, 1994, pp. 34–41.



Bien que l'on connaisse des coffrets de plusieurs formes réalisés avec de la nacre et produits au Gujarat, à couvercle en pyramide tronquée (avec des faces en pente et un sommet plat), selon les modèles islamiques locaux (dont l'origine remonte aux boîtes d'Extrême-Orient contenant les textes bouddhistes), ou à couvercle prismatique à trois faces, selon les modèles européens, ou encore au couvercle en voûte légère, également d'origine européenne, on n'a pas découvert à ce jour d'autre boîte-écrivain de la même production. Toutefois, le modèle gothique tardif utilisé pour notre pièce est bien connu, puisqu'il a été repris pour la production des premières pièces de mobilier asiatique fabriquées pour l'exportation en Europe. Celles-ci incluent des boîtes-écrivains de petites et moyennes dimensions revêtues de laque, élaborées au milieu du XVIe siècle et également équipées de tiroirs et de compartiments, faites au Royaume de Pégou (actuel Myanmar) spécifiquement pour le marché portugais, et de grands bahuts de transport faits à Cochin pendant la domination portugaise (Kochi, dans l'État du Kerala) à partir du XVIe siècle.⁴

Outre sa rareté, la principale caractéristique de notre boîte-écrivain réside dans la décoration riche et bien préservée peinte à l'intérieur du couvercle, sur le fond intérieur et sur le fond du tiroir. Sur l'intérieur du couvercle est représenté un prince ou un dirigeant à cheval, en compagnie de deux hommes, l'un tenant un éventail et l'autre, derrière son maître, portant une ombrelle; ces deux symboles sont associés à la royauté et suggèrent donc la naissance royale du cavalier. Les trois personnages portent les vêtements de la cour des Sultanats du Dekkan : tunique jusqu'aux genoux nouée sur un côté au niveau de la ceinture, pantalon moulant et turban. En accord avec la plus grande intimité de l'espace intérieur, la peinture du fond de la boîte représente une scène d'amour courtois, avec un homme et une femme devisant sur un tapis. L'homme est vêtu comme les personnages de la peinture du couvercle et la femme arbore un sari et un corset, ou *cholee*, très

⁴ Pour les boîtes-écrivains, voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. 22; Pour les bahuts, voir José Jordão Felgueiras, *Arcas Indo-Portuguesas de Cochim*, Oceanos, 19–20, 1994, pp. 34–41.



well-known Indo-Portuguese album *Codex Casanatense* 1889 — a ‘costume and customs’ book on the different Asian peoples encountered by the Portuguese —, which has recently been attributed to an artist trained in a Sultanate studio in the early sixteenth century, possibly in Mandu (Malwa) or Gujarat, and dated to the 1540s.⁵

Furthermore, the decoration of the few surviving mother-of-pearl basins using the same type of Gujarati production technique as the present chest, namely those featuring a wooden core, and which entered their princely collections during the sixteenth century, matches in technique, materials and iconography those used in our unique writing chest. While one example features only Timurid-style medallions and arabesque decoration on its underside (Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, inv. R 1265), the other known basin (Grünes Gewölbe, Dresden, inv. IV 181), which had precious silver gilt mountings added to it ca. 1582–1589, features painted animals, namely hares and deer, strikingly similar to the ones depicted on our chest.⁶ HC

The materials used in this artwork were submitted to scientific exams, performed by CIRAM, who confirmed the authenticity of the piece as well as its production period (ca. 1570–1631) — scientific report 1118–OA–389R.

moulant, mettant en valeur sa poitrine et soulignant la nature amoureuse et sensuelle de la représentation. Le fond du tiroir est orné d’une scène de chasse princière, avec le prince à cheval brandissant un arc et pointant une flèche sur un chital (*Axis axis*) en fuite, entouré d’un autre cerf et de deux grands lièvres.

Ce style de représentation, aux contours marqués mais gracieux, aux figures dessinées de trois-quarts et au fond semé de fleurs stylisées inspirées de la peinture persane, est une réminiscence de la peinture indienne sur papier, pratiquée dans les ateliers moins prestigieux de la cour, dans le Sultanat du Gujarat. Ces peintures décoratives ont, par exemple, plusieurs points communs avec le célèbre album indo-portugais *Codex Casanatense* 1889 — un livre sur les mœurs des différents peuples asiatiques rencontrés par les Portugais —, récemment attribué à un artiste issu d’un atelier d’un sultanat au début du XVI^e siècle, probablement à Mândû (dans la région de Malwa) ou dans le Gujarat, et daté des années 1540.⁵

Par ailleurs, les quelques objets en nacre qui nous sont parvenus et qui utilisent le même type de technique de production que notre boîte-écritoire, notamment ceux qui comportent un corps en bois et ont rejoints les collections royales au cours du XVI^e siècle, présentent une décoration similaire en termes de technique, de matériaux et d’iconographie. Citons ainsi un exemplaire dont la décoration est formée de médaillons et d’arabesques dans le style timouride, sur sa partie inférieure (Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, inv. R 1265), et une autre boîte (Grünes Gewölbe, Dresden, inv. IV 181), à laquelle furent ajoutées de précieuses montures en argent vers 1582–1589, comportant des représentations d’animaux, notamment des lièvres et un cerf, qui rappellent étonnamment celles de notre écritoire.⁶ HC

Des analyses scientifiques réalisées par le CIRAM aux matériaux utilisées dans l’écritoire, ont confirmés l’authenticité de cette pièce, ainsi que l’époque ou elle a été produite : entre 1570 et 1631. Rapport scientifique 1118–OA–389R.

⁵ See: LOSTY, Jeremiah P., *Identifying the artist of Codex Casanatense 1889*, *Anais de História de Além-Mar*, 13, 2012, pp. 13–40; for a facsimile of the manuscript, see MATOS, Luís de, *Imagens do Oriente no século XVI. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*, Lisbon, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1985.

⁶ See: SANGEL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287, ref. p. 267; and SYNDRAM, Dirk; KAPPEL, Jutta; WEINHOLD, Ulrich, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden — München — Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden — Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 35.

⁵ Voir: LOSTY, Jeremiah P., *Identifying the artist of Codex Casanatense 1889*, *Anais de História de Além-Mar*, 13, 2012, pp. 13–40; for a facsimile of the manuscript, see MATOS, Luís de, *Imagens do Oriente no século XVI. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*, Lisbonne, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1985.

⁶ Voir: SANGEL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287, ref. p. 267; and SYNDRAM, Dirk; KAPPEL, Jutta; WEINHOLD, Ulrich, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden — München — Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden — Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 35.



022. CASKET

Teak and mother-of-pearl, silver mounts
 India, Gujarat, and probably Lisbon (mounts)
 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 15.6 × 25.8 × 14.0 cm
 F1308



A rectangular Gujarati casket of prismatic, faceted lid, made in exotic timber, probably teak (*Tectona grandis*), and coated in mother-of-pearl tesserae cut from green turban sea snail shell (*Turbo marmoratus*), a marine gastropod, fixed to the wooden structure by large, dome-headed silver tacks that have replaced the original brass pins.

Set on four ball-shaped silver feet, its four elevations feature a complex fish scale pattern framed by plain borders. Contrasting with these, the three wider lid segments are characterised by an angular fish scale pattern of identical border and by a narrow peripheral frieze of triangles.

This exceptional casket was also ornamented with sumptuous silver mounts, possibly applied in Goa, or more probably in Lisbon, considering the particularly erudite nature of the decoration. The casket edges are reinforced by thin bands of silver, decorated with acanthus leaves chased frieze. Both the lock and the hinges are similarly chased with fine scrolls (*rinceaux*) over a stripped ground, reminiscent of the engraved sources that inspired its decoration. As is the norm in such caskets, there is a lizard on the latch, an apotropaic element which protected the casket's valuable contents. The top handle finials, shaped as snake heads, underline the protective purpose of such details.

022. COFFRET

Teck et nacre, montures en argent
 Inde, Gujarat, et probablement Lisbonne (montures)
 Seconde moitié du XVIe siècle
 Dim.: 15,6 × 25,8 × 14,0 cm
 F1308



Coffret au corps parallélépipédique et à couvercle prismatique, à facettes, en bois exotique, probablement du teck (*Tectona grandis*), revêtu d'une mosaïque de nacre (provenant de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*), dont les tesselles sont fixées à la structure en bois au moyen de grands clous en argent à tête ronde, remplaçant les clous d'origine en laiton.

Reposant sur quatre pieds sphériques en plaque d'argent, il présente sur ses faces avant, latérales et arrière une composition complexe d'écaillés imbriquées, entourée d'une bordure lisse. Sur le couvercle, les trois faces supérieures, plus grandes, sont garnies d'un motif d'écaillés angulaires, également entouré d'une bordure lisse, alors que les faces latérales, avant et arrière, plus petites, sont décorées d'une frise de triangles.

Cet important coffret est enrichi de somptueuses montures en argent, appliquées à Goa ou, plus probablement, à Lisbonne, compte tenu du caractère érudit de leur décoration. Toutes les arêtes de l'objet sont protégées par de fines plaques d'argent, délicatement ciselées d'une frise de feuilles d'acanthe stylisées. La platine de la serrure et les charnières à l'arrière sont également ciselées: elles sont ornées de fins *rinceaux* sur fond strié, évoquant les gravures sources d'inspiration de cette décoration. Comme c'est souvent le cas sur ces coffrets, le loquet est orné d'un lézard, figure apotro-





The Indian origin of this production, namely from Cambay and Surat, in present day State of Gujarat in north-western India, has been consensual for the last decades, as well as fully demonstrated by documental and literary evidence — descriptions, travelogues and contemporary archival documentation — and by the survival in situ of 16th century wooden structures coated in mother-of-pearl tesseræ.¹

A particularly fine and relevant example of one such structure, is the canopy over the Sufi Saint Sheik Salim Chisti's (1478–1572) tomb, in Fatehpur Sikri in the Agra district of Northern India. This is an artistic production, geometric in character and Islamic in nature, in which the mother-of-pearl tesseræ form complex patterns of fish scales or, like dishes made using the same technique, stylized lotus flowers with thin brass sheet and pins.

The lid's faceted, prismatic shape, like their contemporary tortoiseshell counterparts also made in Gujarat, corresponds to a familiar European type made from tooled leather coated wood fitted with iron bars, as to better protect its contents.²

Regardless of the mounts particularities, the exceptional character of this casket as a testimony to contacts between Portuguese clientele and Gujarati craftsmen, resides in the rare figurative inner lid and casket interior decoration, painted over a vivid red ground. In the former, centrally placed amidst stylized vegetation, two hornless Indian Antelope females and one male, also known as blackbucks (*Antelope cervicapra*), leaping, and featuring characteristic prominent long ears, flanked by birds and two hares chased by a dog. In the latter, a couple dressed in typical



païque dont la fonction est de protéger les préciosités contenues dans l'objet. La poignée du couvercle, en ligne brisée par deux courbes, est terminée par deux têtes de serpent, renforçant ainsi l'idée de protection du contenu.

L'origine indienne de cette production, notamment issue de Khambhat et de Surate dans l'actuel État du Gujarat au nord de l'Inde, est pleinement avérée depuis plusieurs décennies, non seulement par de nombreuses sources documentaires et littéraires — telles que des descriptions, des récits de voyageurs et des documents d'archive —, mais aussi par l'existence actuelle in situ d'objets en bois recouverts de mosaïque de nacre.¹

Ainsi peut-on citer le remarquable baldaquin décorant la tombe du saint sufi Shaykh Salim Chisti (1478–1572) à Fatehpur–Sikri dans le district d'Agra, au nord de l'Inde. Il s'agit d'une production artistique à caractère géométrique et d'inspiration islamique, où les tesselles de nacre sont parfois juxtaposées pour former des motifs complexes en écailles de poisson ou, à l'image des assiettes réalisées selon la même technique, en fleurs de lotus stylisées, utilisant une fine plaque de laiton et des épingles dans le même métal.

La forme du présent coffret, avec son couvercle prismatique à facettes, correspond à une typologie d'origine européenne — comme c'est le cas de ses congénères fabriqués à la même époque en écaille de tortue, également au Gujarat —, dont on connaît des exemplaires de la même époque en bois revêtu de cuir et renforcé par des bandes en fer forgé afin de mieux protéger les préciosités que l'on y rangeait.²

¹ Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; José Jordão Felgueiras, 'A Family of Precious Gujarati Works', in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155; and Sigrid Sangl, 'Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista', in Francisco António Clode Sousa; Teresa Azeredo Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23–27.

² Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 65–69; and Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 15.

¹ Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; José Jordão Felgueiras, « Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works », in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155; et Sigrid Sangl, « Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista », in Francisco António Clode Sousa; Teresa Azeredo Pais (éd.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23–27.

² Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2014, pp. 65–69; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 15.



Portuguese India attire; the male in jerkin over the shirt, ruff (wide starched collar), baggy pants and top hat in 1560s-1570s fashion. The female in a skirt (*saiio*), bodice (similar to the male jerkin) and long skirt, her hair styled in a chignon, as would become the norm for female hairstyles, particularly in Goa.

This rare depiction, which points to the marital character of many of these Gujarati objects made for the Portuguese market, is one of a rare group of objects featuring these figurative depictions in coloured shellac. Other such objects that belong to this same group are, the large hand washing basin from Dresden (Grünes Gewölbe, inv. IV 248) that features animals painted on its reverse, the small writing chest depicting an Indian couple (from the São Roque collection), and another small casket with zoomorphic decoration now in a private collection.³ The casket described is unquestionably an important contribution to this rare group, which predates by some decades the well-known ‘cabinet of family scenes’, and a significant testimony of the Portuguese presence in Asia. ➤ HC

³ See Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 50–57.

Le caractère exceptionnel de ce coffret, témoignant du contact entre la clientèle portugaise et les artisans du Gujarat l’ayant produit, réside non seulement dans la qualité des montures, mais aussi dans la rare décoration figurative sur fond rouge intense de son intérieur, aussi bien à l’intérieur du couvercle que sur le fond de l’objet.

À l’intérieur du couvercle, sur la face du milieu, des antilopes indiennes, connues sous le nom d’antilopes cervicapres (*Antilope cervicapra*), se détachent au milieu de la végétation stylisée : deux femelles (sans cornes) et un mâle, avec leurs longues oreilles, en mouvement, comme si elles bondissaient. L’une des faces latérales est décorée d’oiseaux et l’autre, de deux lièvres poursuivis par un chien.

Le fond de l’intérieur du coffret arbore un couple portugais, habillé du costume typique utilisé en Inde portugaise, adapté aux conditions climatiques. L’homme porte une veste au-dessus d’une chemise, un grand col, un pantalon large et un chapeau haut à la mode dans les années 156–1570. La femme est vêtue d’une ample jupe et d’un corset (très semblable à la veste de la figure masculine), elle a les cheveux attachés en chignon, coiffure féminine en usage en Inde portugaise, et notamment à Goa.

Cette figuration rarissime, qui semble indiquer une fois de plus le caractère matrimonial de nombre de ces pièces du Gujarat produites pour le marché portugais, inscrit ce coffret parmi un rare ensemble d’objets dotés du même type de représentation figurative à la gomme-laque colorée.

À ce groupe appartiennent une grande vasque pour se laver les mains de Dresde (Grünes Gewölbe, inv. IV 248) présentant des animaux peints à l’arrière, un coffret-écritoire arborant un couple local (Galerie São Roque) et un petit coffret orné d’animaux (collection particulière).³ Notre pièce constitue un important complément à ce rare *corpus*, qui précède de quelques décennies le célèbre « cabinet des scènes familiales », tout en représentant un précieux témoignage de la présence portugaise en Asie. ➤ HC

³ Voir Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 50–57.

023. CASKET

Tortoiseshell and silver
 India, Gujarat, 16th century
 Dim.: 7.0 × 13.0 × 7.9 cm
 F935

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon.



Exceptionally rare silver-mounted rectangular tortoiseshell casket of dual pitched lid, certainly manufactured in a Gujarati workshop in the second half of the 16th century.

The case and the lid of this small casket were cut from plates of translucent speckled tortoiseshell from the Hawksbill Turtle (*Eretmochelys Imbricata*) and underlayered by gold leaf giving it deep contrasting tones and sophisticated beauty.

The plaques are joined at the angles by indented silver strips with large and exuberantly decorated corner pieces, fixed by small seven-pointed star round-headed tacks and decorated with a common matrix of chased and repoussé motifs of animals, birds and swirling trifoil floral elements.

The hinges, lock, latch and handle are adorned according to the same chased and repoussé techniques following an identical decorative language. The lock is boxed and raised within a zigzag motif band frame and engraved with a bird and vegetal patterns. The latch is fixed to the lid by round-headed silver tacks. The decorative scheme is completed by a punctured background that highlights the artistic accomplishment of the piece.

The two lid profiles are silver wrapped and each surface defined by a central axis of winding floral motifs, decorated symmetrically with pairs of animals, heads bent backwards, in a depiction characteristic of early Middle Eastern art and often used in Mughal decorative compositions. A central rounded hoop and naturalistic snake head finials enrich the handle's twisted rope design.

023. COFFRET

Écaille de tortue et argent
 Inde, Gujarat, XVIe siècle
 Dim. : 7,0 × 13,0 × 7,9 cm
 F935

Provenance : Collection J.M.J., Lisbonne.



Coffret exceptionnel en forme de chapelle, en écaille de tortue garnie d'argent, provenant des ateliers du Gujarat et daté de la deuxième moitié du XVIe siècle.

La boîte et le couvercle ont été exécutés en écaille de tortue translucide et mouchetée (écailles dorsales de l'*Eretmochelys imbricata* ou tortue imbriquée), placée sur feuille d'or, accentuant le contraste et la beauté de la pièce.

Les plaques sont entourées de bordures d'argent découpées au ciseau, tandis que d'exubérantes cornières, fixées par de petits clous en forme de rosace ornée d'une étoile, renforcent les quatre angles du coffret. Ces ferrures portent les mêmes motifs décoratifs répétitifs, composés de cerfs, d'oiseaux, d'éléments floraux à trois feuilles et de rameaux entrelacés, reproduits en relief par la technique du repoussé et du ciselé.

Les charnières, le loquet, le cliquet et l'anse sont entièrement martelés et ornés d'un abondant et délicat travail de repoussé et ciselé. L'entrée de serrure, à caisson, est formée d'une frise ciselée ornée de zigzags et d'un écusson représentant un oiseau et des motifs végétaux. Le fermoir se compose d'un cliquet décoré d'une fleur en relief et d'une bande fixée au couvercle au moyen de clous en forme de boutons perlés avec étoile à sept pointes. Tous les éléments décoratifs se détachent en relief sur le fond martelé au ciselet de façon irrégulière.

Les faces latérales du couvercle sont totalement recouvertes d'argent et présentent une composition symétrique autour d'un axe



The rarity of this casket relates not only to the precious and exclusive materials that it employs, and to the sophisticated manufacturing techniques involved in its construction, but also to its atypical two gabled architectural form alluding to popular Portuguese religious buildings, thus transforming it into a rather striking example.

The chased and repoussé decoration of scrolled vegetal patterns, *al-tawriq* in Arabic, with stylized leaves and split stalks, share a common root with Islamic Cordovan art of the 9th and 10th centuries.

According to Nuno Vassallo e Silva this type of Islamic derived decoration, of floral and vegetal scrolls interspersed with animals on a tightly punctured background 'was a decorative scheme well known in Northern India', and one that would later be widely assimilated and repeated by silversmiths in the various Indian Portuguese territories. ➤ TP

central formé de deux entrelacs floraux unis par un anneau central, encadrant deux cervidés en vis-à-vis, placés symétriquement, la tête tournée vers l'arrière — une représentation caractéristique de la genèse des arts du Proche-Orient Ancien et reproduite dans la décoration moghole. L'anse est torsadée et comporte un bracelet central en anneaux. Elle se termine par des têtes de serpent délicatement ciselées.

Il s'agit d'un coffret original et d'excellente qualité, non seulement en raison du raffinement des matériaux et des techniques employées, mais aussi en vertu de son format particulier : son couvercle pointu, telle une toiture à deux versants, évoque une chapelle, spécificité qui en fait un objet singulier et surprenant.

La décoration en argent ciselé et relevé composée d'enroulements végétaux simplifiés et convergents, formant des arabesques de feuilles stylisées et de tiges qui se ramifient, reprend des motifs caractéristiques de l'ornementation de l'art islamique du Califat de Cordoue des IXe et Xe siècles.

Selon Nuno Vassallo e Silva, ces montures aux surfaces martelées ornées de branchages en spirale et parsemées de petits animaux « constitueraient un motif plutôt répandu dans le Nord de l'Inde », assimilé plus tard par les orfèvres des divers territoires portugais à la suite de contacts directs avec la production artistique de cette région. ➤ TP

024. CASKET

Tortoiseshell and silver
 India, Gujarat and Goa (mounts)
 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 21.0 × 9.5 × 9.5 cm
 F1187

Provenance: Luis Keil collection, former Director of MNNA, Lisbon.

024. COFFRET

Écaille de tortue et argent
 Inde, Gujarat et Goa (montures),
 Seconde moitié du XVIe siècle
 Dim.: 21,0 × 9,5 × 9,5 cm
 F1187

Provenance: Collection Luis Keil, ancien Directeur du MNNA, Lisbonne.



A rectangular Gujarati tortoiseshell casket of prismatic lid, a well-known shape often favoured for such objects. The chased silver mounts protecting the box's angles mimic contemporary European wooden caskets reinforced with iron bars and coated in tooled leather or *cuir bouilli*. Its silver lid edges and horizontal band mounts are engraved with overlapping fish-scale motifs, flanked by fish-scale or feather friezes of decorated edges. Additionally the palmette-shaped corner brackets that raise the casket's height while simultaneously protecting the fragile tortoiseshell edges, are decorated with foliage scrolls and animals on a European-style streaked ground. The raised square box lock, set on a pierced cartouche plate, features a lizard shaped latch characteristic of this particular production. Probably due to accidental damage shortly after completion, the casket lid was reinforced with a thin sheet of silver along its top length.

The bracket fittings, the lock and the hinges chased decoration of foliage sprays, birds and animals is, in its simplicity, somewhat reminiscent of European Renaissance decorative prints. Only the brackets shape reminds us of the sumptuary arts of the Deccan.

Rare coffret en écaille de tortue, au corps parallélépipédique et à couvercle à trois faces ou en prisme, l'une des typologies les plus reproduites par les artisans du Gujarat. Il reprend le modèle des coffrets européens en bois et revêtus de cuir bouilli, protégés par des bandes de fer.

Les montures, en argent ciselé, protègent les arêtes de la boîte. Ces bandes sont décorées d'une frise d'écailles imbriquées (sur les latérales et au sommet du couvercle), complétées d'une frise découpée en écailles et plumes.

Les cornières découpées en forme de palmettes rehaussent les coins du coffret, protégeant le fond en écaille de tortue. Elles sont décorées d'enroulements végétaux et d'animaux, sur fond strié dans le goût européen.

La serrure est à caisson quadrangulaire avec platine ornée d'une cartouche, tandis que le loquet adopte la forme typique du lézard. La décoration ciselée des cornières, de la serrure et des trois charnières de la face arrière de l'objet (figurant des enroulements végétaux, des oiseaux et des animaux) évoque, par son côté schématisé et sa simplicité, les gravures européennes de la



This rare and precious casket dating from the second-half of the 16th century, originally used as a jewellery box, is constructed out of golden and translucent tortoiseshell plaques without any of the darker markings characteristic of this exotic material as, unlike the majority of other known examples, the raw material for its making was selected from the turtle dorsal spotless scutes rather than from the densely patterned dorsal area.

The physical process to which the material was subjected in order to achieve large plaques of invisible joints and specific gauge is known as autografting. Contrary to previous assumptions it is possible to identify with certainty the specific turtle species that provided the raw material for this, as well as for all the other Gujarat, Cambay or Surat tortoiseshell caskets made using identical technique.¹ In fact, of two marine turtle species used in Asia for producing decorative objects, the green sea turtle (*Chelonia mydas*) and the hawksbill sea turtle (*Eretmochelys imbricate*), only the latter is viable for autografting.² These caskets are therefore free standing and do not require any metal elements to ensure functionality.³ As such the metal fittings were often not made in Gujarat but in other Indian regions or even as far afield as China.⁴

One of the earliest specific documental references to Gujarati tortoiseshell caskets is to be found in the 1556 post-mortem inventory of Afonso de Castelo-Branco, Lisbon court bailiff: 'one tortoiseshell casket mounted in silver worth 2,000 reais'.⁵

One casket of identical shape and European character as well as of similar chased silver decoration and corner brackets albeit made from mottled tortoiseshell plaques, formerly in the

Renaissance, alors que la forme des cornières ramène, quant à elle, à l'art luxueux produit dans les Sultanats du Dekkan.

Ce rare et précieux coffret de la seconde moitié du XVI^e siècle, originellement utilisé comme coffret à bijoux, est entièrement constitué de plaques d'écaille de tortue translucide de couleur dorée, sans les taches caractéristiques normalement associées à ce matériau exotique. Contrairement à la tradition, il a été produit, non pas avec les écailles dorsales de l'animal, mais avec ses écailles ventrales, dépourvues de taches. Afin d'obtenir des plaques de cette dimension et de cette épaisseur, sans jointures apparentes, le matériau a subi par un processus physique d'induction thermique, dénommé « autoplastie ».

Malgré ce qu'on a pu affirmer, on peut identifier avec certitude l'espèce animale dont provient le matériau de ce coffret et d'autres objets similaires produits au Gujarat, dans la région entre Khambhat et Surate¹: en effet, parmi les deux espèces de tortue marine utilisées en Asie depuis des temps immémoriaux dans la production d'objets décoratifs, la tortue verte (*Chelonia mydas*) et la tortue imbriquée ou tortue à écailles (*Eretmochelys imbricata*), seule la seconde est compatible avec le processus d'autoplastie.²

Par ailleurs, à rebours de ce que certains auteurs ont soutenu, ces coffrets sont tout à fait autonomes structurellement, ils n'ont besoin d'aucune monture pour assurer leur fonctionnalité.³ Dans de nombreux cas donc, comme dans celui de notre coffret, les applications en argent n'ont pas été produites au Gujarat, mais dans d'autres régions de l'Inde — souvent à Goa —, voire même en Chine.⁴

¹ José Jordão Felgueiras, 'Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works', in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 151–153.

² Lison de Caunes, Jacques Morabito, *L'écaille. Tortoiseshell*, Paris, Éditions Vial, 1997; and J. Frazier, 'Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean', *Human Ecology*, 8.4, 1980, pp. 329–370, ref. p. 350.

³ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, cat. 2, p. 17.

⁴ Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, p. 65.

⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 65–67

¹ José Jordão Felgueiras, « Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works », in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 151–153.

² Lison de Caunes, Jacques Morabito, *L'écaille. Tortoiseshell*, Paris, Éditions Vial, 1997; et J. Frazier, « Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean », *Human Ecology*, 8.4, 1980, pp. 329–370, réf. p. 350.

³ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, cat. 2, p. 17.

⁴ Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2015, p. 65.



Alfredo Guimarães and Arthur de Sandão collections has been recently published.⁶ One other identical casket but of more native silver decoration and exclusively made of hawksbill turtle ventral scutes belongs to the Victoria and Albert Museum in London (inv. M.10&A – 1945). The present casket, rare for its spotless tortoise-shell carcass, belonged to Luís Cristiano Cinatti Keil (1881 – 1947), son of the artist Alfredo Cristiano Keil (1850 – 1907), curator and interim director at the Museu Nacional de Arte Antiga and director at the Museu Nacional dos Coches. It would be inherited by his nephew, architect Francisco Keil do Amaral (1910 – 1975) and then by the latter's son Francisco Pires Keil do Amaral (b. 1935). ➤ HC

⁶ Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 14, pp. 130 – 135.



Le couvercle ayant été abîmé sans doute peu après la fabrication du coffret en écaille de tortue originel, il a été renforcé localement par l'application d'une fine plaque d'argent qui recouvre sa face supérieure.

L'une des plus anciennes références documentaires à ce genre de coffrets en écaille de tortue figure dans l'inventaire *post mortem* d'Afonso de Castelo Branco, grand officier de justice de la cour, établi en 1556 : « un coffret en écaille de tortue garni d'argent — valeur deux mille reais ». ⁵

Un coffret de la même forme, également d'inspiration européenne et présentant une décoration ciselée similaire sur ses montures en argent ainsi que sur ses cornières réhaussées, a été récemment rendu public⁶; réalisé en écaille de tortue mouchetée, il a appartenu aux collections d'Alfredo Guimarães et d'Arthur de Sandão,

On en recense un autre de la même forme et à la décoration des montures d'argent dotée d'un caractère plus local, intégralement réalisé en plaques ventrales de tortue à écailles, appartenant au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. M.10&A – 1945).

Notre coffret, rarissime en raison du recours à l'écaille de tortue dépourvue de taches, a appartenu à la collection de Luís Cristiano Cinatti Keil (1881 – 1947), fils du peintre Alfredo Cristiano Keil (1850 – 1907) et conservateur et directeur intérimaire du Musée national d'Art ancien, ainsi que directeur du Musée national des carrosses portugais. Cet objet est demeuré dans la collection familiale jusqu'à aujourd'hui. ➤ HC

⁵ IDEM, *Ibidem*, , pp. 65 – 67.

⁶ Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, cat. 14, pp. 130 – 135.

025. WRITING DESK 'VENTÓ'

Teak, tortoiseshell, ebony, ivory and gilded copper
Gujarat (Portuguese India State Northern Province),
early 17th century

Dim. 22,5 × 20,5 × 29,5 cm

F974

Provenance : J.M.J. collection, Lisbon.

025. CABINET « VENTÓ »

Teck, ébène, feuille d'or, écaille de tortue, ivoire et cuivre doré
Gujarat (Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde),
Début du XVIIe siècle

Dim. : 22, 5 × 20, 5 × 29,5 cm

F974

Provenance : Collection J.M.J., Lisbonne.

Contrary to most furniture typologies that were manufactured in Asia for a European clientele, based on prototypes released by the Portuguese in the Orient throughout the 16th century, this model reflects an Eastern, specifically Japanese origin.

These rare and unusual pieces are known in Portuguese as *ventó* from the Japanese etymological root *bentó*. However, in Japan the term *bentó*, according to the first Japanese-Portuguese dictionary, published in 1603, the 'Vocabulario da Lingoa de Iapam', was and still is today, used to refer to a container to carry food.

Truly, the correct Japanese word for the *ventó* is *kakesuzuri-bako*, or 'portable writing box', which, when opening by a hinged door on its narrower side and fitted with safety locks as in a safe box, is generically called *tansu* or navy storage cabinet, defined as an hinged single door cabinet for seals and valuables, often adorned by intricate metalwork and having various drawers or compartments on the inside.

A rare example of this uncommon, but prized type of Indo-Portuguese furniture, this cabinet is also untypically coated on the whole in tortoiseshell likely to be from the species Hawksbill Turtle (*Eretmochelys Imbricata*), of which several joined scutes were needed.

Similarly to horn, skin and hair, turtle scutes are made of keratin, a naturally produced and resistant protein and are fused together by a heating process, a characteristic unique to some spe-

Contrairement à la majeure partie du mobilier produit en Asie pour le marché européen qui s'inspirait de prototypes amenés par les Portugais au XVIe siècle, ce modèle présente une forme courante en Asie, notamment au Japon.

Ces pièces rares de mobilier sont appelées « ventó » en portugais, qui vient du japonais « bentó ». Cependant, selon la définition du premier dictionnaire japonais-portugais, le *Vocabulario da Lingoa de Iapam* publié en 1603, le terme japonais « bentó », désignait, et désigne encore, une boîte à déjeuner.

En réalité, le mot japonais utilisé pour désigner le *ventó* est *kakesuzuri-bako*, qui signifie littéralement « boîte-cabinet portable » ; quand il comporte une porte à l'avant et des ferronneries le rendant inviolable comme un coffre-fort, il est appelé *dansu*, autrement dit « malle de navire à tiroirs ». Il s'agit d'une boîte à timbres et autres titres, souvent agrémentée de ferrures complexes, munie d'une porte unique articulée par des charnières et contenant plusieurs tiroirs ou compartiments, comme la pièce ici présentée.

Rare exemplaire de ce type de mobilier très apprécié, dit « indo-portugais », ce *ventó* a la particularité d'être entièrement recouvert de plaques d'écaille de tortue sur toutes ses faces externes — très probablement de l'espèce *Eretmochelys imbricata* ou tortue à écailles. Pour réaliser ces plaques, plusieurs écailles ont été nécessaires. Les jointures, obtenues à haute température, sont



cies of marine turtles, in order to achieve large, uniform surfaces suitable for the decorating of furniture pieces.

The luxurious and sophisticated feature of this type of coating, also used on the drawer fronts, is complemented by the fluted ebony framing and ivory filets whose colour contrast enriches the whole.

The gilt copper metal mounts, particularly the corner pieces, hinges and escutcheon, are stylistically and technically related to the type of metalwork in indo-Portuguese pieces of the 17th C.

‘Ventós’, writing boxes and small cabinets were made in Asia from exotic and otherwise expensive materials such as tortoise-shell and ivory — or, as in the present case, combining the two materials — being much admired and avidly sought after in Europe, due not only to their form and exotic character, but also to their technical perfection and decorative lavishness.¹ ➤

visibles, ce qui constitue une spécificité des écailles cornées de cette espèce de tortue appelée « caret » en Europe.

Ce revêtement intégral luxueux se prolonge sur le devant des tiroirs et est souligné par les encadrements d’ébène cannelés qui accompagnent les arêtes de la pièce, assurant une meilleure fixation des plaques d’écailles à la structure en teck. De fins filets d’ivoire rehaussent ces encadrements ainsi que le contour des tiroirs, accentuant la richesse chromatique de l’ensemble.

Les ferrures, en cuivre doré, et notamment les cornières, les charnières et les écussons des serrures, évoquent également le type de montures dorées au mercure, découpées et creusées, que l’on associe aux pièces indo-portugaises.

‘Ventós’, coffrets-écritoires et petits cabinets ont été produits en Asie avec des matériaux exotiques et assez coûteux tels la tortue ou l’ivoire ou, comme dans le cas présent, combinant les deux matériaux. Ils étaient très admirés et recherchés en Europe, en raison non seulement de leur forme et de leur exotisme, mais aussi de la perfection technique et de la richesse décorative qu’ils présentaient.¹ ➤

¹For other examples of this production, see Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 309, 310, 315, 319, 369.

¹Pour d’autres copies de cette production, voir Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 309, 310, 315, 319, 369.



026. WRITING CABINET

Teak, ebony, turtle shell, bone, and ivory;
silver and iron hardware
Northern India, possibly Gujarat, 17th century
Dim.: 21.5 × 33.0 × 25.0 cm
F1095

Provenance: M. Roque collection, Lisbon.

Exuberant northern Indian small sized writing cabinet, veneered in turtle shell, ivory, and bone. Probably made in Gujarat for exporting, its design follows well known European prototypes dating from the late 16th century¹.

Comprising of a teak carcass fully coated in gold leaf, the box was then veneered in highly polished mottled turtle shell plaques, probably from Hawksbill Sea Turtle (*Eretmochelys imbricata*), on account of its brownish markings on translucent orange ground². The turtle shell veneers are fixed to the structure by pegs in the same material, and by bone trims of identical fixation.

Repeated on every outer face and on the inner writing top, a central rectangular shaped plaque encased by geometric reticulated bone, teak, and ebony frieze, and framed by a broader bone band. These central components are surrounded by eight quadrilateral sections, each surrounded by bone filleting bands. This geometric composition is framed in bone, ebony, and teak bands of rhythmic reticulated motifs, with peripheral bone filleting. The back elevation, of similar decorative composition, differs in the number of turtle shell plaques, in this instance ten, and in their placement.

When open, the cabinet is characterized by an arrangement of seven real drawers of various dimensions, simulating nine, distributed over three tiers and subdivided in their interiors. The drawer fronts are all equally decorated in turtle shell plaques framed by bone and ebony bands, with elegant, scalloped bone

¹See: DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, p. 115.

²See: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal, Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 27–28.

026. ÉCRITTOIRE À ABATTANT

Teck, ébène, écaille de tortue, os et ivoire;
ferrures en argent et fer
Nord de l'Inde, probablement Gujarat, XVIIe siècle
Dim. : 21,5 × 33,0 × 25,0 cm
F1095

Provenance: Collection M. Roque, Lisbonne.

Luxueuse écritoire à abattant de petite dimension en écaille de tortue, ivoire et os, produite dans le nord de l'Inde, probablement au Gujarat, suivant les modèles européens de la fin du XVIe siècle¹, destinée à l'exportation vers l'Europe.

Construite en teck recouvert de feuille d'or, cette écritoire est intégralement revêtue de plaques polies de carapace marbrée de tortue, probablement issues de l'espèce appelée tortue imbriquée ou tortue à écailles (*Eretmochelys imbricata*), à en croire les taches brunâtres sur fond orangé translucide². Ces plaques sont fixées à la structure au moyen de chevilles en écaille de tortue et encadrées d'os, fixé de la même manière.

Chaque face arbore une plaque centrale rectangulaire, entourée d'une bordure en maille géométrique en os, teck et ébène, délimitée par une bande plus large en os. Cette plaque centrale est entourée par huit plaques également rectangulaires, séparées par des filets en os. Cette composition est encadrée par une frise en os, ébène et teck, à motif de maille et filet périphérique en os. La face arrière présente le même type de décoration, mais diffère en nombre de plaques de tortue (10), disposées différemment. L'intérieur de l'abattant comporte une décoration similaire.

L'écritoire possède sept tiroirs qui en simulent neuf, de diverses dimensions, distribués sur trois rangées et dont l'intérieur se subdivise en plus petits compartiments. Les faces avant de ces tiroirs sont décorées de plaques en écaille de tortue et leur pourtour

¹Voir DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, p. 115.

²Voir CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal, Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 27–28.





corner pieces, in all but two drawers, and turned button pull knobs in the same material. Identical decorative corner pieces were also applied to the inner drawer angle joints. The drawer divider frames are bone filleted.

Comprising of scalloped, floral motifs engraved lock escutcheon, fleur de lys shaped corner pieces, hinges and large side handles, the sophisticated silver hardware is fixed to the structure by pins in the same metal.

Similar cabinets were also manufactured elsewhere in the Indian subcontinent, be it in Gujarat or in other western Indian coastal production centres, and in Ceylon, modern day Sri Lanka. Gujarat was however one of the main Mughal controlled regions to produce this type of furniture, exporting it directly to Europe via the ports of Cambay and Sindh. The majority was however shipped to Goa, to fulfil the Portuguese demand for such objects, either in the overseas territories or in continental Portugal.

Generically, the various furniture typologies produced in these regions followed European prototypes that were adapted by the local artisans to the requirements of a western clientele³ fascinated by the exotic, indigenous raw materials, and decorative motifs. Often produced considering portability requirements, these objects accompanied their owners in their travels throughout the Orient, and on their return to Europe.

Of evident aesthetic, technical and functional syncretism between Portuguese and Hindustan cultures, 'in no other discipline did East and West fuse in such homogenous manner, the European utilitarianism and the Hindustani techniques and decoration, blending to form distinct aesthetic families'⁴. ➤ MSP

³See: Dias, Pedro, *Índia, Artes Decorativas e Iconográficas*, Vol. Arte de Portugal no Mundo, 11, Lisbon, Público, 2008, pp. 115–120; Jaffer, Amin, *Luxury Good from India: The Art of the Indian Cabinet Maker*, London, Victoria and Albert Museum, pp. 9–13.

⁴See: Dias, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo — O Espaço Índico (Séculos XV–XIX)*, Vol. II, Lisbon, Círculo de Leitores, 1999, p. 324.

revêtu d'un filet en os. Ces plaques en écaille de tortue sont encadrées par des frises en os et en ébène, agrémentées de cornières en os et d'une poignée en forme de bouton dans le même matériau. Les seuls tiroirs qui ne sont pas ornés de cornières sont ceux de la rangée supérieure — qui, en réalité, forment un seul et grand tiroir — et le tiroir du milieu de la rangée inférieure. Les arêtes intérieures des tiroirs sont décorées du même type de cornières en os.

Les ferrures en argent incluent la platine de serrure découpée et gravée ornée d'une décoration florale, les cornières en argent découpé et gravé, ornées de fleurs-de-lys et fixées par des clous en argent à tête ronde, les charnières, ainsi que les poignées des faces latérales.

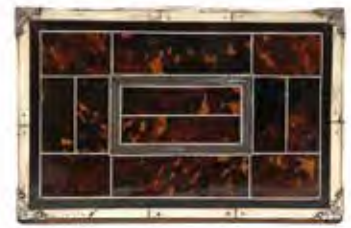
On trouve des écritoires similaires produites en Inde, au Gujarat, et dans d'autres centres de production le long de la côte occidentale indienne, ainsi qu'à Ceylan (actuel Sri Lanka). Sous la domination moghole, le Gujarat fut l'une des principales régions à fabriquer ce type de mobilier. Les pièces étaient directement envoyées en Europe en passant par les villes portuaires de la région, Khambhat et Surat, mais la majorité d'entre elles étaient acheminées vers Goa, se destinant aux hauts dirigeants portugais qui se trouvaient en Orient ou à l'exportation.

Le format de ces meubles correspond au modèle européen, adapté par les artisans indiens aux exigences de la clientèle européenne³, émerveillée par les matériaux décoratifs locaux. Ces pièces étaient souvent dotées d'un caractère portatif, pour répondre aux fréquents besoins de déplacement de leurs propriétaires, souvent de passage sur le continent asiatique.

Le syncretisme esthétique, technique et fonctionnel entre la culture portugaise et celle du sous-continent indien surgit ici avec évidence. « Dans aucun autre domaine l'Orient et l'Occident se fondirent de manière aussi homogène: le caractère utilitaire aux racines européennes s'unit aux techniques et à la décoration typiques de chaque région de la péninsule indienne, donnant ainsi naissance à des familles esthétiques distinctes. »⁴ ➤ MSP

³Voir Dias, Pedro, *Índia, Artes Decorativas e Iconográficas*, vol. Arte de Portugal no Mundo, 11, Lisbonne, Público, 2008, pp. 115–120; Jaffer, Amin, *Luxury Good from India: The art of the Indian Cabinet Maker*, Londres, Victoria and Albert Museum, pp. 9–13.

⁴Voir Dias, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo — O Espaço Índico (Séculos XV–XIX)*, vol. II, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1999, p. 324.



Indo-Portuguese furniture

Mobilier Indo-portugais

The classification of 'Indo-Portuguese Art' is applied to a large group of objects and artefacts that were manufactured in and originate from the former Portuguese State of India, particularly from the Malabar Coast workshops operating from Goa and Cochin, two major commercial outposts that would reach their zenith in the 16th and 17th centuries.

Soon after Vasco da Gama opened the sea route to India in 1498, the Portuguese Crown defined a clear and aggressive expansionist policy, focusing intensely on developing and securing a permanent contact with Asia, which, beyond the evangelical arguments, had a strong and undeniable commercial purpose.

Domestic furniture, as it was known in Europe, had no counterpart in early 16th century India. That fact drove the need for the new colonising elites to commission replicas or adaptations of the various typologies required, following European prototypes, which the local cabinet makers readily adapted to their traditions and decorative references.

It is therefore possible to suggest that India's role in the History of Furniture from the 16th century onwards is related to this reinterpretation and adaptation of European typologies and decorative models, which were reworked in local and exotic materials and impacted by local iconography, symbolism and decorative detail. It was this successful symbiosis that created the concept of an Indo-Portuguese style, whose production would become highly admired and desirable in the West, rapidly acquiring an allure of exotic luxury, status and good taste.

This interesting and successful miscegenation of differing cultural references can be admired in the outstanding extant piec-

L'« art indo-portugais » désigne les pièces fabriquées dans l'ancien Empire portugais d'Inde, essentiellement dans les ateliers de la Côte du Malabar, et en particulier à Goa et à Cochin qui faisaient souvent office d'entrepôts à la croisée de plusieurs routes. Ce style connut son apogée aux XVI^e et XVII^e siècles. À partir de 1498, la couronne portugaise mit en place une politique d'expansion qui établissait un contact permanent avec l'Asie. Au-delà du dessein de christianisation — l'une des mesures proclamées pour justifier l'expansion —, les intérêts commerciaux demeuraient de première importance.

La fabrication du mobilier domestique, tel qu'on le conçoit en Europe, n'était pas traditionnelle en Inde avant le XVI^e siècle, ce qui incita les colonisateurs à se munir de prototypes européens adaptés à leur mode de vie. Ces modèles furent par la suite copiés par les autochtones, se destinant à la fois au marché local et à l'exportation.

C'est ainsi que le rôle de l'Inde dans l'histoire du mobilier consista, en grande partie, à transformer et à adapter des typologies et des morphologies occidentales, tout en leur conférant un caractère local. Cette singularité se manifeste dans le choix des matériaux, ainsi que dans l'iconographie, le symbolisme, la densité et les détails décoratifs, donnant naissance au genre de meubles appelé « indo-européens », fortement admirés et convoités en Occident. La fascination et l'attraction suscitées par ce style au XVII^e siècle lui conféra le statut de mobilier de luxe — des pièces résultant d'un remarquable croisement de cultures qui coexistaient paisiblement et avec élégance dans un même meuble.

En témoignent les exemplaires de mobilier liturgique et civil exposés dans certains musées et collections particulières, qui

es preserved in international museums and private collections, testifying to the creative strength of this hybrid Indo-Portuguese production throughout the Modern Age.

Some of the most relevant and admired examples of Indo-Portuguese furniture are certainly the pieces with elaborate inlaid decoration that were so attractive to 17th century taste. Usually made in teak they are often elaborately inlaid in sissou and ebony, occasionally with plain or dyed ivory elements, and often adorned with pierced metal mounts. This inlaying technique, favoured by Indian cabinet-makers, enhances the interesting dark/light effect and is of great visual impact and aesthetic harmony.

The decorative language adopted by Indian cabinet makers in the manufacturing of these highly desirable pieces is also deeply rooted in Hindu models full of subtle contrasts of light and shade, geometric patterns, elaborate stylised floral motifs often associated to human, animal or mythological figures.

It is safe to argue that Furniture is one of the most successful chapters in the context of Indo-Portuguese Decorative Arts. In no other area was the fusion between east and west so successfully achieved. ✨

attestent de la force créative de la production luso-indienne à l'Époque Moderne.

Signalons la magnifique décoration de marqueterie qui leur confère brillance et éclat, en parfait accord avec le goût européen. Le plus souvent, ils sont constitués d'une structure en bois de teck décorée d'incrustations d'ébène et de sesham, voire d'ivoire naturel ou teinté, et sont garnis de ferrures découpées en métal doré. La technique de marqueterie soulignée par l'effet de clair-obscur dote les pièces d'un grand équilibre esthétique, donnant l'illusion de volume et de richesse ornementale. Ce langage décoratif, plein de contrastes d'ombre et de lumière, est clairement d'influence hindoue. Il se décline en découpages géométriques, en motifs végétaux stylisés et composites, auxquels se mêlent figures humaines, animales et mythologiques.

Le mobilier constitue, sans aucun doute, l'un des plus brillants chapitres de l'art indo-portugais. Il semblerait en effet qu'en aucun autre domaine l'Orient et l'Occident n'aient fusionné de façon aussi homogène. ✨

027. WRITING TABLE

Teak, sissoo, ebony and ivory; gilt copper hardware
 Indo-Portuguese, 17th century
 Dim.: 69.0 × 74.5 × 51.0 cm
 A296

Unusual 17th century Indo-Portuguese writing-table. The teak and sissoo carcass inlaid in an ivory and ebony decorative stylized composition of animals, plants and scrollwork.

The tabletop is profusely ornate, in a pattern that radiates from a central rosette encircled by double filleting that, in turn, frames a row of alternating lozenge and circle motifs, from which radiate centripetal amphorae with stylized vegetal motifs. The outer edge of the tabletop is decorated in a dense and elaborate composition of ebony inlay and long ivory filaments in circles and scrolls, ending in the stylized eye and beak of the Hindu demigod eagle Jatayu¹.

The frame is fitted with two drawers with compartmented interiors designed for storage of writing paraphernalia. The drawer fronts are decorated by inlaid scrollwork and enriched by pierced and gilt copper escutcheons. On the sides and on the back of the case a central amphora from which emerge floral scrolls ending in blossoming flowers.

The outer angled legs follow a similar matrix of inlaid alternating circles and lozenge motifs, standing on feet shaped as the Hindu mythological protector figure Jatayu. They legs are linked by double, plain and undulating stretchers fitted at two levels and decorated in a similar pattern.

An essential piece of domestic furniture, writing tables were manufactured by the Indian cabinetmakers from the earliest days of Portuguese colonisation.

One of essentially two types of tables popular in the 17th century, the other being the 'bufete', writing tables were defined by their strong, robust turned legs, applied decorative copper, brass or bronze fittings, large, overhanging tops, double stretchers on all four elevations and compartmented drawers designed for storage of writing utensils. ➤

¹ *Jatayu* is a character in the Ramayana, epic of South East Asian literature. It is represented as an eagle that attempts to rescue Sita, Rama's wife, from Ravana who Jatayu fights to his death.

027. TABLE-BUREAU

Teck, sesham, ébène et ivoire ; ferrures en cuivre doré
 Indo-portugais, XVII^e siècle
 Dim. : 69,0 × 74,5 × 51,0 cm
 A296

Rare bureau ou table indo-portugaise du XVII^e siècle en teck et sesham, avec marqueterie et ornements d'ivoire et d'ébène, et décorations stylisées faites de compositions végétales, d'animaux et d'arabesques.

Le plateau est abondamment décoré : on y voit une rosace centrale stylisée, délimitée par un double cercle contenant un motif géométrique composé de losanges et de cercles alternés, d'où irradient, du centre vers l'extérieur, des amphores aux motifs végétaux stylisés. Cette décoration s'achève en longs filaments d'ivoire dessinant des formes circulaires et un motif végétal ondulant qui rejoint l'œil et le bec de l'aigle Jatayu¹.

L'avant du meuble comporte deux tiroirs-écrivains ornés de motifs végétaux et d'écussons en cuivre ajouré et doré. Sur les parois latérales et l'arrière, une amphore centrale se développe en un exubérant travail de marqueterie aux enroulements stylisés et rinceaux terminés en fleurs. Les tiroirs comportent de petits casiers destinés au matériel d'écriture, sablier et encrier.

Les pieds divergents, ornés de losanges et de cercles alternés se terminent en forme de Jatayu, figure mythologique protectrice. Ils sont reliés par une entretoise quadrangulaire, formée de traverses découpées et décorées de la même composition géométrique.

L'un des principaux meubles des habitations, produit depuis les débuts de la colonisation portugaise dans les ateliers orientaux, est la table. Au XVII^e siècle, il en existait essentiellement deux types : la table d'appoint et la table-bureau. Les tables d'appoint sont en général plus grandes et comportent des décorations en marqueterie sur les tiroirs, des pieds robustes et tournés avec des applications en cuivre, métal jaune ou bronze. La table-bureau présente un plateau saillant sur les flancs et des pieds fixés par une double entretoise. Elle est très souvent pourvue de tiroirs-écrivains servant à ranger le matériel d'écriture. ➤

¹ *Jatayu* est un personnage du Ramayana, épopée de la littérature asiatique. C'est un aigle énorme qui tente de sauver Sita, l'épouse de Rama, des mains du démon Ravana. Celui-ci lui coupe les ailes et il meurt.



028. CABINET ON STAND

Teak, ebony, sissou, ivory, and dyed bone;
gilt copper hardware
Portuguese State of India Northern Province,
probably Thane or Mumbai, late-16th century
Dim.: 112.0 × 66.0 × 38.0 cm
A576
Provenance: C.P., Oporto.



Rare, ebony (*Dyospirus ebenum*) veneered teakwood (*Tectona grandis*) cabinet on stand, of sissou (*Dalbergia latifolia*), teak, ivory, and green-dyed bone inlaid marquetry decoration, fixed to the structure by small brass pins and enhanced by profuse, scalloped and pierced, gilt copper hardware elements.

The cabinet case features six drawers, arranged in three tiers, simulating nine drawer fronts for symmetry, each front with identical applied openwork copper lock escutcheons. Additionally, the two large lateral handles and respective pierced plates are also cast in the same metal, as are the spiralled dome headed decorative tacks, pinned onto the ebony veneered drawer-divider frames. The cabinet stand features two large, open round arches surmounted by a pair of identical drawers.

The carpet-like decorative marquetry compositions are defined by symmetrically arranged flowering branches, framed by borders of four and eight-petaled rosettes. On the lateral elevations, as well as on the cabinet top surface, these naturalistic elements are centred by a characteristic pattern of ebony, ivory, and green-dyed

028. CABINET SUR PIÈTEMENT

Teck, ébène, sesham, ivoire et os teint en vert ;
ferrures en cuivre doré
Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde,
Thana ou Bombay (Mumbai), Fin du XVIe siècle
Dim. : 112,0 × 66,0 × 38,0 cm
A576
Provenance: C.P., Porto.

Rare cabinet sur piètement en teck (*Tectona grandis*) recouvert d'ébène (*Dyospirus ebenum*), orné d'incrustations en sesham (*Dalbergia latifolia*), en teck, en ivoire et en os teint en vert, fixées au moyen d'épingles en laiton. Cette précieuse décoration est soulignée par de luxueuses ferrures en cuivre doré, découpé et ajouré.

Le corps du meuble présente six tiroirs (qui en simulent neuf pour une question de symétrie), disposés en trois rangées. Chaque tiroir arbore sa propre platine de serrure découpée et ajourée. Les ferrures de l'ouvrage incluent également deux poignées latérales et leurs platines ajourées. Les contours des tiroirs, recouverts d'une fine plaque d'ébène, sont ornés de clous en cuivre doré. Le piètement possède deux fenêtres en arc, ainsi que deux tiroirs dans sa partie supérieure.

La décoration incrustée en tapis est composée de plantes fleuries disposées symétriquement, entourées d'une bordure de rosettes à quatre ou huit pétales. Les champs centraux des faces latérales et de la face supérieure sont occupés par le motif traditionnel formé de cubes isométriques, alternant ébène, ivoire et os teint en vert. La face arrière est dépourvue de décoration, indiquant qu'il s'agit d'un meuble destiné à être placé contre un mur.

Les pieds, entièrement sculptés en sesham orné d'incrustations en ivoire, en teck et en os teint en vert, sont en forme de *nagini*, représentées sous la forme d'une tête et d'un tronc de femme se touchant la poitrine (en signe de fertilité) prolongé par une queue de serpent enroulée. Se démarquant des nombreux autres exemplaires connus, ces *nagini* présentent un travail de taille tout à fait exceptionnel, d'un grand raffinement.





bone isometric cubes. The plain, undecorated back suggests that the cabinet was intended to be placed against a wall.

The sissoo carved legs, inlaid with ivory, teak, and green-dyed bone details, are shaped as *Nagini* — Indian deities of human female head and torso — touching her breasts, in an allusion to fertility, and featuring one single, snake-like, lower limb. Contrasting to other related examples, the carving of these decorative elements is of particularly refined quality. *Nagini* are the female versions of the *Naga*, Sanskrit term for a deity, or a class of entity or being, that takes the format of a large snake. In Hindu religious culture, *Nagas* are considered nature's spirits closely linked to water, rivers, lakes and seas, and guardians of springs, wells, and rivers, providing rain and hence, fertility. They remain subjects of reverence among women, particularly in southern India, as female deities conveying fertility and prosperity.¹ They fulfil an apotropaic role intended to ward off evil, therefore protecting the precious contents safeguarded in the cabinet's interior, be it money, documents, jewellery, or other valuables.

As is common rule for Indian produced furniture commissioned for the Portuguese market, this cabinet replicates a European typology that was taken to Asia by early Portuguese settlers. Its exuberant, and clearly '*horror vacui*' decorative composition however, together with the intricate, scalloped and pierced gilt copper hardware elements, evidence its Indian origin.² As such it embodies

La *nagini* est la version féminine du *naga*, mot sanscrit désignant une divinité ou une créature surnaturelle dotée de la forme d'un grand serpent. Dans la culture religieuse hindoue, les *nagas* sont des esprits dont la nature est étroitement liée à l'eau, aux rivières, aux lacs et aux mers, protecteurs de sources, de puits et de cours d'eau, favorisant la pluie et donc la fertilité. Ils sont l'objet d'une grande ferveur, notamment dans le sud de l'Inde et, en particulier, de la part des femmes sous leur forme féminine, apportant fertilité et prospérité.¹ Représentées sur ce genre d'objets, les *nagini* ont également une fonction apotropaïque, éloignant le mal et protégeant les précieux objets qu'ils contiennent, tels que de l'argent, des documents, des bijoux et autres objets de valeur.

Suivant la norme de la production de pièces de mobilier en Inde sur commande portugaise, ce cabinet présente une forme d'origine européenne, copiant les meubles amenés en Asie par les Portugais, mais une décoration exubérante, expression claire d'un '*horror vacui*', d'origine indienne locale, tout comme les ferrures élaborées en cuivre doré, découpé et ajouré.²

Cet ouvrage est un bel exemple de la synthèse culturelle et artistique ayant pris place après l'arrivée des Portugais en Inde. Les documents portugais du XVI^e siècle font référence au village de Thana, ou Thane — actuellement compris dans la ville de Mumbai — dans lequel s'épanouit une grande communauté d'artisans musulmans qui auraient donné le jour à de précieux meubles marquetés.

¹ See: Charles F. Oldham, 'The Nāgas. A Contribution to the History of Serpent-Worship', *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 33, 1901, pp. 461–473.

² See: Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

¹ Voir Charles F. Oldham, « The Nāgas. A Contribution to the History of Serpent-Worship », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 33, 1901, pp. 461–473.

² Voir Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; et Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.



the cultural and artistic synthesis that emerged from the arrival of the Portuguese in India.

Contemporary sixteenth century Portuguese written sources refer the village of Thane, nowadays part of Mumbai, as a manufacturing centre renowned for its Muslim artisans that produced exceptional marquetry furniture. It is thus possible that this cabinet's origin was precisely Thane, then part of Portuguese India's Northern Province.³ A precious piece of furniture, it belongs to a singular group produced in India for the Portuguese market, which has only recently been identified in terms of its precise geographical origin, decorative inspiration (Iranian, Ottoman and European) and historical production context.⁴ *HC*

³Regarding Portuguese ruled Thane see: Sidh Losa Mendiratta, 'Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia', in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

⁴ See: Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; and Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.

On peut donc raisonnablement attribuer la production de ce cabinet à cette localité, qui faisait à l'époque partie de la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde.³

Ce précieuse cabinet sur piètement s'inscrit dans un curieux ensemble comprenant de rares pièces de mobilier plus lointaines, fabriquées pour le marché portugais et dont l'origine géographique, les sources d'inspiration décoratives (persanes, ottomanes et européennes) et le contexte historique de production n'ont été identifiés que récemment.⁴ *HC*

³À propos de Thana sous la domination portugaise, voir Sidh Losa Mendiratta, «Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia», in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (éd.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

⁴Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.

029. CABINET ON STAND

Teak, ebony, sissoo, ivory and copper

India, Goa, 17th century

Dim.: 111,5 × 58,5 × 38,0 cm

A568

Provenance: J.S. collection, Lisbon.

Indo-Portuguese teak cabinet of ebony and ivory inlaid decoration and finely scalloped and pierced mercury gilt hardware.

Made in Goa in the mid-17th century, it was built in two independent sections. One upper parallelepiped box shaped section with ten drawers, simulating twelve of identical size, arranged in four superimposed tiers. It rests on a two drawer stand supported on four double stretched legs that terminate on rounded scroll feet over small rectangular socles.

The cabinet front, as well as the drawers, are framed by peripheral ebony borders with rails and stiles adorned with hemispherical tacks.

On the drawer fronts, pairs of concisely and schematically drawn lions, seating symmetrically face to face, flanking the lock escutcheons, whose eyes, highlighted in ivory, seem to shine shrewdly as if watching something or someone.

On the cabinet's top panel a characteristic symmetrical 'carpet like' decorative composition from which stands out, centrally, the sacred Christogram IHS (*Jesus Hominum Salvator* — 'Jesus Saviour of Men') with the insignia for the Company of Jesus — the Cross and the Three Crucifixion nails, punctuated by five radiant ebony and ivory stars. This composition is enclosed by two concentric circles that isolate it from a field of phytomorphic scrolls within a rectangle which, is in turn surrounded by a wide band border—encased by two plain stripes — of identical foliage scroll decorative motifs centred by frontally facing lion heads. In each corner a stylised flowering fleur-de-lis. The whole composition is framed peripherally by a broad, plain ebony border.

029. MEUBLE-CABINET AVEC PIÈTEMENT

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre

Inde, Goa, XVIIe siècle

Dim.: 111,5 × 58,5 × 38,0 cm

A568

Provenance: Collection J.S., Lisbonne.

Cabinet indo-portugais en bois de teck, avec incrustations en ébène et en ivoire, garni de précieuses ferrures en cuivre découpées et ajourées, dorées au mercure.

Fabriqué à Goa au milieu du XVIIe siècle, ce meuble est constitué de deux corps.

Le corps supérieur est parallélépipédique et comporte dix tiroirs qui en simulent douze de taille identique, distribués symétriquement sur quatre rangées. Il repose sur le piètement, une table formée d'une structure à deux tiroirs, appuyée sur quatre montants à doubles traverses, terminés par un enroulement circulaire posé sur un petit sabot rectangulaire.

Les quatre faces du cabinet sont encadrées d'une frise d'ébène, ornée de clous hémisphériques, tout comme les contours des tiroirs. L'avant de chaque tiroir est décoré de deux lions assis et face à face, formant une composition parfaitement symétrique au dessin synthétique et schématique de part et d'autre de la platine de la serrure. Ces animaux ont les yeux rehaussés d'ivoire, comme s'ils brillaient malicieusement, surveillant quelque chose ou quelqu'un.

Le dessus du meuble est constitué d'une décoration en tapis, où se démarque le médaillon central arborant les lettres sacrées IHS (*Jesus Hominum Salvator* — « Jésus Sauveur des Hommes ») et les insignes de la Compagnie de Jésus — la Croix et les trois clous de la crucifixion —, éléments ponctués de cinq étoiles rayonnantes en ébène au noyau blanc d'ivoire. Ce registre est délimité par deux cercles concentriques, qui le séparent d'un champ rectangulaire orné de rinceaux. Tout autour se déploie une large bordure, inscrite entre deux bandes lisses, contenant le même type d'éléments dé-



The lateral panels repeat the top decorative motifs, in this instance centred by finely scalloped and pierced oval gilt copper medallions, from which hang the box oval ring handles.

The back elevation is centred by a circle divided in four equal sections with palms converging to its centre, its decorative composition forming a rosette that alternates fleurs-de-lis and palms. The large ground is peripherally framed by two mirrored arches of identical elements and enclosed by the plain ebony band.

The cabinet lower section, the stand or table, is defined by a rectangular top, of mild peripheral protruding shoulder — into which the box fits — with corners protected by fine scalloped and pierced hardware. It rests onto a two drawer case of ebony frames and stiles adorned by rounded copper tacks. The drawer fronts are decorated with face to face seated lions amongst phytomorphic scrolls, while the sides are centred by lion heads surrounded by identical foliage motifs.

The four mildly diverging square section legs, joined by double stretchers, are decorated by pairs of opposing fleur-de-lis buds alternating with small circles, terminating in a mythical scalloped and pierced marquetry *Jatāyuh* vulture rolling on itself, one of its talons standing out from the stand foot.

Cabinet typologies originating from Portuguese controlled territories in India can be divided in two groups¹, both autochthonous reinterpretations of European prototypes forms and functions.

A more compact one whose stand rests on *Nagini*², fertility and prosperity deities, guardians of treasures and protectors of sailors, commonly depicted with women's heads and torsos, touching their breasts and with serpent shaped lower limbs, in a decoration densely filled by secant circles, known as *Diaprés*, in a characteristic *horror vacui* of Persian origin; and another group of forms and decoration similar to the cabinet herewith described, which is closer to its European made counterparts.

¹ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India — The Art of The Indian Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 57.

² <https://www.girlmuseum.org/mythological-girls-nagini-manasa/>

coratifs végétaux et montrant, au centre de chaque côté, une tête de lion de face et, dans les coins, une fleur de lys stylisée. Ce tapis décoratif est entouré d'une large bordure lisse en ébène.

Les faces latérales reprennent le même motif décoratif que celui du dessus. Le centre de la composition est occupé par un médaillon ovale en cuivre doré, richement découpé pour dessiner une ornementation en rinceaux, où est fixée la poignée latérale du meuble.

La face arrière du meuble présente en son centre un cercle divisé en quatre parties égales, contenant chacune une palmette qui converge vers le centre. Tout autour du cercle s'alternent fleurs de lys et palmettes, formant une rosace. Cette composition est entourée par un ovale périphérique qui reprend les mêmes éléments et elle se termine par une bordure lisse en ébène.

Le corps inférieur du meuble — la table et le piètement — comporte un plateau rectangulaire au pourtour légèrement saillant — dans lequel s'emboîte le corps supérieur —, dont les angles sont protégés par des ferrures richement découpées et ajourées. Ce plateau repose sur une structure comportant deux tiroirs encadrés par une bordure d'ébène ornée de clous à tête ronde en cuivre. La face avant des tiroirs est décorée de lions assis et face à face, au milieu de rinceaux, alors que leurs faces latérales sont ornées au centre de la tête du même animal, entourée d'éléments végétaux similaires.

Cette structure s'appuie sur quatre pieds à la section rectangulaire, légèrement divergents et réunis par des doubles traverses. Ces éléments sont décorés par une succession de deux boutons de fleurs de lys dos à dos alternant avec des petits cercles. Les pieds du meuble sont terminés par un fabuleux *Jatayu* enroulé sur lui-même, découpé, ajouré et marqueté, dont l'une des serres orne le sabot du meuble.

Il existe deux ensembles de meubles-cabinets originaires d'Inde sous domination portugaise¹, tous deux constitués de réinterprétations locales des formes et des fonctionnalités de prototypes européens.

¹ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India — The Art of The Indian Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 57.



Extant contemporary writings and inventories do sometimes refer to the famous cabinets made in ‘the fashion of Germany’³ in the 1600s, which have close similarities with Spanish *bargueños* or *vargueños*, both in terms of shape and inlaid decoration (*taracea granadina*), well within the scope of mudéjar art⁴, which, as we well know, was well rooted in its contemporary Portuguese art.

Indo-Portuguese cabinets however, differ from these Western roots for the absence of the fall front, whose inner surface was used for writing, as well as for the recurrent use of exotic timbers such as ebony, teak and sissoo.

In this specific cabinet the stand reminds us of the often mentioned ‘Philippine’ table of diverging legs joined by X shaped fasteners, which corresponded to the matching supporting stands for the above mentioned *bargueños*; or even the ‘Savonarola’ type table of ‘S’ shaped legs that will evolve into what became known as ‘Iberian lyre foot’⁵.

These did certainly figure amongst the earliest models, artistically placed between Renaissance and Mannerism, taken by the Portuguese to the Orient. It’s nonetheless important to refer that the decorative principle of mudéjar cabinets was not totally unfamiliar to the local cabinet makers, in virtue of their Islamic essence.

Identical materials and decorative motifs emerge in various furniture pieces extant in Goa, mostly vestment chests or other related typologies. Based on comparative studies, the art historian Pedro Dias imputes to this region, the origin of a large group of objects of identical characteristics that includes cabinets, cupboards and centre and writing tables and amongst others⁶.

The chronicler Diogo do Couto (1542 – 1616), who lived in India for approximately fifty seven years of his life and studied and observed first-hand, life in those faraway lands, refers in his work ‘Soldado Prático’ that on the ground floor of the houses of the Treasurers and Tax Officers in Goa there were shops where turn-

Le premier ensemble inclut des meubles plus compacts dont le corps inférieur repose sur des *Naginis*², déesses de la fertilité et de la prospérité, gardiennes de trésors et protectrices des marins, habituellement représentées avec une tête et un torse de femme se touchant la poitrine et une partie inférieure en forme de serpent. Ces pièces sont intégralement décorées de cercles concentriques ou « diaprés », manifestant l’*horror vacui* caractéristique d’influence perse. Les meubles du second ensemble présentent une forme et une décoration similaire à celles de notre cabinet, et se rapprochent davantage des modèles européens.

Les documents et les inventaires de l’époque mentionnent les célèbres cabinets du XVIe fabriqués « à la manière allemande »³, qui présentent également des ressemblances avec les *bargueños* ou *vargueños* espagnols de par leur forme et leur décoration incrustée (*taracea granadina*) de style mudéjar⁴, notoirement enracinée dans l’art portugais de la même époque.

Les cabinets indo-portugais se distinguent toutefois de ces pièces occidentales par l’absence d’abattant qui servait également de table d’écriture, ainsi que par leur recours habituel à des bois exotiques, comme l’ébène, le teck et le sesham.

La forme du piètement de ce cabinet rappelle la « table philippine » et ses pieds divergents, reliés par des barres de fer en X, et qui formaient le support des *bargueños* mentionnés ci-dessus. On pense également à la table de type « savonarola », appuyée sur des montants en forme de double S, qui évolua pour donner lieu à la table ibérique « en pied de lyre »⁵. Ces dernières, artistiquement situés entre la Renaissance et le Maniérisme, s’inscrivent certainement parmi les premiers modèles emmenés par les Portugais en Orient.

Le principe décoratif des cabinets mudéjars n’était d’ailleurs pas totalement étranger aux artisans locaux, en raison de ses racines islamiques.

³ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval (1611)*, edição de J. H. da Cunha Rivara & A. de Magalhães Basto, Porto, 1944, vol. II, p. 185.

⁴ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, IMAGINALIS, 2013, p. 271.

⁵ Francisco E. Oliveira Martins, *Mobiliário Açoriano; elementos para o seu estudo*, cit. p. 74.

⁶ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português, (...)*, pp. 71 – 82 e 276 – 285.

² <https://www.girlmuseum.org/mythological-girls-nagini-manasa/>

³ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval (1611)*, édition de J. H. da Cunha Rivara & A. de Magalhães Basto, Porto, 1944, vol. II, p. 185.

⁴ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, IMAGINALIS, 2013, p. 271.

⁵ Francisco E. Oliveira Martins, *Mobiliário Açoriano; elementos para o seu estudo*, cit. p. 74.



ers and carpenters made ‘marquetry cabinets’⁷. At the time Goa, the capital city of the Portuguese territories in India had become a major centre for the production of luxury goods that were sold in its main street, the ‘Rua Direita’, the most important trading thoroughfare in the city, with street facing shops and stores on the lower floors of most two and three story buildings⁸.

By analysing the faunal elements portrayed in the decoration of this cabinet — the lion and the *Jatāyuh* vulture, of concise and schematic outlines — it seems likely that they were deliberately selected and combined for their apotropaic role in protecting and precious objects that were safe kept in the various drawers of this cabinet.

The lion appears repeatedly inlaid, both in pairs and face to face as well as in individual head depictions. Considered the ‘king of animals’ since time immemorial the lion stands as apanage of strength and nobility. The Asian lion, known in Sanskrit as *simba*,

Le même type de matériaux et de décoration surgit sur plusieurs pièces de mobilier produites à Goa, pour la plupart des coffres de sacristie et autres meubles similaires. Suite à son analyse comparative, Pedro Dias attribue à cette région l’origine d’un vaste ensemble d’objets, dont des cabinets, des armoires, des tables-buffets et des tables à écrire, entre autres, présentant des caractéristiques identiques⁶.

Le chroniqueur Diogo do Couto (1542–1616), qui vécut cinquante-sept ans en Inde et qui se pencha sur la vie dans la région à son époque, mentionne dans son ouvrage *Soldado Prático* qu’au rez-de-chaussée des maisons des *Vedores da Fazenda* (administrateurs des comptes) de Goa il y avait des ateliers où des tourneurs et des menuisiers fabriquaient des « écritoires marquetés »⁷. À l’époque, Goa, capitale de l’État portugais de l’Inde, était devenue un important centre de production de biens de luxe, vendus dans la rua Direita, principale artère commerciale de la ville, dans des

⁷ Diogo do Couto ‘Soldado Prático’, ed. Ana Maria Garcia Martín, Coimbra, Angelus-Novus — Centro de Literatura Portuguesa, 2009; Apud IDEM, pp. 112–114.

⁸ IDEM, *Ibidem*.

⁶ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Portugues, (...)*, pp. 71–82 e 276–285.

⁷ Diogo do Couto «Soldado Prático», éd. Ana Maria Garcia Martín, Coimbra, Angelus-Novus — Centro de Literatura Portuguesa, 2009; Apud IDEM, pp. 112–114.



was adopted in Buddhist art as protective figure of Dharma (cosmic law and order). In Hinduism it is connected to both Gods and Goddesses, lending its sacred shape to Narasimha, the incarnation of Vishnu's avatar⁹.

Equally present are the inlaid depictions of the coiled Jatâyuh vulture, literally the 'strong wind'. It is Râma's 'devoted bird' and demigod in Hindu mythology. King of vultures in the renowned Indian epic Râmâyana.

Like the lion its main role is to keep evil at bay.

Originating from the meeting between East and West, this rare Indo-Portuguese cabinet, rich in light and shadows contrasts, of European inspired structured clearly propagated by the Portuguese — joins the Goan phytomorphic marquetry decoration to the apotropaic Indian iconography and to the Jesuit insignia of a possible customer.

For its quality and conservation it represents in perfection an artistic archetype of this 17th century typology. ➤ TP

⁹ Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas* (Cat.), Edição Bluebook, 2021, p. 116.

boutiques donnant sur la rue, situées au rez-de-chaussée de bâtiments de deux ou trois étages⁸.

L'étude des animaux utilisés dans la décoration de ce cabinet — le lion et le vautour *Jatayu*, aux dessins synthétiques et schématiques — nous fait comprendre qu'ils ont été délibérément choisis, car ce sont des figures apotropaïques orientales qui s'unissent ici pour protéger les biens précieux contenus dans ce meuble.

Le lion est marqueté dans ses diverses représentations — par paire face à face et tête. Depuis des temps immémoriaux, cet animal est considéré comme le « roi des animaux » et symbolise la force et la noblesse. Le lion asiatique, connu en sanscrit sous le nom *simba*, est utilisé dans l'art bouddhiste comme figure protectrice du dharma (loi cosmique et ordre). Dans la religion hindoue, il est rattaché aux dieux et aux déesses et donne sa forme sacrée à Narasimha, incarnation de l'un des avatars de Vishnou⁹.

Les figurations du vautour *Jatayu*, littéralement « souffle fort », enroulé sur lui-même, sont également incrustées. C'est l'oiseau dévot de Râma, conçu comme un demi-dieu dans la mythologie hindoue, roi des vautours dans la célèbre épopée indienne, le *Râmâyana*. Tout comme le lion, c'est une figure protectrice contre le mal.

Fruit de la rencontre entre l'Orient et l'Occident, ce rare cabinet indo-portugais rempli de contrastes, d'ombre et de lumière, à la structure d'influence européenne — clairement transmise par le biais des Portugais — associe les marqueteries goanaises phytomorphes, les figures apotropaïques d'origine indienne et les insignes jésuites de l'éventuel commanditaire.

Sa qualité et son état de conservation en font l'archétype artistique parfait de cette typologie de meubles du XVIIe siècle. ➤ TP

⁸ IDEM, *Ibidem*.

⁹ Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas* (Cat.), Bluebook, 2021, p. 116.

030. FALL FRONT WRITING CABINET

Teak, sissoo, ebony, ivory, green dyed bone, sandalwood, brass, and iron; brass hardware

India, Gujarat, ca. 1580–1620

Dim.: 28.4 × 21.0 × 16.0 cm

F1358

Provenance: Private collection, Brussels; Edric van Vredenburg collection, Brussels.

This rare fall front cabinet was made in Gujarat ca. 1580–1620.¹ Its teakwood (*Tectona grandis*) carcass is veneered in sissoo (*Dalbergia latifolia*) and inlaid in teak, ebony, ivory, green dyed bone, and brass filleting, forming elaborate decorative marquetry compositions. The brass hardware elements comprise of the front lock escutcheon and the inner drawer pulls.² The outer surfaces, as well as the inner fall front writing top, feature carpet-like compositions centred by figural scenes, framed by peripheral borders of stylized Chinese inspired cloud motifs, that seem to be unique to this specific writing cabinet.

Unlike other extant pieces of identical origin, the archetypal ornamental motifs of symmetrical flowering branches and birds are, in this instance, complemented by Iranian style, rather off the scale figures.

The front and lateral elevations are characterized by two male figures in Iranian attire flanking a flowering tree. An older man, seemingly a scholar or a sage, reclining and reading a book, and another, a kneeling youth, reading a *safineh*, an oblong shaped book, probably of poetry. The latter is portrayed in a sleeveless tunic over a shirt, or *pirahan*, and both display large turbans, characteristic of the Safavid period. Contrasting with these motifs, the top panel surface features two floor seated female figures, with one knee

¹Regarding this production see: Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

²For a cabinet of this origin at the Victoria and Albert Museum collection (inv. 122–1906), but without the Persian figures, see: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15. and Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.

030. ÉCRITOIRE

Teck, sesham, ébène, ivoire, os teint en vert, santal, laiton et fer; ferrures en laiton

Inde, Gujarat, vers 1580–1620

Dim.: 28,4 × 21,0 × 16,0 cm

F1358

Provenance: Collection privée, Bruxelles; collection Edric van Vredenburg, Bruxelles.

Cette rare et importante écritoire à abattant a été produite au Gujarat vers 1580–1620.¹ Comportant une structure en teck (*Tectona grandis*), elle est recouverte de plaque de sesham (*Dalbergia latifolia*) et décorée d'incrustations en teck, ébène, ivoire, os teint en vert et fil de laiton. La structure du fond des tiroirs est en teck et en ébène.

Les ferrures en laiton incluent la platine de serrure de la face avant et les poignées des tiroirs intérieurs.²

La décoration des faces extérieures et de la face intérieure de l'abattant est en tapis. Elles arborent des scènes figuratives dans le champ central, entourées d'une bordure de nuages stylisés d'inspiration chinoise, un motif exceptionnel qui fait la singularité de cette écritoire.

Se distinguant des autres écritoires issues de cette production du Gujarat, la décoration de cette pièce se compose, outre du motif typique des plantes fleuries symétriquement disposées et parsemées d'oiseaux, de personnages de grande dimension dans le style persan. Sur la face avant et les faces latérales, deux figures masculines se font face de part et d'autre d'un arbre fleuri: l'une représente un homme âgé sous les traits d'un sage lisant un livre, l'autre, un jeune homme lisant un *safineh*, livre oblong, probablement de poésie. Le jeune homme est habillé d'une tunique à manches courtes au-dessus

¹À propos de cette production, voir Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

²À propos d'une écritoire de la même production mais sans les figures persanes, appartenant au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 122–1906), voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15. Voir aussi Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.



resting on the ground and playing tambourines.³ These figures, rather than following a regular Gujarati portraiture style, copy the pictorial Iranian model that is evident in contemporary Safavid paintings and in luxurious figural silk textiles.⁴

Made according to the same techniques, with brass pins fixing the larger inlaid elements, and adopting the same materials, ivory and dyed bone of incised black highlighted lines, the figures are contemporary to the box and represent iconographic inclusions, certainly resulting from a specific commission, for which the cabinetmaker adapted a writing cabinet routinely made for the Portuguese market but restyled for an Iranian customer or for an Indian of Persian cultural sensibilities.

When open, the cabinet would originally expose six drawers arranged in three tiers: one long upper drawer, now missing, a central double-height square drawer, and two pairs of smaller, identical drawers. The drawer fronts, of inlaid decoration, are defined by flowering branches flanked by mirrored face-to-face hares. Similarly to the other box surfaces, the inlaid motifs include green dyed bone elements that lend added sophistication and contrast to the marquetry surface. Alongside teak, the drawer bottoms are cut in ebony.

The central drawer displays a couple in local Indian costume, probably emphasizing the marriage character often associated to this type of object. The male figure is attired in *jama* (coat), *pay-jama* (tight fitting trousers), *patka* (waist band) e *kulahdar* (small turban), while the female features *ghaghra* (long pleated skirt), *odhani* (transparent veil) over the head, and a *choli* (fitted short bodice).

This Gujarati writing cabinet seems to correspond to a unique example of adaptation to the demands of an Iranian or Indian-Persian customer, for a product generally destined to the European market. Its iconography, derived from painted models and Safavid silk textile patterns, is an unequivocal demonstration of the Indian artisans capacity for adapting its artistic productions to a widely varied clientele. ➤ HC

de sa chemise, ou *pirahan* ; les deux personnages portent un turban typique de la période safavide. Par contraste, la face supérieure de l'objet est ornée de deux femmes agenouillées, jouant du tambourin.³ Au lieu de suivre le style de représentation habituel du Gujarat, ces figures reprennent des motifs de la peinture iranienne safavide et des luxueux panneaux en soie de cette période.⁴ Réalisés selon les mêmes techniques que les motifs des autres faces (épingles en laiton pour fixer les plus grandes incrustations) et à l'aide des mêmes matériaux (ivoire et os teint en vert avec lignes incisées soulignées de noir), ces personnages datent de la même époque que l'écrivain ; il s'agirait ainsi d'un ajout iconographique correspondant à une commande spécifique, visant à adapter l'ouvrage, habituellement conçu pour être exporté vers le marché portugais, à la demande d'un client iranien ou indien à forte influence persane.

Une fois ouverte, cette écritoire présente six tiroirs disposés sur trois rangées (dont la rangée supérieure, la plus longue, a aujourd'hui disparu), avec un tiroir carré, central, de plus grande dimension.

La décoration marquetée de la face avant des tiroirs consiste en des plantes fleuries entourées de deux lièvres placés face à face. Tout comme sur les autres faces de l'objet, les incrustations incluent de l'os teint en vert, conférant une plus grande richesse et un plus grand contraste à l'ouvrage de marqueterie.

La face avant du tiroir central est ornée d'un couple face à face, habillé d'un costume local indien, choix iconographique probablement destiné à renforcer le caractère nuptial de ce type d'objets. La figure masculine porte un *jama* (veste longue), un *pay-jama* (pantalon moulant), un *patka* (longue ceinture) et un *kulahdar* (petit turban), tandis que la figure féminine est vêtue d'un *ghaghra* (jupe longue plissée), d'un *odhani* (long voile transparent) sur la tête et d'un *choli* (blouse courte et moulante).

Cette écritoire du Gujarat semble représenter un cas unique d'adaptation d'un produit, habituellement conçu pour être exporté vers le marché européen, aux exigences d'un client iranien ou indien à forte influence persane. Son iconographie, puisant dans la peinture et dans les luxueux textiles de soie safavides, surgit comme un puissant témoignage de la capacité d'adaptation des artistes indiens aux demandes des différents clients. ➤ HC

³For a similar depiction of tambourine players, see a painting portraying a 'Prince being entertained at night in the countryside', attributed to Muhammad Qasim, Isfahan, ca.1650 at the British Museum, London, inv. 1920,0917,0.275 — see: Sheila R. Canby, *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, London, The British Museum Press, 2009, pp. 226–227, fig. 73.

⁴Regarding Safavid Iran and its art, see: Assudullah Souren Melikian-Chirvani, *Le chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501–1736*, Paris, Somogy, 2007; and Sheila R. Canby, *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, London, The British Museum Press, 2009.

³Pour une représentation similaire de joueuses de tambourin, voir la peinture *Les divertissements d'un prince la nuit à la campagne*, attribuée à Muhammad Qasim, Isfahan, vers 1650, appartenant au British Museum, à Londres, inv. 1920,0917,0.275 — voir Sheila R. Canby, *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, Londres, The British Museum Press, 2009, pp. 226–227, fig. 73.

⁴À propos de l'Iran safavide et de ses arts, voir Assudullah Souren Melikian-Chirvani, *Le chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501–1736*, Paris, Somogy, 2007; et Sheila R. Canby, *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, Londres, The British Museum Press, 2009.



NOTES ON A MUGHAL TABLETOP CABINET

Small sized teakwood cabinet, characterised by decorative compositions of inlaid exotic timbers, and part-engraved white and green dyed ivory elements, fixed to the carcass by small brass pins and enhanced by silver filleting. This type of luxury production was unique to the Mughal ruled western Indian regions of Sindh and Gujarat.

When open, the cabinet interior reveals an arrangement of variously sized drawers distributed over three tiers. Comparative analysis with other identical boxes, suggests with some certainty, that the missing full length upper drawer would simulate a sequence of three small drawer fronts, separated by ivory veneered divider frames, in an arrangement reinforcing the harmonious symmetry rules repeatedly typified in this typology.

The drawer fronts decorative compositions follow a pattern that is common to the cabinet's other exposed surfaces; the presence of a stylised, centrally placed flowering tree that evokes a garden, and remits to a terrestrial image of Paradise. This simultaneously symbolic and allegoric imagery, emerging from an evidently Persian heritage, becomes the main subject of an iconographic repertoire that is enhanced by inlaid metal thread branches. On the frontal elevation, a depiction of a young male with an older wise man or scholar. Excepting the top panel, this theme is repeated on all the cabinet's exterior planes, as well as on the fall front inner writing surface.

NOTES D'ÉTUDE SUR UN CABINET MOGHOL

Ce cabinet miniature à abattant, en bois de teck, présente un répertoire décoratif incrusté en bois exotiques, ivoire et os teinté (vert), partiellement gravé, enrichi de picots de laiton et de filets d'argent.

Ce travail est caractéristique des productions luxueuses des anciens territoires de l'Inde Moghole de l'Ouest, Sind ou Gujarat.

L'abattant ouvert découvre une série de tiroirs de différentes tailles. La comparaison avec des cabinets de même typologie permet de penser que le tiroir supérieur (manquant ici) simulait une succession apparente de trois tiroirs, séparés les uns des autres par des méplats en ivoire; ceux-ci étant situés dans la continuité des bandes verticales cernant le tiroir central inférieur, répondant aux règles de symétrie de construction usitée sur ce type de cabinet, tout en conférant à l'ensemble une belle harmonie.

L'abattant fermé présente une rencontre entre un jeune homme et un vieux sage. Ce thème se retrouve à l'identique sur toutes les faces du cabinet à l'exception de la face supérieure du cabinet qui représente des musiciennes jouant du tambourin.

Les saynètes représentées tant sur les façades des tiroirs que sur chaque face du cabinet, présentent une caractéristique similaire. En effet, la composition de chaque scène figurée est systématiquement ordonnée autour d'un motif central stylisé: un arbre fleuri évoquant l'espace d'un jardin, image terrestre du Paradis.



DECORATIVE REPERTOIRE THE CABINET'S INTERIOR THE TREE OF LIFE

On the main drawer front, an elegantly dressed couple is portrayed in profile. Both figures seem to point to the Tree of Life emerging in front of them, which features a bird centrally perched in the canopy and flowering branches terminating in elegant scrolls. In contemporary codified language, birds associated to flowering trees were references to the Garden of Paradise, a theme favoured by 17th century Mughal miniature painters.

The remaining drawer fronts feature small, mirrored face to face animals, probably rabbits, flanking small mounds from which emerge stems of bifid leaves. These mammals, alongside hares, are often associated to nature's fertility.

At each drawer frame outer edge, another bifid stem seems to enclose the figurative space, reinforcing the suggestion of a walled garden, also highlighted by the composition's axial symmetry and repetition.

Idyllic and Edenic scenes such as these, correspond to a classical grammar that was already present in the second half of the 16th century. The tree is a strong and ancient life symbol. In ancient Persian thought, as in Mughal India, this tree is leafy, flowering and populated with birds. Alluding to a feeling of belonging and attachment, it evokes the strength of life and its origins, symbolising the axis that joins the various world levels, and acting as the link between earth and heaven.

THE GARDEN OF PARADISE

Historians seem to agree that the Persians created the Art of Gardens. They invented those enclosed spaces protected from wild beasts, undesirable thugs, sand, and the unforgiving semi-desert climate of their homeland. Persian gardens evolved in a variety of formal typologies tightly ruled by geometry, and by the proposition of a terrestrial image of Paradise. Significantly, the ancient Persian expression for «walled garden» was *pari-daiza*, and as such, Persian gardens emerged as a divine metaphor for divine order, unity, and harmony. They were first and foremost, a landscaped

Cette image allégorique et symbolique, issue de l'héritage persan, constitue le sujet principal du répertoire iconographique de ce cabinet, comme en témoigne le traitement particulier des arbres avec leurs branches réalisées en fils d'argent. Il écarte ainsi toute interprétation profane des sujets en privilégiant une approche plus hermétique.

ANALYSE DU RÉPERTOIRE DÉCORATIF DU CABINET L'INTÉRIEUR DU CABINET L'ARBRE DE VIE

Le tiroir principal représente un couple figuré de profil, richement vêtu. l'homme et la femme semblent désigner par leur gestuelle l'arbre de vie dont l'extrémité des tiges fleuries se terminent en volutes. Un oiseau est perché au centre de l'arbre. Dans le langage poétique et codé de l'époque, les oiseaux associés à des arbres fleuris font systématiquement référence au jardin de paradis et comptent parmi les sujets de prédilection des miniaturistes de l'époque.

Les autres tiroirs présentent des petits animaux, probablement des lapins, placés systématiquement de part et d'autre d'un monticule de terre d'où émergent des faisceaux de tiges aux feuilles bifides. Ces animaux sont dessinés en position inversée tel leur reflet. Le lièvre ou le lapin sont traditionnellement rattachés à la fécondité de la nature. À chaque extrémité du cadre, une autre tige feuillagée vient refermer l'espace, accréditant l'illusion d'un jardin, image renforcée par la répétition des saynètes.

La composition d'ensemble de ces décors est régie par les règles de la symétrie axiale et de l'image en miroir.

Les représentations paradisiaques et édéniques figurant sur les tiroirs de ce cabinet correspondent à un répertoire classique déjà mis en place dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Le motif de l'arbre est un symbole de vie important et très ancien. Dans la conception persane passée comme dans celle de l'Inde moghole, cet arbre est feuillu, porteur de fleurs et peuplé d'oiseaux. Faisant référence à un sentiment d'ancrage, il évoque la force de la vie et ses origines. Il symbolise l'axe de correspondance des différents niveaux du monde et sert de lien entre la terre et le ciel.

JARDINS DE PARADIS

Les historiens s'accordent à reconnaître que les Persans ont conçu l'art des jardins. Ils ont inventé des lieux clos à l'abri des bêtes sauvages, des brigands, du sable et de la redoutable sécheresse sub désertique de leur pays.

Le jardin persan se décline selon plusieurs typologies formelles régies par la géométrie. Il offre toujours une image terrestre du Paradis; le mot ancien iranien pour «espace clos» était *pari-daiza*. En tant que tel, il apparaît comme une métaphore de l'ordre divin, de l'unité et de l'harmonie. C'est d'abord un jardin paysager, conçu et

world, intentionally conceived and created as a space integrated in a specific environmental context, which served aesthetic and spiritual purposes.

A Persian garden is, therefore, a resting place fitting into the realm of thought and spirituality, but also of recreation and entertainment. In that well-defined space, enclosed by walls and sometimes by galleries, inhabited by tanks and running water, multicoloured flowers, carefully selected fragrant plants and trees and populated by multitudes of birds, the Persians created an environment propitious to the exultation of the senses. These gardens were not strictly designed for walking, but rather for assembling and observing, for feeling and listening. For Persian scholars and elites, Edenic landscapes were not imaginary or unreal, but rather spaces concealing symbolic contents, that promoted contemplation and the pursuit of spiritual hermeneutics.

créé intentionnellement comme un espace intégré dans un contexte environnemental particulier, répondant à un objectif esthétique et spirituel. C'est donc un lieu de repos qui relève autant du domaine de la pensée et de l'esprit que de celui du récréatif et du divertissement. En ce lieu rectangulaire, entouré de murs et parfois de galeries, les bassins et l'eau jaillissante, les fleurs multicolores, les arbres et arbustes odorants, soigneusement choisis, peuplés d'une multitude d'oiseaux, concourent à composer un décor propre à l'exaltation des sens. On ne s'y promène pas à proprement parler, mais l'on s'y recueille afin de voir, sentir et écouter. Pour les lettrés et les élites de l'époque, les paysages édeniques n'avaient rien d'imaginaire ou d'irréel, mais recelaient un contenu symbolique appelant à la contemplation et à la mise en œuvre de toute une herméneutique spirituelle.

Voici donc posé le cadre où se déroulent les scènes dépeintes ci-après.



THE FALL FRONT AND THE LATERAL ELEVATIONS ENCOUNTER BETWEEN A YOUTH AND A WISEMAN

Immediately noticeable is the fact that the tree is slightly off-centre to the right, a solution that reinforces the importance of the character seated cross legged on the left, possibly a Sufi scholar, as suggested by his attire comprising of long shirt, dark coat and turban, a traditional accessory in Shiite Muslim communities. He is holding a book in his left hand, perhaps the sacred texts, that

L'ABATTANT ET LES FACES LATÉRALES RENCONTRE ENTE UN JEUNE HOMME ET UN VIEUX SAGE

Ici, on remarque de prime abord que l'arbre est légèrement désaxé sur la droite, donnant implicitement une plus grande importance au personnage assis à gauche, probablement un érudit Soufi comme le laisserait penser son costume. Il paraît en effet être vêtu d'une grande chemise et d'un manteau sombre et porte un turban — accessoire traditionnel dans les pays Chiites. Il tient un



© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/ Hervé Lewandowski
 Young man serving wine to an elder. Reza Abbasi (1565–1635), drawing highlighted in colour and gold, ca. 1605–1615.
Jeune homme tendant une coupe à un vieux homme. Rezza Abbassi (1565–1635), dessin avec rehauts de couleur et or, vers 1605–1615.

mirror's the one being read by the young man kneeling respectfully, opposite him. It was customary for a student to choose a spiritual guide, who would introduce him to various other subjects, towards the end of his exoteric studies.

The youth is attired in 17th century Safavid fashion, with long-sleeved shirt under a button front short-sleeved coat, of open collar. The loose-fitting trousers are tied by a sash at the waist, revealing a straight handled dagger — a *kard*. The turban shape remits to late-16th and early-17th century miniature paintings.

The scene seems to illustrate the old Sufi master's meditation on the path to follow, to rise, if not to get closer, to God. Sufism is a way of living according to religious doctrines destined to purify the soul for reaching the Truth, or God. Its purpose, and its highest stage, is akin to mysticism, which pursues the reality of mysteries through inner illumination. The repetition of such scene on five of the cabinet's faces, testifies to the insistence on the message. This powerful imagery on a cabinet has no known equivalent, a fact that endows this box with extreme rarity and remarkable uniqueness.

livre (peut-être le livre saint) qui fait fait écho à celui que semble lire le jeune homme, à droite, agenouillé devant lui, en signe de respect.

Le jeune homme est habillé à la mode en usage au XVIIe siècle sous la dynastie safavide. Il porte une chemise à manches longues et par-dessus, un long manteau à manches courtes, à col à rabat ouvert, se fermant avec des boutons. Le pantalon très large est serré par une écharpe en ceinture laissant apercevoir un poignard à manche droit (*kard*). La forme de son large turban se retrouve dans des miniatures de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle.

À l'époque, il était d'usage qu'un étudiant choisisse son guide spirituel à l'issue de ses études exotériques. Ce guide l'initiait dans une ou plusieurs disciplines.

UNE MINIATURE COMME MODÈLE

L'influence de la miniature dans la représentation de cette scène ne semble pas faire de doute. Le règne des Grands Moghols en Inde marque le développement de l'influence de la peinture iranienne sur la peinture indienne. La miniature persane est en effet introduite par les disciples de Kamaledin Behzad lors du retour d'Humâyûn, le second empereur moghol, à Delhi en 1555. Il faut se remémorer ici que la circulation de la langue persane a eu un rôle remarquable dans ce parcours puisque le persan était la langue officielle de l'Inde moghole. D'autre part, il y a eu d'autres vagues d'émigrations de poètes et de peintres iraniens vers l'Inde, notamment sous le règne de Shah Abbas 1er (1571–1629), participant ainsi à l'émergence d'une nouvelle tradition, celle de la peinture moghole. Enfin, derniers éléments, et non des moindres, c'est l'intérêt manifesté par les empereurs Moghols pour les confréries Soufies et leur influence au sein des élites mogholes.

De tels thèmes dépeignant des assemblées de sages musulmans, des derviches ou la visite d'un grand personnage à un ascète ou à un maître, sont relativement fréquents dans les miniatures exécutées durant le règne de Shâh Jahân (1627 à 1658).

Le sujet et le traitement des personnages ici font peut-être écho aux miniatures de Reza Abbasi (1565–1635) — l'un des maîtres incontestés de l'école d'Ispahan sous Shah Abbas 1er — ou à une miniature de l'un de ses élèves ou suiveurs (voir image ci-dessus). On y retrouve quelques-unes de ses caractéristiques avec ce goût de la simplification dans le rendu des personnages, rarement nombreux. Ceux-ci sont peints dans des poses et des attitudes convenues qui gommant toute personnalité ou identité personnelle. Leurs corps sont peints avec soin, selon des modes de stylisation constants, mais ce sont des formes dont le modèle est effacé. Ils sont toujours habillés de vêtements longs et amples.

Tout l'intérêt réside dans le traitement de leurs visages. Mais là encore, la représentation respecte des codes fermes reprodui-

MINIATURE PAINTING

The Great Mughals rule in India, marked the outset of Iranian influence over Indian painting, the art of Persian miniature being introduced by disciples of Kamaledin Behzad upon the return of Humayun, second Mughal Emperor, to Delhi in 1555. The circulation of the Persian language, Mughal India's official language, would also have a role in this journey, particularly via the immigration waves of Iranian poets and painters during the reign of Shah Abbas I (1571 – 1629), who contributed for the spreading of this painting tradition. Also relevant was certainly the interest manifested by Mughal Emperors for Sufi brotherhoods, and the influence these brotherhoods exerted on the Mughal elites.

Images portraying assemblies of Muslim wisemen, dervishes or the visit of an important character to an ascetic or to a wise master, do occur frequently in miniatures dating from Shah Jahan (1728 – 1658) reign. In terms of the cabinet herewith described, both the subject and the treatment of the figures echo works by Reza Abbasi (1565 – 1635), undisputed master of the Isfahan School under Shah Abbas I, or by one of his disciples or followers. The simplification in the rendering of the figures, one of Abbasi's characteristics, can be easily recognised in our cabinet.

In miniaturized works, the figures are portrayed in predetermined poses and attitudes that exclude any hints at personality or individual identity. Their bodies are carefully painted according to clearly defined stylisation principles, that maintain the forms but erase the models. They are always portrayed in long, loose clothing. All focus seems to be on the treatment of the faces but, here again, the depiction follows firmly established codes that repeat types described in poetry. The faces are beautiful, elegantly oval, and finely outlined, almost sublimate, and dominated by glowing whiteness. No colour animates these radiantly pure faces. They are archetypes of the 'perfect man', in a non-figurative space in which the representation of the world is synthetised and metaphoric. The Tree of Paradise guides the interpretation of the scenes in an almost transcendent dimension.

THE FRIEZES OF CLOUDS

Originally a Chinese motif, the stylised omega shaped clouds that frame the cabinets figurative panels, are organised in a meticulous sequence that plays on the principles of geometry, with median axis's, spandrels, and reversal alternating sequence.

Although Persia was, from as early as the 13th century, in contact with other Eastern cultural and artistic centres, including with China, it was not until the 15th century that the cloud motif flourishes in the visual and decorative arts, being often present in Persian rugs, particularly from Herat, in 16th century Indian

sant les types décrits dans la poésie. Ces visages sont des faces de beauté avec la tête ovale, aux traits finement ébauchés, presque sublimés, où domine l'éclat de la blancheur. Aucune couleur ne vient animer ces visages à la pureté rayonnante. Il s'agit d'archétypes de « l'homme parfait » dans un espace non figuratif où la représentation du monde se résume en une forme synthétique et métaphorique.

L'arbre de Paradis oriente l'interprétation de la scène figurée ici qui semble posséder une dimension transcendante. La « peinture » de ce panneau semble illustrer la recherche de la voie auprès d'un vieux maître soufi et s'apparenterait alors à une méditation sur la conduite à suivre pour s'élever si ce n'est se rapprocher de Dieu.

Le soufisme est une voie et une manière pieuse de vivre selon des doctrines religieuses destinées à purifier l'âme pour parvenir à la Vérité ou à Dieu. Son but et sa dernière étape s'apparentent au mysticisme, qui tend à connaître la réalité des mystères par le biais de l'illumination intérieure.

La reproduction de cette scène sur cinq faces témoigne de l'insistance de son message.

Un tel sujet figuré dans un cabinet n'a pas d'équivalent répertorié et confère à cet objet une vraie rareté si ce n'est un caractère unique remarquable.

LE MOTIF DE NUAGE DANS LES BORDURES

Ici, les nuages sont rangés selon un ordre minutieux jouant sur les principes de la géométrie avec les axes médians, les écoinçons et le retournement selon un ordre alterné.

Le motif des bandes de nuages est d'origine chinoise. Il représente un nuage en forme de ruban disposé en oméga. Si la Perse a été en contact avec de multiples sources culturelles et artistiques asiatiques depuis le XIIIe siècle, dont la Chine, c'est véritablement au XVe siècle que le motif du nuage dans les arts visuels s'épanouit. On le retrouve dans les tapis persans — notamment ceux d'Herat — mais aussi dans les tapis indiens du XVIe siècle comme encore dans les miniatures persanes. Ce motif investit le plus fréquemment les bordures où il se pare d'une symbolique liée à l'immortalité tout en servant de lien avec le divin.

LA FACE SUPÉRIEURE

La scène reprend une composition symétrique et en miroir. Elle représente deux musiciennes agenouillées de part et d'autre d'un arbre fleuri animé par des oiseaux. Celles-ci tiennent un grand tambourin à claquettes, ces pièces en généralement en cuivre que l'on ajoute sur le côté du cadre.

Elles sont vêtues d'une large robe large, d'une ceinture étroite et d'un manteau. Elles portent un voile coiffé en foulard, descendant dans le dos, et maintenu par un bandeau à flots. Comme pour les



The friezes of clouds.
Le motif du nuage dans les bordures.



© Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
Cloud motif. 16th century Persian rug (detail)
Motif de nuage, détail d'un tapis persan du XVIe siècle.

rugs, and in Persian miniature paintings. When represented in banded borders, this motif assumes a symbolic meaning linked to immortality and the divine.

THE TOP PANEL

The scene resumes a symmetrical mirrored composition. It portrays two figures holding tambourines with bells, and kneeling on either side of a flowering tree animated by birds. The figures are attired in a long tunic, fastened at the waist by a sash, and coat. On the head a long veil, fashioned as a headscarf and tied by a flowing headband. Similarly to the other figures, their ivory robes are studded with brass pins forming a gracious floral motif that fixes the ivory inlays to the carcass, while simultaneously simulating the richness of the suggested textiles, in a technique associated to Sindh's and Gujarat's workshops.

It is not unusual to see musicians playing in miniatures featuring garden scenes. In this instance however, the scene must be contextualised and appreciated jointly with the others, as it probably embodies an allusion to the role of music in the mystical experience. In such practices, the recitation of mantras or the rhythm of tambourines, boosted the field of individual consciousness and facilitated access to the mysteries of other, higher worlds. ✨

Thierry-Nicolas Tchakaloff
Honorary Conservator at the Musée des Arts Décoratifs et du Design de l'Océan Indien.
We thank Edric van Vredenburg for permission to publish this essay.

autres personnages, leurs robes en ivoire sont piquetées de clous en laiton formant un motif floral tant pour maintenir la plaque que pour simuler la richesse du textile. Ce mode de fixation est néanmoins caractéristique des ateliers moghols de l'ouest (Gujarat, Sind).

Il n'est pas rare de voir dans des miniatures dépeignant des scènes de jardins, des musiciens jouant ou dansant. Toutefois ici, cette scène doit être mise en regard des autres faces pour prendre son sens. Il s'agit vraisemblablement d'illustrer le rôle dévolu à la musique dans l'élan mystique. Dans les pratiques mystiques, la récitation des chants, ou le rythme des tambourins servaient à élargir le champ de la conscience individuelle; ces modes étant censés permettre l'accès aux arcanes des mondes supérieurs. ✨

Thierry-Nicolas Tchakaloff
Conservateur honoraire au Musée des Arts Décoratifs et du Design de l'Océan Indien.
Nous tenons à remercier chaleureusement Edric van Vredenburg pour ce texte, qu'il nous a gracieusement offert.



The top panel.
La face supérieure.



Detail of a wall tile from the hammam baths in Ganj Ali Khan, Iran, Kerman. Safavid. Period, ca. 1611–1631.
Détail de carreau de revêtement de la salle des bains, hammam de Ganj Ali Khan, Iran, Kerman. Période Safavide, construit vers 1611–1631.



031. WRITING CABINET

Teak, sissoo, ivory and gilt copper
 Portuguese India State Northern Province,
 probably Thane (Mumbai)
 Late 16th or early 17th century
 Dim.: 21.5 × 36.0 × 44.5 cm
 F1023

Provenance: Private collection, England.

Parallelepiped teak and ivory inlaid sissoo lifting top writing cabinet with teak inner carcass, decorated with pierced gilt copper mounts.

The lifting top hides a larger squarer central compartment encircled by three rectangular bays for storage of writing implements, interspersed by an inkwell and a sand blotter at each front corner. On the lower half there is a storage drawer whose front is simulated on the upper half.

The front and side elevations' decorative scheme of inlaid symmetrical blossoming plants, in teak and white and green ivory, sits within a double filleted band of white ivory and sissoo four leafed clovers that fill the entire surfaces. The back panel decoration is limited to a double-filleted frame of four leafed clovers.

The more complex and sophisticated decorative scheme of the top panel follows the same matrix but, in this particular case also encircles a central panel depicting a larger blossoming three leaf, in between a pair of facing peacocks framed by an identical double filleted four leafed sissoo and ivory motif band. The inner lid repeats the same central panel but without the peacock depiction or the larger band of flowers, focusing on highlighting the mellow golden tones of the sissoo timbers.

This unusual cabinet belongs to a limited number of furniture pieces, defined by its sophisticated and exotic decoration of contrasting colour inlays and, especially by the characteristic frieze of four petalled flowers, which are not observed in more abundantly produced 17th century Goan models. These are usually decorated in plain ebony and ivory inlay patterns.

031. ÉCRITOIRE

Teck, sesham et ivoire et cuivre doré
 Provinces du nord de l'État Portugais de l'Inde,
 probablement Thana (district de Mumbai)
 Fin XVIe ou début XVIIe siècle
 Dim. : 21,5 × 36,0 × 44,5 cm
 F1023

Provenance: Collection privée, Angleterre.

Coffret-écritoire au couvercle que l'on soulève, parallélépipédique, reposant sur des pieds en forme de boules aplaties, comportant une structure en teck et des faces extérieures en bois de sesham décoré de marqueteries en teck, sesham et ivoire de couleur naturelle et teint en vert, ainsi que des ferrures et des clous en cuivre creusé et doré.

Le couvercle ouvre sur un compartiment central entouré, à l'avant et sur les côtés, par trois casiers (prévus pour abriter les outils d'écriture), avec un encrier et un poudrier en bois de sesham de chaque côté du casier avant. Ce coffret comporte également un tiroir dans sa moitié inférieure, avec fermoir et poignées, reproduit dans sa moitié supérieure pour simuler un autre tiroir, dont la serrure permet l'accès au contenu de l'écritoire.

La décoration des faces extérieures, en tapis, exhibe une surface emplie de plantes fleuries disposées symétriquement, entourée d'un encadrement étroit orné de fleurs quadrilobées alternées, en sesham et en ivoire de couleur naturelle. La décoration de la face extérieure du couvercle, également en tapis, est plus complexe : elle comporte un cadre central où est représentée une plante fleurie flanquée de deux paons en vis-à-vis, entourée d'un large et riche encadrement de plantes fleuries disposées symétriquement ; entre les deux et en bordure extérieure, une bande étroite ornée de fleurs quadrilobées alternées, en sesham et en ivoire de couleur naturelle. L'intérieur du couvercle se distingue de l'extérieur par la disparition des paons et l'encadrement large dépourvu de décoration, soulignant ainsi la simplicité ornementale des veines du bois de sesham.





Considering the clear Persian allusions of this type of decoration, most authors suggest a Mughal origin centred on the Gujarati seaports as well as Sindh (further to the North in present day Pakistan).

Recently the art historian Hugo M. Crespo has suggested as a possible origin the Northern Provinces of the Portuguese State of India, in Gujarat as well as in Maharashtra, north of Goa on the basis that the making of these types of objects for the Portuguese market, from at least the mid 16th century, predates the Mughal conquest of those territories in 1576 and the fall of the Sultanate of Gujarat. Also because the 'Persian' nature of the decoration should be accepted as typical of Mughal art as much as of the rich and sophisticated art of the Deccan Sultanates, such as those of Ahmadnagar and Bijapur that at the time extended along most of the western coast of the Indian subcontinent from Gujarat to Goa. In fact, these Deccan Sultanates resulted from the collapsed Bahmani Sultanate, which between 1347 and 1518 was one of the bastions of Persian culture and art in that geographical area.

Of the various 16th century Portuguese Northern Province coastal outposts, several could claim a furniture making tradition. In fact, some of the earliest documented references to inlaid furniture made in India for the export market name Thane, in the vicinity of Mumbai, as its place of origin as the 1559 cargo inventory for the Ship Garça that specifies 'a brand new writing cabinet with inlaid stand made in Thane' (Crespo, 2014, pp.71–72). ➤ TP

Ce coffret-écrivain au couvercle que l'on soulève appartient à un groupe restreint de pièces de mobilier qui se caractérise par sa décoration marquetée aux couleurs contrastées et, en particulier, par la frise de petites fleurs découpées à quatre pétales, motif inhabituel dans l'ensemble du mobilier fabriqué indiscutablement à Goa (en teck avec incrustations d'ébène et d'ivoire), une production à grande échelle qui, à notre connaissance, s'étend sur toute la durée du XVIIe siècle. Supputant la nature « perse » de l'ornementation florale caractéristique de cet ensemble d'objets richement marquetés, les divers auteurs ayant étudiés leur étonnante décoration pencheraient pour une origine moghole de cette production, localisée dans le port de Gujarat — mais aussi dans celui de Sind, plus au nord, dans l'actuel Pakistan — alors sous domination moghole.

Selon les recherches récentes de Hugo Miguel Crespo, il serait toutefois plus probable que ces pièces aient été produites dans les Provinces du Nord de l'État Portugais de l'Inde, aussi bien dans le Gujarat que dans le Maharashtra, au nord de Goa. En effet, la production de ce type d'objets pour le marché portugais — qui remonte au moins au milieu du XVIe siècle — date d'avant la conquête moghole de ces territoires et la chute du Sultanat du Gujarat en 1576. Par ailleurs, la nature « perse » de la décoration est aussi caractéristique de l'art moghol que de l'art somptueux et riche produit dans les Sultanats du Dekkan, et notamment dans les royaumes d'Ahmadnagar et Bijapur qui s'étendaient à l'époque sur toute la côte occidentale du sous-continent indien, du Gujarat à Goa. En réalité, les Sultanats du Dekkan furent créés à la suite du démembrement du Sultanat de Bahmani qui, entre 1347 et 1518, était l'un des bastions de la culture et de l'art perse du sous-continent indien.

Parmi les différents comptoirs côtiers occupés par les Portugais au long du XVIe siècle et qui formaient les Provinces du Nord, plusieurs comportaient déjà une tradition de fabrication de mobilier : certaines des premières références documentées concernant le mobilier marqueté produit en Inde pour le marché portugais se rattachent précisément au village de Thana, qui fait actuellement partie de l'agglomération de Mumbai. Ainsi, dans la liste des objets mis à bord de la nef Garça en 1559 se trouve la description d'« une grande et nouvelle écritoire marquetée avec pieds faite à Thana » (Crespo, 2014, pp. 71–72). ➤ TP



032. FALL-FRONT WRITING CABINET

Teak, ebony, ivory, green-dyed bone, brass,
iron and gilt copper fittings
India, Gujarat, Late 16th century
Dim.: 25,0 × 39,5 × 28,5 cm
F1253

This rare fall-front writing cabinet, now missing its original lid, was made in Gujarat for the Portuguese market in the second half of the 16th century. Assembled in teak (*Tectona grandis*), it is lavishly veneered in ebony (*Dyospiros ebenum*), rather than in the more common East Indian rosewood, inlaid with teak, ivory and green-dyed bone marquetry motifs and ornamented with gilt copper fittings that include side handles and drawer pulls, as well as a central lock-plate shaped as a double-headed eagle or *gandabherund* — a Hindu mythological bird believed to possess magical strength and the power to ward off evil.¹ Similarly to its contemporary congeners, its shape reflects a European prototype that ranked highly amongst prestigious 16th century pieces of storage furniture.

The missing hinged front would open to reveal a writing surface and the multiple drawers for storing writing paraphernalia and all kinds of smaller treasured objects. Such utilitarian objects made in the Orient with exotic raw materials became highly desirable in Europe both due to their decorative appeal and technical sophistication. The production of this type of furniture was based in north-western India, namely in Gujarat.²

¹For a similarly decorated writing box of this same production, from the collection of the Victoria and Albert Museum, London (inv. 122–1906), see Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; and Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.

²See Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.

032. ÉCRITOIRE

Teck, ébène, ivoire, os teint en vert, laiton et fer ;
ferrures en cuivre doré
Inde, Gujarat, Fin du XVIe siècle
Dim. : 25,0 × 39,5 × 28,5 cm
F1253



Cette rare écritoire, dépourvue de son abattant d'origine, a été produite au Gujarat pour le marché portugais de la seconde moitié du XVIe siècle, suivant le modèle européen. Comportant une structure en teck (*Tectona grandis*), elle est recouverte d'une fine plaque d'ébène (*Dyospiros ebenum*) et décorée d'incrustations en teck, en ivoire et en os teint en vert.

Les ferrures en cuivre doré incluent deux lourdes poignées latérales, la platine de serrure du tiroir central en forme d'aigle bicéphale ou *gandabherunda* — oiseau mythologique hindou doté de pouvoirs magiques, dont le rôle ici est probablement d'écartier le mal et de protéger les préciosités contenues dans l'écritoire contre des individus sans scrupules —, ainsi que les poignées des autres tiroirs.¹

Tout comme les cabinets de table et d'estrade, cette écritoire est la copie d'un modèle européen ayant conquis la première place parmi les plus prestigieuses pièces de mobilier de rangement du XVIe siècle. L'abattant servait de table d'écriture et les tiroirs contiennent le matériel prévu à cet effet. Ce type de mobilier de luxe se trouvait principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie et, en vertu de son caractère porta-

¹On trouve une écritoire de la même production avec une décoration similaire dans la collection du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 122–1906). Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.





The lateral elevations, as well as the cabinet's top panel, are characterised by a central composition with floral scrolls of Timurid (Persian) origin, set in double symmetry. These decorative elements, comprising large stylized lotus flowers derived from Chinese ceramics and textile patterns skilfully outlined by fine metallic thread, a detail rare in this production, are closely related to the contemporary Gujarati furniture production with mother-of-pearl inlays on a dark mastic ground.

The wide border 'S' shaped motifs of zoomorphic terminals, used solely on the cabinet's top panel, are rare elements in this production that are also present on the altar front, converted into a table top, now at the Victoria and Albert Museum, London (inv. IS.15 – 1882). Another object from the same museum (inv. 18 – 1897) and identical origin, a writing cabinet also missing its fall-front, does feature a border with the same type of 'S' shaped motif on the top panel.

In clear contrast, the back panel features a central ground with five flowering trees alternating with four vultures pecking their chests, the *jatayuh*, another apotropaic figure of similar symbolic value to the double-headed eagle or *gandabherund*.

The cabinet is fitted with nine drawers over four tiers with a larger central square drawer. While the decorative motifs on the fronts of the smaller drawers consist of symmetrically arranged flowering plants and birds, including pea hens, the central drawer front features a large flowering tree flanked by a couple in Islamic attire, a detail that reinforces the cabinet's matrimonial association. On the left hand side, the male figure is wearing *jama* (coat), *pay-jama* (tight-fitting pants), *patka* (waist sash) and *kulahdar* (small turban), and, on the right, the female in *ghaghra* (long pleated skirt), *odhani* (long veil) and *choli* (blouse). ➤ HC

tif, était devenu indispensable aux fonctionnaires européens, aux marchands et aux négociants qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique.

Des pièces de ce type ont été produites en Asie dans des matériaux exotiques et luxueux, comme le précieux ébène. Elles étaient très admirées et avidement recherchées en Europe, en raison de leur forme, mais aussi de leur perfection technique et de leur richesse décorative. La production de ce type de mobilier était avant tout centrée au Nord-Ouest de l'Inde, notamment dans la région du Gujarat.²

La décoration de la face supérieure et des faces latérales de cette rare écritoire — entièrement recouverte d'ébène au lieu du sesham, plus courant — présente un panneau central composé de rinceaux d'origine timouride (perse), disposés selon une double symétrie. Cette décoration formée de grandes fleurs de lotus stylisées inspirées de l'art chinois (textiles et céramique), ici agrémentée de l'utilisation, rare, de fil métallique, s'associe à la production originelle du Gujarat de mobilier précieux orné d'incrustations en nacre sur fond en mastic sombre de la même époque.

Les motifs en « S » terminés par des représentations zoomorphiques sur la frise de la face supérieure de l'écritoire sont des éléments peu communs au sein de cette production du Gujarat. On les retrouve sur le fronton d'autel, transformé en table, du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. IS.15 – 1882), issu de la même production, ainsi que sur la frise ornant la face supérieure d'une autre écritoire à laquelle il manque également l'abattant, appartenant au même musée (inv. 18 – 1897) et issue de la même production.

Contrastant avec les faces supérieures et latérales, l'arrière de l'écritoire présente un panneau central orné de cinq arbres fleuris chargés de feuilles, entre lesquels quatre vautours piquent leur poitrine du bec — il s'agit d'une représentation de *jatayu*, figure protectrice au même égard que l'aigle bicéphale.

L'écritoire comporte neuf tiroirs disposés en quatre rangées et entourant un tiroir central, de plus grande taille. Alors que la décoration incrustée des plus petits tiroirs présente des plantes fleuries et des oiseaux disposés symétriquement (parmi lesquels on reconnaît des paonnes), le tiroir central arbore un grand arbre fleuri entouré d'un couple vêtu selon la mode islamique, soulignant le caractère nuptial de l'objet. À gauche, l'homme porte *jama* (veste longue), *pay-jama* (pantalon moulant), *patka* (longue ceinture) et petit turban (*kulahdar*); à droite, l'habit de la femme inclut *ghaghra* (longue jupe plissée), *odhani* (long voile) et *choli* (blouse). ➤ HC

²Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 18; et Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.



033. TABLETOP OR DAIS CABINET

Teak, ebony, sissou, ivory and dyed bone;
gilt copper hardware
Portuguese State of India Northern Province,
Thane or Mumbai, late-16th century
Dim.: 25.0 × 43.5 × 32.5 cm
F1343

Provenance: Private collection, Oporto.



The teakwood (*Tectona grandis*) carcass tabletop or dais cabinet herewith described is finely veneered in ebony (*Dyospirus ebenum*) and elaborately decorated with inlaid elements in sissou (*Dalbergia latifolia*), teak, ivory, and green dyed bone, fixed to the carcass by minute brass pins, in a sumptuous marquetry composition. Its shape replicates a well-known European prototype that was ranked as a prestigious typology of 16th century case furniture.

Comprising of two tiers totalling four drawers, but simulating six identical fronts, the upper tier features one full length drawer, for storing paper and valuable documents, and the lower the remaining three smaller drawers, probably for storing jewellery or other precious small objects. All the six simulated drawer fronts are fitted with individual escutcheons for symmetry, while only the four real drawers have locks for safekeeping of contents. The gilt copper hardware elements comprise two side handles, elaborately shaped and pierced corner pieces and the six escutcheons, which are characterized by a type of decoration that would later become customary in Goan made furniture. These decorative elements were complemented by the addition of round domed headed tacks to

033. CABINET DE TABLE OU D'ESTRADE

Teck, ébène, sesham, ivoire et os teint en vert ;
ferrures en cuivre doré
Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde,
Thana ou Bombay (Mumbai), Fin du XVIe siècle
Dim. : 25,0 × 43,5 × 32,5 cm
F1343

Provenance : Collection privée, Porto.

Ce cabinet de table ou d'estrade, à la structure en bois de teck (*Tectona grandis*), est recouvert de fines plaques d'ébène (*Dyospirus ebenum*) et décoré d'incrustations en sesham (*Dalbergia latifolia*), en teck, en ivoire et en os teint en vert, fixées par des petits clous en laiton. Ce somptueux ouvrage de marqueterie reprend la forme d'un modèle européen, considéré comme l'un des meubles de rangement les plus appréciés au XVIe siècle.

Ce cabinet contient quatre tiroirs qui en simulent six, organisés en deux rangées ; la rangée du dessus forme un seul et long tiroir, servant à contenir du papier et des documents de valeur, tandis que les trois petits tiroirs de la rangée du dessous pouvaient servir à ranger des bijoux et autres petits objets précieux. Chaque tiroir est orné d'une platine, dont quatre abritent la serrure donnant accès à ce que l'on y conservait.

Les ferrures en cuivre doré incluent huit cornières, deux poignées latérales et six platines de serrure découpées et ajourées, une décoration reprise plus tard par la production de meubles à Goa.

Pour compléter cette ornementation, la face avant de ce meuble est ornée de clous dorés à tête hémisphérique dessinant le contour des tiroirs. Ajoutés sans doute postérieurement, probablement au XVIIIe siècle, les quatre pieds en pattes de lion agrippant une boule sont en alliage de cuivre doré et ont été produits par un procédé de moulage.

L'abondante décoration marquetée est composée de motifs de fleurs et de feuilles stylisées symétriquement disposés sur la face avant des tiroirs. La richesse de cette décoration est transmise par l'usage des incrustations en différents bois exotiques, comme



the drawer-divider frames and to the front peripheral border. Of later date, probably from the 18th century, are the four, lion paw and ball feet, cast in a gilt copper alloy.

The copious marquetry decoration is defined by symmetrically laid out floral motifs of stylized flowers and foliage on the drawer fronts. The evident sophistication of the overall arrangement arises from the adoption of various timbers inlays, such as sissoo and teak, as well as from the ivory and green dyed bone contrasting effect on the dark ebony ground. The lateral and back elevations feature carpet-like decorative patterns centred by symmetrical floral compositions framed by border of eight petalled teak and ivory rosettes. The top panel, of analogous carpet-like decoration, but instead framed by a broad band of identical flowering plants, features, in its small central section, a pattern of isometric cubes composed of alternating sissoo, ivory and green dyed bone elements.

Essential in the decorating of European aristocratic interiors, portable writing boxes and cabinets of this type were basic requirements for Imperial officials, merchants and traders settling or travelling in Asia.¹ Small sized and easily transportable, they were produced in costly exotic materials, becoming highly desirable and avidly sought-after in Europe, due to their visually appealing characteristics and to their highly accomplished technical details.

Sixteenth century Portuguese written records, refer the village of Thane, nowadays part of Mumbai, as a furniture production centre renowned for its Muslim artisans that produced sophisticated marquetry furniture. As such, it is possible that this cabinet was precisely produced in Thane, then part of Portuguese India's Northern Province.²

This precious tabletop or dais cabinet, does unequivocally belong to an exceptional group of early Indian furniture produced for the Portuguese market, which has only recently been identified in terms of its geographical origin, decorative inspiration (Iranian, Ottoman and European) and historical production context.³ *HC*

le sesham, le teck, mais aussi l'ivoire et l'os teint en vert, qui se démarquent sur le fond sombre de l'ébène.

Les faces latérales et la face arrière arborent une composition en tapis, dont le large champ central est rempli de plantes fleuries symétriquement disposées, entouré d'une frise de rosettes à huit pétales en teck et en ivoire alternés. La face supérieure du meuble est, elle aussi, ornée d'une composition en tapis et d'une large bordure reprenant les mêmes éléments fleuris que la face avant des tiroirs; le centre de cette composition est occupé par un petit champ rempli d'un motif formé de cubes isométriques dont les différentes faces sont en sesham, en ivoire et en os teint en vert.

Les écritures et les cabinets de table de ce type se trouvaient principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie européennes. En vertu de leur caractère portatif, ils étaient devenus indispensables aux fonctionnaires, aux marchands et aux négociants européens qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique.¹

De petite dimension, ces meubles ont été produits en Asie dans des matériaux exotiques et luxueux. Ils étaient très admirés et avidement recherchés en Europe, en raison de leur forme, mais aussi de leur perfection technique.

Les documents portugais du XVI^e siècle font référence au village de Thana, ou Thane — actuellement compris dans la ville de Mumbai — dans lequel s'épanouit une grande communauté d'artisans musulmans qui auraient donné le jour à de précieux meubles marquetés. On peut donc raisonnablement attribuer la production de ce cabinet de table à cette localité, qui faisait à l'époque partie de la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde.²

Ce cabinet de table ou d'estrade s'inscrit dans un curieux ensemble comprenant de rares pièces de mobilier plus lointaines, fabriquées pour le marché portugais et dont l'origine géographique, les sources d'inspiration décoratives (persanes, ottomanes et européennes) et le contexte historique de production n'ont été identifiés que récemment.³ *HC*

¹ See: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2006.

² Regarding Portuguese ruled Thane see: Sidh Losa Mendiratta, 'Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia', in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

³ See: Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; and Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.

¹ Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002; et Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2006.

² À propos de Thana sous la domination portugaise, voir Sidh Losa Mendiratta, « Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia », in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (éd.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

³ Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.



034. TWO-DOOR CABINET

Teak, ebony, ivory, sadeli marquetry and iron;
gilt copper hardware

India, Gujarat, ca. 1580–1620

Dim.: 52.5 × 39.0 × 31.0 cm

F1349

Provenance: Private collection, Portugal.

034. CABINET À DEUX PORTES

Teck, ébène, ivoire, sadeli et fer ;
ferrures en cuivre doré

Inde, Gujarat, vers 1580–1620

Dim. : 52,5 × 39,0 × 31,0 cm

F1349

Provenance : Collection privée, Portugal.

Despite its unusual, probably locally derived, gabled top, this cabinet follows a European prototype, its various drawers destined for storing precious objects such as jewellery, money, and documents. Essential typologies in European aristocratic interiors, portable writing chests and tabletop cabinets of this type, became essential paraphernalia for European officials and merchants settling or travelling through Asia.¹

Possibly missing an original matching stand, this cabinet was made in ebony (*Diospyrus ebenum*) veneered teak (*Tectona grandis*), with inlaid ivory and *sadeli* marquetry decoration. Its gilt copper ornamental hardware elements comprise of two robust side handles, scalloped and pierced corner pieces, hinges, lock escutcheons and inner drawer pulls. Excepting the plain back elevation, characterized by its plain teak boards, all the cabinet's inner and outer surfaces are laid out in a carpet-like decorative composition that is

¹See: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

En dépit de sa partie supérieure en toit à deux pentes, probablement d'influence locale, ce cabinet à deux portes suit un modèle européen. Ses nombreux tiroirs auraient eu pour fonction de conserver des objets précieux, tels que des bijoux, de l'argent ou des documents. Les meubles de ce type se trouvaient principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie européennes. En vertu de leur caractère portatif, ils étaient devenus indispensables aux fonctionnaires, aux marchands et aux négociants européens qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique.¹

Ce cabinet à deux portes agrémenté d'une partie supérieure en forme de toit à deux pentes, auquel il manque sans doute son piètement (ou sa table) d'origine, est fabriqué en teck (*Tectona grandis*), recouvert de fines plaques d'ébène (*Diospyrus ebenum*) et décoré d'incrustations en ivoire et en *sadeli*. Ses ferrures en cuivre doré incluent les deux lourdes poignées latérales, les cornières

¹Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 18; et Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.





particularly exuberant on the outer door panels, lateral elevations, and gabled surfaces. These are defined by frames of broad foliage scrolls and eight-petaled rosettes, embracing densely patterned central fields of hunting scenes with figures in local costume, elephants, and horsemen with falcons.

Additionally, the four outer drawers that fill the gabled front, are characterized by symmetrically arranged pairs of figures highlighted by incisions and dyed mastics and set on a ground densely populated by foliage branches, flowers, and birds. Both the male and female figures sport local attire, the former dressed in *jama* (coat), *pay-jama* (light and loose trousers), *patka* (waist band) and small *kulahdar* turbans, and the latter in *ghaghra* (long pleated skirt), *odhani* (long diaphanous veil), and *choli* (bodice).

Once open, the cabinet reveals five drawers, simulating six fronts, for symmetry, arranged over three tiers. Each front is decorated in identical geometric *sadeli* marquetry eight-pointed star motifs flanking the drawer pulls. On the doors inner panels, large six-pointed *sadeli* stars within medallions and floral field, framed by a band of foliage scrolls with *sadeli* decorative details.

Sadeli marquetry, or micro-mosaic, known in Persian as *khatam*, was firstly introduced in the Indian Province of Sindh. Originating in the Eastern Mediterranean, particularly in Mamluk Egypt and Syria, during the Middle Ages, this decorative technique expanded into Iran and India.² In Safavid Iran, the art of *khatam*,

²Regarding this technique see: Javad Golmohammadi, 'The Art of Iranian Decorative Veneer, *Khâtam-kari*', in Alison Ohta et al. (eds.), *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond. From the Fatimids to the Mughals*, London, Gingko Library, 2016, pp. 242–253.

découpées et ajourées, les charnières, les platines de serrure et les poignées des tiroirs intérieurs. À l'exception de la face arrière, en planches de teck unies et dépourvues de décoration, toutes les faces extérieures et intérieures du meuble sont abondamment décorées en tapis.

Cette décoration est particulièrement riche sur la face extérieure des portes et sur les faces latérales, y compris celles du toit à deux pentes. Elle est formée d'une large bordure d'enroulements végétaux et de rosettes à huit pétales entourant des champs centraux extrêmement décorés, remplis de personnages chassant à dos d'éléphant ou à cheval avec des faucons (sur les faces latérales et les faces extérieures des portes) ou de couples symétriquement disposés (sur la face avant des quatre tiroirs de la partie supérieure). Tous ces personnages, revêtus d'un costume local et égayés par des incisions et du mastic coloré, sont disposés sur un fond garni de plantes fleuries à petites feuilles au milieu desquelles surgissent, çà et là, des oiseaux. Les figures masculines portent un *jama* (veste longue), un *pay-jama* (pantalon moulant), un *patka* (longue ceinture) et un *kulahdar* (petit turban), tandis que les figures féminines sont vêtues d'un *ghaghra* (jupe longue plissée), d'un *odhani* (long voile transparent) et d'un *choli* (blouse).

Lorsqu'on l'ouvre, ce cabinet présente cinq tiroirs qui en simulent six, disposés en trois rangées. La face avant des tiroirs intérieurs est décorée de motifs géométriques en étoile à huit branches en *sadeli* coloré, symétriquement disposées des deux côtés des poignées des tiroirs. Les faces intérieures des portes sont ornées d'une étoile à six branches en *sadeli* placée dans un médaillon central dans un champ rempli de décoration florale et entouré d'une bordure d'enroulements végétaux également ornés de *sadeli*.

La technique du *sadeli* ou micromosaïque, connue sous le nom de *khatam* en persan, fut d'abord introduite en Inde dans la province de Sind. Cette technique décorative tient son origine de l'époque médiévale dans la Méditerranée orientale (Égypte mamelouke et Syrie), d'où elle se propagea en Iran et en Inde.²

²À propos de cette technique, voir Javad Golmohammadi, « The Art of Iranian Decorative Veneer, *Khâtam-kari* », in Alison Ohta et al. (éd.), *Art, Trade and Culture in the Islamic World*



known as *khatam-kari* and *khatam-bandi*, flourished in Isfahan, Shiraz, and Kerman. Becoming widely practiced in India, where it became known as *sadeli*, it was initially introduced in Surat from Sindh, perhaps via Shiraz. The *Sadeli* technique consists in joining various fine geometric sticks, mostly of triangular section and of various materials, such as pewter or silver, wood, such as ebony, teak or sandalwood, etc., natural, or dyed ivory or bone, horn, copper or brass, in bundles which are then transversally sliced in thin sections of repeating geometric patterns, often star-shaped, that are then applied onto a wooden substrate. The surface is then finished by smoothing, and oiled or waxed before polishing.³

Notwithstanding the prolific use of *sadeli* in its decoration, namely on the inner doors surfaces and inner drawer fronts, and its thick ebony veneering of ivory inlaid motifs, typical of the furniture production from Thatta, in the Province of Sindh in actual Pakistan, this superb Indian cabinet was made in Gujarat.⁴ The figurative motifs on its outer surfaces are unequivocally characteristic of the Gujarati furniture produced for the European market, namely of those pieces commissioned by the Portuguese, during the 16th and the early-17th centuries.⁵

En Iran safavide, l'art *khatam*, appelé *khatam-kari* et *khatam-bandi*, se développa à Ispahan, Shiraz et Kerman. Introduit à Surate via Sind et peut-être via Shiraz, il devint d'usage courant en Inde sous le nom de *sadeli*. Cette technique consiste en la jonction de fines baguettes à la forme géométrique (généralement à section triangulaire) en divers matériaux — étain ou argent, différents types de bois (ébène, teck, santal, etc.), ivoire ou os (naturel ou teint en vert, en rouge...), corne, cuivre ou laiton —, disposées en faisceaux et ensuite tranchées transversalement pour former de fines feuilles de motifs géométriques (le plus souvent en forme d'étoile) que l'on colle sur la structure en bois. La surface est ensuite lissée, huilée ou cirée, et polie.³

Malgré l'usage abondant de cette technique du *sadeli* dans sa décoration, notamment sur les faces intérieures des portes et la face avant des tiroirs intérieurs, et le recours aux plaques d'ébènes incrustées d'ivoire, typique de la production de mobilier à Thatta dans la province de Sind (dans l'actuel Pakistan), cette extraordinaire pièce de mobilier indien a été produite au Gujarat, comme on l'a récemment découvert.⁴ L'ornementation figurative de ses faces extérieures est typique du mobilier produit dans cet État de l'Inde

³See: Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 77.

⁴Regarding this production of Islamic origin see: Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 76–88.

⁵See: Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 50–58.

and Beyond. From the Fatimids to the Mughals, Londres, Gingko Library, 2016, pp. 242–253.

³Voir Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 77.

⁴À propos de cette production à caractère islamique, voir Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 76–88.

Of similar decoration of exuberant *sadeli* marquetry motifs to the inner door panels and inner drawer fronts, it is essential to refer a two door cabinet on stand, albeit with later additions and alterations to the feet, that belongs to the Victoria and Albert Museum, in London (inv. IM.16&A-1931).⁶ Featuring a gabled top, albeit trapezoid rather than triangular as our example, the London cabinet is equally decorated in a profuse composition arranged on a *horror vacui* ground with flowering trees of minute foliage elements. Similarly to cabinets originating from other Indian production centres, ours features a triangular shaped top section, in a type that, given its shape, has been referred to as ‘chapel-cabinet’ — *contador de capela* — by some Portuguese scholars, an erroneous misnomer that should be avoided.⁷ In contemporary written records, such cabinets were simply recorded as pyramidal. In the post-mortem inventory of Garcia de Melo, compiled in Lisbon on November 11th, 1631, there is a reference for one such cabinet, probably made in Goa or Kochi, and described as ‘hu contador de angelim de piramide marchetado de marfim e pao preto’ (one anjili [wood] made pyramidal cabinet veneered in ivory and ebony), which was valued at 10.000 reals, an immense sum in those days.⁸ ➤ HC

et destiné à être exporté vers le marché européen, notamment portugais, au XVIe et au début du XVIIe siècles.⁵

On trouve au Victoria and Albert Museum, à Londres, un cabinet à deux portes reposant sur une table (dotée d’ajouts et de modifications postérieures au niveau des pieds) présentant une décoration similaire, avec d’exubérants détails en *sadeli* sur la face intérieure des portes et la face des tiroirs intérieurs (inv. IM.16&A-1931).⁶ Il comporte également une partie supérieure, mais à la forme trapézoïdale et non triangulaire comme c’est le cas de notre exemplaire, et est tout aussi abondamment décoré d’une multitude de figures sur un fond caractéristique de l’*horror vacui*, rempli d’arbres fleuris à petites feuilles.

À l’image d’autres exemplaires produits dans différents centres de production en Inde, notre cabinet comporte une partie supérieure triangulaire, forme qui lui a valu le surnom de « cabinet de chapelle » donné par un certain nombre de spécialistes portugais — mais cette désignation ne correspond pas à la réalité et doit donc être évitée.⁷ Des sources de l’époque désignent ces meubles comme étant tout simplement pyramidaux. Ainsi, dans l’inventaire post mortem de Garcia de Melo, fait à Lisbonne le 11 novembre 1631, on trouve la référence à un cabinet de cette forme, probablement fabriqué à Goa (cat. 48) ou à Cochin : « un cabinet en bois exotique pyramidal et marqueté d’ivoire et d’ébène », évalué à 10 000 reals, une somme digne d’un prince.⁸ ➤ HC

⁶Published in: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 30–32, cat. 8.

⁷See: Maria da Conceição Borges de Sousa, ‘Contador de capela’, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 150–156, cat. 118.

⁸See: Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 79.

⁵Voir Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 50–58.

⁶Publié dans Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 30–32, cat. 8.

⁷Voir Maria da Conceição Borges de Sousa, « Contador de capela », in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (éd.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 150–156, cat. 118.

⁸Voir Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 79.



035. TABLETOP CABINET

Teak, ebony, ivory, sadely marquetry and iron;
gilt copper hardware
India, probably Thatta, modern day Province of Sindh,
Pakistan, ca. 1580–1620
Dim.: 25,5 × 37,8 × 27,5 cm
F1350

Provenance: P.A.B. collection, Oporto.

This tabletop cabinet fits into a typically European prototype, its various drawers used for storing valuables such as jewellery, money, and documents.

Ubiquitous in aristocratic interiors of their time, such portable writing boxes and tabletop cabinets would become indispensable utilitarian objects in the daily lives of Imperial officials and merchants, settling or travelling through Asia.¹ This example is constructed in teak (*Tectona grandis*), veneered in ebony (*Diospyrus ebenum*), and decorated with erudite inlaid ivory compositions. Its gilt copper hardware elements include the two side handles and lock escutcheons.

The cabinet's lateral and top panels decoration is austere, being characterised by an ivory inlaid border of circular medallions with cockerels, highlighted by incisions and black and red coloured mastic, that alternate with oblong cartouches of stylised foliage scrolls. In the central field, large ebony Timurid style foliage cartouches on a teakwood ground. The cabinet's back elevation is plainly decorated by an ebony frame enhanced by fine ivory filleting. The box front features nine drawers, simulating twelve identical fronts arranged over four tiers, with a large, centrally placed double height drawer that simulates two. The drawers inlaid decorative compositions comprise of face-to-face rosettes, symmetrically placed to either side of the scalloped lock escutcheons and, similarly to the lateral and top borders described, of sadeli marquetry elements.

Sadeli marquetry or micro-mosaic, known as *khatam* in Persian, was initially introduced to India though the Province of Sindh. This

¹ See: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

035. CABINET DE TABLE

Teck, ébène, ivoire, sadeli et fer;
ferrures en cuivre doré
Inde, probablement Thatta, dans la province de Sind
(actuellement au Pakistan), Vers 1580–1620
Dim. : 25,5 × 37,8 × 27,5 cm
F1350

Provenance: Collection P.A.B., Porto.

Ce cabinet de table suit un modèle européen. Ses nombreux tiroirs auraient eu pour fonction de conserver des objets précieux, tels que des bijoux, de l'argent ou des documents. Les meubles de ce type se trouvaient principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie européennes. En vertu de leur caractère portatif, ces cabinets et écritaires étaient devenus indispensables aux fonctionnaires, aux marchands et aux négociants européens qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique.¹

Ce cabinet de table est fabriqué en teck (*Tectona grandis*), recouvert de fines plaques d'ébène (*Diospyrus ebenum*) et décoré d'incrustations en ivoire. Ses ferrures en cuivre doré incluent deux poignées latérales et douze platines de serrure.

Ses faces latérales et sa face supérieure arborent une décoration assez austère : une bordure ornée d'incrustations en ivoire dessinant des médaillons circulaires contenant un coq, égayé au moyen d'incisions et de mastics colorés (noir et rouge), alternant avec des cartouches ovales ornés de rinceaux, entoure un champ central présentant une composition de rinceaux dans le style timouride, en ébène sur fond de teck.

La face arrière est simple : bordure en ébène et champ central en teck, rehaussés par des filets d'ivoire.

La face avant du cabinet contient neuf tiroirs qui en simulent douze, disposés en quatre rangées ; au centre, un grand tiroir carré en simule deux, tandis que la rangée supérieure est formée par un seul et long tiroir. La décoration incrustée sur la face avant des

¹ Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 18; et Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.





technique, which emerged during the Middle Ages in the eastern Mediterranean region, namely in Mamluk Egypt and Syria, would eventually expand into Iran and India.² In Saphavid Iran, *khatam* art, known as *khatam-kari* and *khatam-bandi*, flourished in Isfahan, Shiraz, and Kerman. It became widely practiced in India, having been introduced in Surat from Sindh, perhaps via Shiraz, and becoming known as *Sadeli*.

This technique consists in joining various fine and geometrically cut sticks, mostly of triangular section, in a variety of materials, such as pewter or silver, wood, such as ebony, teak or sandalwood, ivory or bone, either white or dyed, horn, copper or brass, in bundles which are then transversally sliced in thin sections of repeating geometric patterns, more commonly star shaped, that are fixed onto a wooden substrate. The surface is then finished by smoothing, and oiled or waxed before polishing.

The combination of ebony and ivory inlaid motifs and *Sadeli*, with specific typologies of objects, such as the games boards mentioned in Pelsaert's *Remonstrantie*, has assisted recent scholars in proposing a Sindh origin for a determined group of pieces with strong Islamic characteristics and evident Timurid decorative grammar.³ Similarly to the present cabinet, they feature mostly a non-figurative decoration, and are made in ebony veneered teak inlaid in ivory, dyed bone, exotic timbers and abundant *sadeli* decorative marquetry.

The main ornamental motif in this rare tabletop cabinet is the rooster, ubiquitous on all its surfaces, excepting the back. *Dik* in Arabic, such depiction is an uncommon motif in this restricted group of Sindh made objects. Particularly venerated in Islam, this bird is highly respected by Muslims as a divine symbol. Some

²Regarding this technique see: Javad Golmohammadi, 'The Art of Iranian Decorative Veneer, Khâtam-kari', in Alison Ohta et al. (eds.), *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond. From the Fatimids to the Mughals*, London, Gingko Library, 2016, pp. 242–253.

³See: Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 76–88.

tiroirs présente des cartouches avec deux coqs face à face, symétriquement disposés des deux côtés de la platine de serrure.

À l'image des bordures des faces latérales et de la face supérieure, la décoration incrustée des tiroirs a recours à la technique du *sadeli*. La technique du *sadeli* ou micromosaïque, connue sous le nom de *khatam* en persan, fut d'abord introduite en Inde dans la province de Sind. Cette technique décorative tient son origine de l'époque médiévale dans la Méditerranée orientale (Égypte mamelouke et Syrie), d'où elle se propagea en Iran et en Inde.² En Iran safavide, l'art *khatam*, appelé *khatam-kari* et *khatam-bandi*, se développa à Ispahan, Shiraz et Kerman. Introduit à Surate via Sind et peut-être via Shiraz, il devint d'usage courant en Inde sous le nom de *sadeli*. Cette technique consiste en la jonction de fines baguettes à la forme géométrique (généralement à section triangulaire) en divers matériaux — étain ou argent, différents types de bois (ébène, teck, santal, etc.), ivoire ou os (naturel ou teint en vert, en rouge...), corne, cuivre ou laiton —, disposées en faisceaux et ensuite tranchées transversalement pour former de fines feuilles de motifs géométriques (le plus souvent en forme d'étoile) que l'on colle sur la structure en bois. La surface est ensuite lissée, huilée ou cirée, et polie.

L'association d'incrustations en ébène et ivoire et de la technique du *sadeli*, ainsi que les types spécifiques d'objets comme les plateaux de jeux mentionnés dans la *Remonstrantie* de Pelsaert, ont récemment conduit des chercheurs à émettre l'hypothèse de Sind comme origine d'un certain groupe d'objets aux caractéristiques islamiques marquées et au répertoire décoratif clairement timouride.³ Ces objets, comme l'illustre notre exemplaire, présentent une décoration majoritairement non figurative, ils sont en teck recouvert de plaques d'ébène, avec des incrustations en ivoire, en os teint, en bois exotique, ainsi que de très nombreux motifs en *sadeli*.

Le motif principal de ce rare cabinet de table est le coq (*dik* en arabe), choix peu courant au sein de ce groupe de pièces fabriquées dans la province de Sind. Le coq est particulièrement vénéré dans la religion islamique et représente un symbole divin très apprécié des musulmans. Quelques hadiths, ou paroles attribuées au prophète

²À propos de cette technique, voir Javad Golmohammadi, « The Art of Iranian Decorative Veneer, Khâtam-kari », in Alison Ohta et al. (éd.), *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond. From the Fatimids to the Mughals*, Londres, Gingko Library, 2016, pp. 242–253.

³Voir Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 76–88.



hadiths, or 'sayings, talks', attributed to the Prophet Muhammad, seem to account for the rooster highest esteem. According to one, the Prophet stated that: 'when you hear the crowing rooster, ask God for His favour, as it sees and Angel, but if you hear a donkey's braying, seek refuge from the devil in God, as the donkey sees a demon'. In another instance the Prophet is credited with saying: 'Do not insult the rooster as it summons us to prayer'. As such the crowing rooster symbolizes the daily call for early morning prayer.

Rooster's depictions in objects such as this cabinet, represent an evident concession to the prevailing aniconism of this Islamic production from Thatta, in present-day Pakistan's Province of Sindh.⁴ HC

⁴On rooster symbolism in Islam see: Roberto Tottoli, 'At Cock-Crow: Some Muslim Traditions About the Rooster', *Der Islam*, 76 (1999), pp. 139–147.

Mahomet, expliquent les raisons de cet attachement. Selon l'un d'entre eux, le prophète aurait affirmé: « Que celui d'entre vous qui entend chanter un coq implore Allah de lui accorder Sa Grâce, car il (le coq) a aperçu un ange. Et celui d'entre vous qui entend braire un âne cherche refuge auprès d'Allah contre le diable, car il (l'âne) a aperçu un démon. » Un autre hadith dit: « N'insultez pas le coq, car il réveille pour la prière. » Le chant du coq symbolise donc le réveil quotidien pour la prière du matin.⁴

La représentation de coqs sur des objets tels que notre cabinet de table forme donc une exception relativement à l'aniconisme prédominant dans cette production islamique de Thatta, dans la province de Sind, dans l'actuel Pakistan. HC

⁴À propos de la symbolique du coq dans l'Islam, voir Roberto Tottoli, « At Cock-Crow: Some Muslim Traditions About the Rooster », *Der Islam*, 76 (1999), pp. 139–147.

036. WRITING BOX

Teak, East Indian rosewood, and ivory; iron fittings
 India, Gujarat, late-16th / early-17th century
 Dim.: 42.0 × 60.5 × 42.5 cm
 F1251

036. ÉCRITTOIRE

Teck, sesham et ivoire; ferrures en fer
 Inde, Gujarat, XVIe–XVIIe siècle
 Dim.: 42,0 × 60,5 × 42,5 cm
 F1251



Modelled after a well-known European prototype known in Germany as a *schreibtisch*, or ‘writing desk’, which ranked among the most prestigious typologies of 16th century storage furniture, this fall-front teak (*Tectona grandis*) made writing box, is veneered in East Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and decorated with ivory inlays. Its iron fittings include two side handles, a double-headed eagle shaped lock plate, the *gandabherunda* — Hindu mythological bird endowed with magical strength and, in this instance, with power to ward off evil and protect the box precious contents— and another similarly shaped lock plate fitted to the central inner drawer. The hinged fall front opens to reveal a writing surface and an arrangement of 14 drawers distributed over four tiers, each featuring a delicately turned ivory pull knob.¹

¹ For a similarly decorated writing box of this same production, from the collection of the Victoria and Albert Museum, London (inv. 122–1906), see Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; and Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.

Belle écritoire de grande dimension à abattant à rabattre et structure en teck (*Tectona grandis*), recouverte d’une fine plaque de sesham (*Dalbergia latifolia*) et décorée d’incrustations en ivoire.

Les ferrures en fer incluent deux poignées latérales, la platine de serrure en forme d’aigle bicéphale ou *gandabherunda* — oiseau mythologique hindou doté de pouvoirs magiques, dont le rôle ici est probablement d’écarter le mal et de protéger les préciosités contenues dans l’écritoire contre des individus sans scrupules — que l’on retrouve aussi sur le tiroir intérieur central, ainsi que les poignées des tiroirs.¹

L’abattant à rabattre sert de table d’écriture et les tiroirs contiennent le matériel prévu à cet effet.

Les faces extérieures (et l’intérieur de l’abattant) sont finement décorées d’une frise d’incrustations en ivoire dessinant

¹ On trouve une écritoire de la même production avec une décoration similaire dans la collection du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 122–1906). Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.





This type of furniture was highly fashionable in Europe for decorating noble and other high ranking homes, as well as essential in the daily lives of state officials, merchants and traders based throughout the Orient. Mainly produced in north-western India, namely in Gujarat², using exotic and highly valued raw materials, such pieces were much desired in Europe both for their design and for their technical achievement.

The outer surfaces, as well as the inner fall front, feature complex decorative compositions with figurative designs, framed by wide borders of floral scrolls framed by ivory friezes. On the front and top local Islamic-style hunting and falconry scenes: two elephant riding princes, each with his own servant carrying a billowing banner, flank a central tree with stylised flowers and birds. In addition to these the mirrored composition includes other male figures holding birds of prey and smaller flowering trees. These are crowned by mythical birds, or *simurgh*, holding diminutive elephants. On the side elevations and on the inner fall-front surface, compositions with similar trees, flanked by Bengal tigers (*Panthera tigris tigris*) in the former, and by Islamic hunters attired in *jama* (coat), *pay-jama* (tight-fitting trousers), *patka* (waist sash) and small turbans (*kulahdar*) in the latter instance.

The drawer front panels are characterised by flowering bushes and birds set in perfect symmetry, excepting the central which features a large bush emerging from a vase equally flanked by birds. The writing box rear surface is simply decorated with a large Timurid-style ivory framed cartouche within a double filleting border, highlighting the beauty of the densely patterned rosewood veneers. *HC*

² See Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.

des enroulements floraux tout le long des arêtes, tandis que les panneaux centraux arborent des scènes figuratives complexes. La face avant et le plateau supérieur sont ornés de scènes de chasse et de fauconnerie à caractère local, islamique : on y voit, de part et d'autre d'un grand arbre exhibant des fleurs stylisées et des oiseaux, deux princes montés chacun sur un éléphant et faisant les cornacs (*mahouts*), accompagnés d'un serviteur portant un drapeau. Le reste de la composition en miroir inclut des personnages tenant des oiseaux de proie et deux arbres fleuris de plus petite taille.

Sur la face supérieure de l'écritoire, les plus petits arbres sont surmontés d'oiseaux mythiques *simurgh* agrippant des éléphants entre leurs serres ; sur les faces latérales, l'arbre central est entouré par deux tigres du Bengale (*Panthera tigris tigris*).

La scène ornant l'intérieur de l'abattant est composée de trois arbres entourés de chasseurs islamiques portant *jama* (veste longue), *pay-jama* (pantalon moulant), *patka* (longue ceinture) et petit turban (*kulahdar*).

La boîte contient quatorze tiroirs disposés en quatre rangées entourant un tiroir central, de plus grande taille. Alors que la décoration incrustée des plus petits tiroirs présente des plantes fleuries et des oiseaux disposés symétriquement, le tiroir central arbore une grande plante épanouie placée dans un vase entouré d'oiseaux.

La face arrière est simplement ornée d'une grande cartouche de style timouride dessinée d'un fin filet d'ivoire et d'une bordure composée de deux bandes simples, dépourvues de décoration, mettant ainsi en valeur la beauté des veines du bois de sesham.

Cette écritoire est la copie d'un modèle européen, un objet portatif connu en Allemagne sous le nom de *schreibtisch* ou « secrétaire », ayant conquis la première place parmi les plus prestigieuses pièces de mobilier de rangement du XVI^e siècle.

Ce type de mobilier de luxe se trouvait principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie et était devenu indispensable aux fonctionnaires européens, aux marchands et aux négociants qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique. Des pièces de ce type ont été produites en Asie dans des matériaux exotiques et luxueux. Elles étaient très admirées et avidement recherchées en Europe, en raison de leur forme, mais aussi de leur perfection technique. La production de ce type de mobilier était avant tout centrée au Nord-Ouest de l'Inde, notamment dans la région du Gujarat.² *HC*

² Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; et Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.



037. A YOUNG PORTUGUESE MALE POURING WINE

Ink, opaque watercolour, and gold on paper
 Mughal India, ca. 1590–1610
 Dim.: 23.2 × 15.0 cm (12.9 × 6.8 cm; 10.8 × 7.1 cm)
 D1856

Provenance: Private collection, Lisbon.

The style of the present painting is defined, in Persian, the Mughal court and elite language, as *nim qalam*, meaning literally ‘half pen’. Between the late 16th and the early 17th centuries, court artists working from the Mughal imperial art studios, produced ink outlined artworks infilled in pale brown and ochre monochrome washes highlighted in gold, and with strongly coloured contrasting details. This *nim qalam* painting style, that has been described as coloured drawing, or as a technique for creating drawings as finished paintings, does however share affinities with European *grisailles*, the monochrome grey paintings simulating sculptures and engravings, fashionable among Flemish and German artists, and which might have been introduced to the Mughal court by visiting Jesuit priests.

The Herat style trained Iranian artist Aqa Reza — who entered the Imperial workshops in 1584, during Emperor Akbar’s reign (r. 1556–1605), and who would also work for his successor, Jahangir (r. 1605–1627), while he was still known as Prince Salim — excelled in this technique, as did the Hindu painter Basawan, active in the Mughal painting studios ca. 1556–1560, who was renowned for his naturalism and for adopting European painting techniques.¹

It is this almost minimalist style that was adopted for portraying our young kneeling male figure attired in courtly costume — loose-fitting trousers well adapted to the Indian climate, long-skirt-

¹ Regarding Basawan see: John Guy, Jorrit Britschgi, *Wonder of the Age. Master Painters of India, 1100–1900*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 42–49.

037. JEUNE PORTUGAIS SE SERVANT DU VIN

Encre, aquarelle opaque et or sur papier
 Inde Moghole, vers 1590–1610
 Dim.: 23,2 × 15,0 cm (12,9 × 6,8 cm ; 10,8 × 7,1 cm)
 D1856

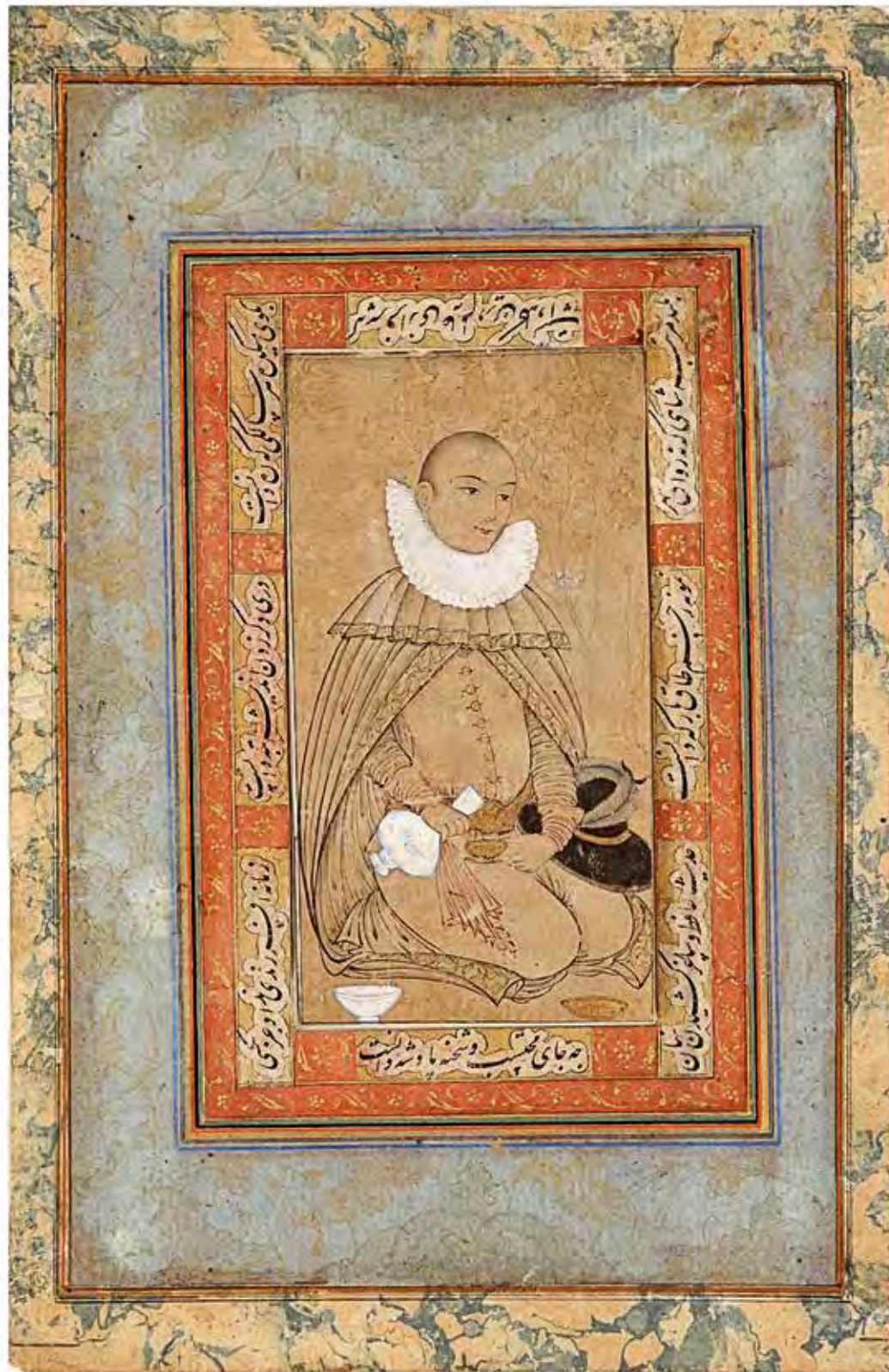
Provenance: Collection privée, Lisbonne.

Le style de cette peinture est connu sous le nom de *nim qalam*, signifiant littéralement « demi-plume [ou encre] » en persan, langue de la cour moghole et de son élite dominante dans toute l’empire.

Entre la fin du XVI^e siècle et le début du siècle suivant, les artistes de cour des ateliers impériaux moghols produisirent des œuvres dessinées à l’encre et colorées de lavis monochromes bruns et ocre, réhaussées d’or et de petites surfaces de couleur vive. Ce style de peinture a été décrit comme une sorte de dessin coloré ou une méthode de dessin à la manière des peintures achevées. Ainsi, le style *nim qalam* évoque la *grisaille* européenne, technique de peinture monochrome en tons de gris, imitant les sculptures et les gravures, très en vogue parmi les artistes flamands et allemands, et dont certains exemplaires arrivèrent certainement à la cour moghole via les Jésuites. L’artiste iranien Aqa Reza, formé dans le style de Hérat et ayant intégré les ateliers impériaux moghols en 1584 sous le règne d’Akbar (r. 1556–1605), puis ayant plus tard travaillé pour Jahangir (r. 1605–27) lorsque celui-ci n’était encore que le prince Salim, se distingua dans ce style, ainsi que le peintre hindou Basawan, connu pour son naturalisme et son recours à des techniques de peinture européennes, actif dans les ateliers moghols vers 1556–1600.¹

Ce style minimaliste a été utilisé ici pour représenter une figure masculine assise sur les genoux. Habillé d’un costume de

¹ À propos de Basawan, voir John Guy, Jorrit Britschgi, *Wonder of the Age. Master Painters of India, 1100–1900*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 42–49.



ed doublet over shirt, white ruff, and embroidered cape — that pours wine from a blue and white porcelain bottle, into a golden cup. Head shaven, the youth is holding a tall, plumed black hat, in his left hand. On the right foreground, a larger golden saucer, and on the left, a blue and white porcelain bowl. In the background a delicately gold outlined tree. The dimension of the white linen ruff, and the Iberian characteristics of his attire, suggest a date of approximately 1590–1610, and possibly a stylized depiction of a Portuguese figure.

The overall composition and subject matter are clearly Iranian, as is the style of the vessels represented, namely the *surahi*, or wine bottle, of characteristic spherical body, long upright neck, and flaring rim. Reenforcing the figure's foreign origin, the bottle bulge is decorated with a Portuguese carrack, or *nau*, a type of sea vessel that, from the early-16th century onwards, connected Goa and Cochin, on the west coast of India, with Lisbon, in the renowned India Run. The Portuguese trade in blue and white Chinese porcelain may have been the trigger for such imagery in the Mughal court, where such luxury items had previously only arrived in rather limited quantities.

Portuguese landing in India preceded the Mughal conquest of Hindustan by two decades and, although the earliest contacts between the two powers date from the 1530s, more meaningful exchanges followed Emperor Akbar's conquest of Gujarat in 1572–73. Somehow 'unwanted neighbours', the two powers pursued evidently contrasting purposes;² While the Mughals were a fast-growing continental Empire, the Portuguese presence in India was restricted to a network of coastal port cities, fortresses and trading outposts, in a type of occupation that reflected an essentially maritime power focused on expanding its commercial interests, which extended from Eastern Africa to the South China Sea.

Intellectual and religious curiosity however, allied to a newfound interest in the transoceanic trade fuelled by the Empire's

courtisan européen, avec un pantalon large mieux adapté au climat indien, un pourpoint à jupe par-dessus sa chemise à large collerette blanche et une cape brodée, le jeune se sert du vin, contenu dans une bouteille en porcelaine bleu et blanc, dans une coupe en or. Il a la tête presque entièrement rasée et tient sous son bras gauche son haut chapeau noir orné d'une plume. Au premier plan sont posés une assiette creuse en or et un bol en porcelaine bleu et blanc. L'arrière-plan est occupé par un arbre, délicatement rehaussé d'or.

La longueur de la collerette de lin blanc et l'origine ibérique du costume de courtisan permettent de dater cette œuvre de 1590–1610 et d'identifier le personnage comme une représentation stylisée d'un jeune Portugais. La composition générale et la thématique sont persanes, ainsi que la forme des récipients représentés, notamment le *surahi*, c'est-à-dire la bouteille de vin à corps sphérique, col long et droit et bague évasée. Pour souligner l'origine occidentale du jeune, le fût de la bouteille est orné d'un navire portugais comme ceux qui, depuis le début du XVIe siècle, reliaient Goa et Cochin, en Inde, à Lisbonne, au Portugal, en empruntant la route des Indes. Le commerce portugais de porcelaine chinoise bleu et blanc, qui s'opérait par voie terrestre, a pu motiver leur représentation dans l'art de la cour moghole, où ces objets n'entraient jusque-là qu'en très petit nombre.

L'arrivée des Portugais en Inde précéda de deux décennies la conquête moghole du sous-continent indien et, bien que leurs premiers contacts datent des années 1530, les principaux échanges entre les deux peuples eurent lieu après la conquête du Gujarat par Akbar, en 1572–73. S'affichant comme des « voisins indésirables », les deux puissances étaient fondamentalement différentes.² Tandis que les Moghols formaient un empire continental en pleine croissance, la présence portugaise en Inde se réduisait à un réseau de villes portuaires, de forteresses et de comptoirs commerciaux le long de la côte ; en effet, c'était une puissance principalement navale qui cherchait à stimuler ses intérêts commerciaux entre la

²See: Jorge Flores, *Nas margens do Hindustão. O Estado da Índia e a expansão mogol, ca. 1570–1640*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2015; and Jorge Flores, *Unwanted Neighbours. The Mughals, the Portuguese, and Their Frontier Zones*, New Delhi, Oxford University Press, 2018.

²Voir Jorge Flores, *Nas margens do Hindustão. O Estado da Índia e a expansão mogol, ca. 1570–1640*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2015; et Jorge Flores, *Unwanted Neighbours. The Mughals, the Portuguese, and Their Frontier Zones*, New Delhi, Oxford University Press, 2018.

emerging maritime dimension, as well as by the access to unknown and exotic goods, would eventually encourage diplomatic contacts between the Mughal's and the Portuguese, in Goa. Various Jesuitic missions originating from that Portuguese territory (1580–83, 1590–91 and 1595–1630), assumed fundamental roles in the political and cultural exchanges that followed, their prominence at the Fatehpur Sikri, Lahore and Agra Mughal courts, being proportional to Akbar's political-religious agendas, and to his successors' curiosity for the European newcomers. Alongside printed books and scientific instruments, the Jesuit priests did also introduce Christian religious prints and paintings, which impacted on the development of a Mughal artistic language.³ It was in such a complex convergence context that this painting was produced by one of the many Mughal courtly art studios.

To the full-page painting, pasted and bound into an album, as was common practice during the Mughal period, were added Persian calligraphic borders in the finest *nasta'liq* script, seemingly contemporary to the drawing but with possibly later outer borders. Its reverse, now detached as a single leaf, features a Persian calligraphic panel surmounted by a bright coloured botanic illustration, of apparent later date, featuring flowering carnations (*Dianthus caryophyllus*) — image 37A.

Loose Mughal folios with Portuguese figures are rare. Two well-known, full coloured paintings, dating from ca. 1610–1615, belong to the Victoria & Albert Museum collection (inv. IM.386–1914 and IM.9–1913). Based on their attire, both figures can simply be identified as Europeans and perhaps deriving from earlier prints.⁴ One other such painting, also likely inspired by a print and possibly portraying an Iberian courtier, with wide ruff and black costume, is kept at the National Museum of Ancient Art, in Lisbon (inv. 15 Ilum).

³See: Gauvin Alexander Bailey, *The Jesuits and the Grand Mogul: Renaissance Art at the Imperial Court of India, 1580–1630*, Washington, D.C., Freer Gallery of Art, 1998; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, pp. 112–143; and Mika Natif, *Mughal Occidentalism. Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580–1630*, Leiden, Brill, 2018.

⁴Regarding these paintings see: Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor. The Art of the Book, 1560–1660*, London, V&A Publishing, 2002, p. 139, pl. 105 e 106.

côte orientale de l'Afrique et la mer de Chine méridionale. La curiosité intellectuelle et religieuse d'Akbar, alliée au nouvel intérêt des courtisans envers le commerce transocéanique, alimenté par la dimension maritime récente de l'empire et par l'accès à des produits nouveaux et exotiques, encouragèrent les premières rencontres diplomatiques avec les Portugais à Goa.

Partant de Goa, les Jésuites, dont les premières missions eurent lieu en 1580–83, 1590–91 et 1595–1630, jouèrent un rôle fondamental dans les échanges politiques et culturels qui s'ensuivirent. Leur prééminence à la cour moghole à Fatehpur-Sikri, Lahore et Agra correspondait aux objectifs politico-religieux d'Akbar et à la curiosité de ses successeurs à l'égard des nouveaux arrivants européens. Outre des livres imprimés et des instruments scientifiques, les Jésuites y emmenèrent des gravures et des peintures religieuses, qui influencèrent profondément la création du langage artistique moghol.³ Ainsi, c'est dans ce contexte historique complexe marqué par la confluence artistique que cette peinture fut créée dans l'un des nombreux ateliers de la cour de l'Inde moghole.

Occupant une page entière, cette œuvre était autrefois collée et reliée dans un album, comme c'était pratique courante à l'époque moghole. Elle comporte des bordures calligraphiques en persan, en belle calligraphie *nasta'liq*, qui semblent dater de la même époque que le dessin, contrairement aux bordures extérieures qui sont probablement postérieures. L'envers du dessin (une fois décollé donc, en feuillet libre) présente un panneau calligraphique en persan couronné d'une belle illustration botanique de couleurs vives représentant des œillets fleuris (*Dianthus caryophyllus*), apparemment réalisés à une date postérieure — image 37A.

Les feuillets libres moghols figurant des Portugais sont rares. Parmi les œuvres connues, citons une célèbre peinture colorée datant de vers 1610–1615 et conservée au Victoria and Albert Museum, à Londres (IM.386–1914), ainsi qu'une autre, de la même

³Voir Gauvin Alexander Bailey, *The Jesuits and the Grand Mogul: Renaissance Art at the Imperial Court of India, 1580–1630*, Washington, D.C., Freer Gallery of Art, 1998; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, pp. 112–143; et Mika Natif, *Mughal Occidentalism. Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580–1630*, Leyde, Brill, 2018.

While *nim qalam* paintings are sometimes deployed in early-17th century album borders, the full-page painting herewith described, featuring a Portuguese figure, seems to be unique. An analogous 'Portrait of a Portuguese man' depiction from ca. 1600, albeit in full colour and of stronger Iranian character, hence not so closely related to printed European models, can be found at the Boston Museum of Fine Arts (inv. 14.661).⁵ The figure carries a rosary with its cross and holds a drinking cup; the painting's theme further enhanced by a wine related Persian quatrain.

A more idealized depiction of a European, by Mir Yusuf and dating from the later Iranian Safavid period (ca. 1640–1645) is kept in the British Museum collection (inv. 1948,1211,0.15). Painted in Isfahan as a full-page painting, and bound into a now dispersed album, it portrays a kneeling male holding a white coloured drinking cup and a wine flask featuring his beloved's face. In this instance, the brightly coloured figure contrasts quite starkly with the muted *nim qalam* style monochrome washes. ➤ HC

période, appartenant au même musée (inv. IM.9–1913); le costume des personnages représentés permet de les identifier comme des Européens, peut-être inspirés de gravures antérieures.⁴ Le Musée national d'Art ancien de Lisbonne possède également une peinture similaire, représentant probablement un noble ibérique en costume noir et longue collerette (inv. 15 Ilum), dont la composition pourrait aussi s'inspirer d'une gravure.

Tandis que les œuvres du style *nim qalam* sont parfois utilisées pour orner les bordures d'albums datant du tout début du XVIIe siècle, notre peinture occupant une page entière et représentant un Portugais semble être unique. Le même type de représentation, mais en couleurs, dénotant une forte influence persane et moins dépendante de modèles gravés européens, se retrouve sur le *Portrait d'un homme portugais*, datant d'environ 1600 et conservé au Museum of Fine Arts, à Boston (inv. 14.661).⁵ Le personnage porte un rosaire avec une croix et tient un verre à la main; le thème du vin est appuyé par un quatrain en persan.

Le British Museum, à Londres, possède une représentation plus idéalisée d'un Européen, plus tardive et produite en Iran safavide vers 1640–1645 par Mir Yusuf (inv. 1948,1211,0.15). Peinte à Ispahan et destinée à occuper une page entière, également placée sur un feuillet d'album aujourd'hui démembré, elle représente une figure masculine agenouillée, tenant un verre blanc et une bouteille de vin, sur laquelle est dessiné le visage de sa bien-aimée. Cette figure aux couleurs vives se détache sur les lavis monochromes du fond peints dans le style *nim qalam*. ➤ HC

⁵See: Milo C. Beach, 'Visions of the West in Mughal Art', in Nuno Vassallo e Silva, Jorge Flores (eds.), *Goa and the Great Mughal* (cat.), Lisbon — London, Calouste Gulbenkian Museum — Scala Publishers, 2004, pp. 169–189, ref. p. 179, cat. 95.

⁴À propos de ces peintures, voir Susan Stronge, *Painting for the Mughal Emperor. The Art of the Book, 1560–1660*, Londres, V&A Publishing, 2002, p. 139, pl. 105 et 106.

⁵Voir Milo C. Beach, « Visions of the West in Mughal Art », in Nuno Vassallo e Silva, Jorge Flores (éd.), *Goa and the Great Mughal* (cat.), Lisbonne — Londres, Calouste Gulbenkian Museum — Scala Publishers, 2004, pp. 169–189, réf. p. 179, cat. 95.

037A. FLOWERING CARNATIONS

Ink, opaque watercolour, and gold on paper
Mughal India, ca. 1590 – 1610
Dim.: 23.2 × 15.0 cm (12.9 × 6.8 cm; 10.8 × 7.1 cm)
D1855
Provenance: Private collection, Lisbon.

037A. CÉILLETS FLEURIS

Encre, aquarelle opaque et or sur papier
Inde Moghole, vers 1590 – 1610
Dim.: 23,2 × 15,0 cm (12,9 × 6,8 cm; 10,8 × 7,1 cm)
D1855
Provenance : Collection privée, Lisbonne.



Ceylon Sinhalese-Portuguese ivories

Ceylan Ivoires Cinghalo-portugais

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368 – 1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and Christian imagery are the ivory sculptures

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVIe siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368 – 1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires — et notamment les Jésuites — se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVIe siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens — gravures et objets — qui servaient de références aux commandes des missionnaires chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré



'Map of Ceylon' (present-day Sri Lanka), A. Mallet, 1686.
« Carte de Ceylan » (actuel Sri Lanka), A. Mallet, 1686.

of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, *Salvator Mundi*, who according to Matteu Ricci, functioned as 'the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World', the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. ✓

par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin — une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures: ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601: deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. ✓

038. BABY JESUS SALVATOR MUNDI

Polychrome ivory
 Sinhalese-Portuguese, late-16th – early-17th century
 Height: 37.0 cm
 F873
Provenance: A.C.C. collection, Oporto.

Exceptionally large 16th century sculpture of remarkable sculptural quality, unquestionably a masterpiece of Ceylonese Christian imagery.

The figure is depicted standing in a majestic posture, with the raised right hand blessing, while holding the staff with the left. The right foot stands on a terrestrial orb. The socle shaft is elegantly shaped as a cherub.

The anatomy is robust but elegant, the head rounded, gently leaning forward, the expression serene. The hair evokes the snail-like curls characteristic of Buddha imagery and the almond-shaped eyes and curved brows convey a mystical and contemplative expression, reinforced by the narrow nose and small mouth. The slender body is shown nude, revealing the artist's confidence and refined technique in the interpretation of naturalistic anatomical details.

The right arm is raised shoulder height, with the second and third digits extended, blessing, with the left arm gently flexed at the elbow, hand tightly holding the staff. The legs taper towards the feet and display two naturalistic skin folds on the inner thigh. The right leg is raised and bent, the foot resting on the terrestrial globe; the left stands upright on the socle. The hands and feet are carefully detailed, with long, flattened well-defined digits and clearly outlined nails.

The figure stands on a short column shaped socle, coherent with a Ceylonese production. The square base supports a realistic cherub's head-shaped shaft, of detail and quality compatible with the figure above, suggesting a 16th rather than 17th century origin.

Beyond the conventions highlighted in the previous paragraph, more or less standardized in Ceylonese Christian art, there

038. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire avec polychromie
 Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle
 Hauteur : 37,0 cm
 F873
Provenance : Collection A.C.C., Porto.

Exceptionnel Enfant Jésus *Salvator Mundi* cinghalo-portugais en ivoire, datant du XVIe siècle. Cette pièce de grande dimension, remarquablement sculptée est indubitablement un chef-d'œuvre de la statuaire cinghalaise.

L'Enfant est sculpté sur toutes ses faces, il se dresse dans une position majestueuse, la main droite levée en geste de bénédiction et tenant dans la gauche un bâton. Il a le pied droit posé sur un globe terrestre et se tient debout sur un socle dont le fût représente un chérubin.

Sa tête est ronde, son visage serein et légèrement incliné. Ses cheveux sont sculptés en fines mèches serrées et formant des boucles à l'avant, plus accentuées sur son front — une évocation de l'*Urna* de Bouddha, symbolisant la vision divine. Ses yeux en amande, son regard fixe et ses sourcils arqués suggèrent une attitude mystique et pensive. Son nez fin aux narines serrées et sa petite bouche lui confèrent une expression recueillie et rêveuse.

Son corps est svelte, élancé, dénudé, et présente une anatomie et une volumétrie naturalistes.

Son bras droit est levé, deux doigts dressés en signe de bénédiction, et le gauche à moitié replié. Ses jambes sont de forme conique. La droite, marquée de deux plis sur la cuisse, est légèrement fléchie de façon à appuyer le pied sur le globe terrestre; la gauche est tendue, le pied reposant à plat sur le socle.

Ses mains et ses pieds sont finement taillées, avec des doigts séparés et aplatis, longs et délicats; son pouce est pourvu d'une grande phalange et ses ongles sont bien dessinés.

Cette composition est entièrement supportée par un socle en forme de colonnette, récurrent dans les arts cinghalais. La base est



are other characteristics of this particular piece that convey its origins, namely the raised socle, an example of a rare Mannerist model evident in late-16th century works but not identifiable in extant contemporary Goan examples, which tend to be of less sophisticated aesthetics and detail.

The Portuguese presence in Ceylon lasted for 150 years (1505 – 1658), and had a considerable impact both on cultural and religious levels. This common interaction encouraged the manufacture of large numbers of ivory votive figures, essential tools for the process of propagation of the Christian faith throughout the Orient.

The theme of the Baby Jesus *Salvator Mundi* remained a favourite throughout the Baroque. More archaic models adhere to Flemish prototypes from the first half of the 16th century divulged by the Portuguese in India and Ceylon, which will be repeated until the Counter-Reformation movement introduces a revised and more conservative and conventional paradigm. ➤ TP



quadrangulaire et le fût exhibe une tête de chérubin d'une qualité sculpturale équivalente au reste de la pièce et dénotant un réalisme étonnant, typique du XVI^e siècle.

Au-delà de toutes ces caractéristiques spécifiques aux productions cinghalaises, cette pièce présente également d'autres signes distinctifs qui confirment sa provenance, tels que la position surélevée de la représentation, d'un maniérisme rare que l'on ne trouve que dans ces ouvrages datant de la fin du XVI^e siècle. Inversement, la production de Goa de la même époque se rattachait encore à des formes plastiques moins élaborées, d'aspect plus archaïque.

La présence portugaise à Ceylan dura environ 150 ans (1505 – 1658) et son influence culturelle et religieuse y fut marquante. Cette période donna naissance à une série d'images votives et religieuses, fruits de l'intense processus d'évangélisation mené essentiellement par les Jésuites. Son rôle fut déterminant dans la production d'œuvres en ivoire, que les missionnaires utilisaient pour illustrer et diffuser la mystique transcendante du christianisme.

L'Enfant Jésus *Salvator Mundi* constituait l'un des sujets préférés du monde baroque chrétien. Les exemplaires les plus anciens suivaient les modèles de sculptures flamandes de la première moitié du XVI^e siècle, emmenés en Inde et à Ceylan par les Portugais. Fidèles à l'héritage flamand, ces pièces sont dénudées, excepté celles datées de la Contre-Réforme, comme les figures arborant les symboles de la Passion. ➤ TP

039. THE CHILD JESUS SALVATOR MUNDI

Carved and polychrome ivory
 Ceylon (present day Sri Lanka), early-17th century
 Height: 50.0 cm
 F1270

Superbly carved elephant ivory sculpture with polychrome hair, depicting the Child Jesus *Salvator Mundi* standing on the orb, the terrestrial globe, in a clear allusion to World Sovereignty. The Child is blessing with His raised right hand while holding a now lost silver or gold cross staff in the left.

This exceptionally large devotional figure features some of the most distinctive characteristics of the Ceylonese imagery produced under Portuguese patronage and which distance it from the later Indian production from Goa; the egg shaped globe under the Child's feet is carved out of the same ivory tusk as the image that surmounts it and the figure is portrayed with a pierced left hand to fit the precious metal tall cross staff.

The long lasting impact left by the devotional sculptures made in Ceylon for the Portuguese market was described first-hand by Jan Huygen van Linschoten (1563 – 1611), the author of the famous *Itinerario* printed in 1596 and later published in English as *Discours of Voyages into Ye East & West Indies*.

While in Goa, in the service of the Portuguese Archbishop Vicente Fonseca, van Linschoten was gifted a Crucified Christ

039. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire taillé, polychrome
 Ceylan (actuel Sri Lanka), début du XVIIe siècle
 Hauteur: 50,0 cm
 F1270

Figure en pied de l'enfant Jésus en Sauveur du Monde (*Salvator Mundi*), délicatement taillé, en ivoire d'éléphant partiellement peint (cheveux), debout sur un globe terrestre, symbole de sa souveraineté sur le monde. Il fait le geste de la bénédiction de la main droite et tient dans sa main gauche un bâton crucifère en argent ou en or.

Cette importante sculpture dévotionnelle en ivoire, à la dimension extraordinaire, arbore les caractéristiques principales de l'imagerie cinghalaise produite sous influence portugaise et qui la distinguent de la production goanaise ultérieure : le globe en forme d'œuf sous les pieds de l'Enfant sculpté dans la même défense que le reste de la statue et le poing gauche vide de la figure, destiné à tenir un bâton crucifère en métal précieux.

On trouve le témoignage direct de l'impact durable laissé par les sculptures dévotionnelles en ivoire faites à Ceylan pour les Portugais chez Jan Huygen van Linschoten (1563 – 1611), auteur du célèbre *Itinerario* publié en 1596. Alors qu'il était au service de Vicente da Fonseca, archevêque portugais de Goa, Linschoten reçut une sculpture en ivoire représentant un Christ sur la Croix, d'environ quarante-cinq centimètre de long, dont cet auteur fait





image by the prelate. Approximately 45 cm in height, this image was described by the author as being produced in an exceptional and diligent fashion, in that its hair, beard and face seemed as natural as those of a real person, while also being so finely carved and with such well-proportioned limbs that could not be found in its European counterparts.

Deriving from a carving tradition that was soon used to Portuguese advantage the commissioning of religious imagery — be it by missionaries entrusted with the indoctrination of new converts or by court officials settled in the Portuguese State of India — encouraged the large scale manufacturing of Catholic imagery in Ceylon. This exceptional production would reach undisputed fame and prestige throughout Asia, becoming the starting point and main dissemination centre of an industry that, once the island was taken by the Dutch in 1658, would be transferred to Goa.¹ HC

¹ On the subject of Ceylonese ivories, particularly religious imagery, see: Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Nuno Vassallo e Silva, “Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 87–141; and Maria da Conceição Borges de Sousa, “Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

remarquer l’exceptionnelle qualité de fabrication : les cheveux, la barbe et le visage paraissaient ceux d’un être vivant, le travail de taille était si fin et les membres si bien proportionnés qu’on n’avait jamais vu rien de tel en Europe.

S’appuyant sur une longue tradition de sculptures en ivoire rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l’endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour de l’État Portugais de l’Inde, la production de l’imagerie catholique à Ceylan fut très vite renommée et teintée de prestige dans toute l’Asie. Elle devint le fer de lance et le centre de diffusion d’une industrie qui, après la perte de l’île aux mains des Hollandais en 1658, fut probablement déplacée à Goa.¹ HC

¹ Sur les pièces d’ivoire cinghalaises, notamment celles à caractère religieux, voir Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Nuno Vassallo e Silva, “Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão”, in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 87–141; et Maria da Conceição Borges de Sousa, « Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka », in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.



040. PIETÀ

Ivory
Sinhalese-Portuguese, late-16th — early-17th century
Dim.: 9,0 × 11,0 cm
F1042

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France 2019 (cat. no. 28).



Rare mid and low relief ivory plaque of superb sculptural quality. It depicts the Christian theme of the Pietà (*Piety*), centered on the body of Christ, supported by the Virgin Mary and flanked by two angels. The Virgin leans to the right, cradling the twisted body of her Son and supporting him in her arms.

The figures are depicted in a precise and detailed manner following canons of Sinhalese-Portuguese imagery: hair carved out in delicate grooved locks curling at the tips, tapered faces, almond-shaped eyes, fine, slightly hooked noses and tight nostrils, fine closed lips. The hands figure well-shaped long spindle-like fingers, specific to Ceylonese sculpture.

The long tunic worn by the Virgin Mary is wrapped in a cloak of delicate folds lightly wrinkled along the edging, reinforcing the virtuosity of the craftsmen. Christ's lention is tied on the left while

040. PIETÀ

Ivoire
Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle
Dim. : 9,0 × 11,0 cm
F1042

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne.

Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France 2019 (cat. no. 28).

Rare plaque d'ivoire taillée en moyen et bas-relief, révélant un admirable travail de sculpture représentant la Pietà (« Piété »), poignant thème iconographique chrétien. Le centre est occupé par le corps du Christ, soutenu par la Vierge Marie et encadré par deux anges. La Vierge a le buste incliné vers la droite et enserre le corps en torsion de Jésus sur ses genoux; sa main gauche est posée sur le bras inerte du Rédempteur, tandis que la droite soutient son corps affaissé.

Le traitement délicat et précis des figures confirme le modèle récurrent offert par les images cinghalo-portugaises : anges aux cheveux retombant en mèches aux fins sillons superposés et pointes légèrement bouclées; visages aux formes effilées, yeux en amande, nez fins et aquilins aux narines serrées, et bouche de petite taille aux lèvres fines et refermées; mains longues aux doigts bien dessinés et effilés, qui constituent une marque distinctive de la taille cinghalaise si particulière.

La Vierge porte une tunique et un châle aux plis brisés et bien accentués, rendant subtilement les ourlets. Jésus a la taille ensermée par le perizonium plissé typique aux nœuds latéraux, tandis que les anges, aux ailes bien dessinées, portent une tunique à col rond et ourlé.

La qualité élevée, le soin porté à la représentation, la richesse des détails, propres aux sculpteurs cinghalais, culminent dans le dynamisme et l'expressivité de la composition, et tout particulièrement dans la représentation du Christ.

Les sculpteurs qui travaillaient l'ivoire avaient à leur disposition des peintures, des sculptures et des gravures européennes, qui servaient de modèles aux plaques en haut et bas-relief.



the two angels, with delicate feathered wings, wear gold-edged round collared tunics.

The sculptural quality of the carving and the detail of the composition, characteristic of the Ceylonese ivory carving workshops are apparent in the dynamics and expressive character of this piece, especially in the figure of Christ.

17th century Ceylonese ivory carving craftsmen were well familiar with contemporary European paintings, sculptures and engravings, which were widely circulated at the time throughout the Orient. These were often copied and reinterpreted as small, easily portable high and low relief plaques.

In this case it is possible that this plaque was specifically commissioned with a catechizing purpose in mind. For their didactic qualities these pieces were fundamental in the spreading of Christian doctrine throughout the whole of Asia, often being part of larger compositions within small oratories or altarpieces. ➤ TP

Ce cas particulier semble naturellement suggérer l'hypothèse d'une commande spécifique, basée sur un prototype gravé servant au catéchisme.

Grâce à leur dimension réduite, ces plaques comportaient l'avantage d'être facilement transportables et étaient donc fondamentales aux missions chrétiennes dans toute l'Asie en vertu de leur composante didactique. Elles faisaient parfois partie de petits oratoires, voire même de retables.

Les modèles dont elles s'inspiraient étaient, le plus souvent, des gravures qui circulaient à l'époque dans tout le monde oriental. Cette diffusion permit le développement diversifié des différents styles artistiques, donnant lieu à une fusion d'influences : les formes artistiques occidentales s'adaptèrent aux techniques, aux matériaux et aux sources d'inspiration des artisans asiatiques. La réalisation de cette plaque dénote ainsi l'influence d'un modèle pictural européen de style Renaissance ou maniériste. ➤ TP

041. CRUCIFIX WITH CALVARY FROM THE IRISH DOMINICAN ORDER IN LISBON

Carved and polychrome ivory, ebony, gilt copper, glass and relics

Ceylon (present-day Sri Lanka), and India, Goa, 17th c.

Height: 170.0 cm; Christ: 54.0 cm

F1324

041. CRUCIFIX ET CALVAIRE DU COUVENT DES PRÊTRES DOMINICAINS IRLANDAIS À LISBONNE

Ivoire sculpté et polychromé, ébène, cuivre doré, verres et reliques

Ceylan (actuel Sri Lanka) et Inde, Goa, XVIIe siècle

Haut. : 170,0 cm ; Christ : 54,0 cm

F1324

Exuberant composition combining a large Goan ebony Crucifix and Calvary and an exceptional Sinhalese ivory sculpture depicting the Crucified Christ. This imposing piece has formerly belonged to the now extinct Convent of the Madonna of Rosary and to its adjacent Corpo Santo Church, in Lisbon, which were founded in the 17th century by Irish Dominican Priests. The crucifix was recently acquired to this Religious Order prior to its return to Ireland.

The Calvary, of evident architectural outline, as if replicating the frontispiece and pediment of a baroque Goan church, as well as the Cross-frontal surface, are characterised by numerous small cells that encase holy relics of saints, with their respective identifying paper label, a detail that enhances the religious devotional purpose of this piece, notable for its dimension, opulence of materials and ivory carving mastery. Unusually large and of

D'une qualité et richesse de matériaux exceptionnelles, ce crucifix est composé d'un calvaire de grande dimension en ébène d'origine goanaise et d'une figurine en ivoire massif de fabrication cinghalaise.

Cet imposant crucifix a appartenu au couvent de Notre-Dame du Rosaire et à son église du Saint Corps, fondés au XVIIe siècle à Lisbonne par les prêtres dominicains irlandais. Le couvent fut acquis à cet ordre à la fin de l'année 2021, date à laquelle la congrégation revint définitivement en Irlande.

Le calvaire — dont la forme architecturale semble reproduire un couronnement de façade et le fronton triangulaire d'une église baroque de Goa — et les bras de la croix renferment, à l'intérieur de viroles en métal, découpées et ajourées, scellées par de petites vitres, des reliques de saints, identifiés par des étiquettes en papier. Ces éléments accentuent la fonction religieuse et dévotionnelle de l'objet.





remarkable naturalism, the sculpture embodies all the essential characteristics of devotional ivories produced in Ceylon under Portuguese rule.¹

The long-lasting impression left by these Ceylonese ivory carvings produced for the Portuguese market, was witnessed first-hand by Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), author of the famous *Itinerario* published in 1596. While in the service of Goa's archbishop Vicente Fonseca, the prelate was gifted an ivory depiction of the Crucified Christ (possibly similar to the one herewith described) measuring about forty-five centimetres, which van Linschoten described as having been carved 'in such an excellent and industrious way that His hair, beard, and face seemed as natural as if that of a living being, and so finely carved, with limbs so well proportioned that one would fail to see similar pieces made in Europe'.

Stemming from an ivory carving tradition that was promptly exploited by the Portuguese, whether missionaries commissioning

D'un naturalisme remarquable, le crucifix présente toutes les caractéristiques essentielles des pièces dévotionnelles en ivoire produites à Ceylan sous la domination portugaise.¹

Les sculptures dévotionnelles en ivoire faites à Ceylan pour les Portugais eurent un fort impact, dont témoigne Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), auteur du célèbre *Itinerario* publié en 1596. Alors qu'il était au service de Vicente da Fonseca, archevêque portugais de Goa, Linschoten reçut une sculpture en ivoire représentant un Christ sur la Croix (sans doute semblable à celle-ci), d'environ quarante-cinq centimètre de long, dont cet auteur fait remarquer l'exceptionnelle qualité de fabrication : les cheveux, la barbe et le visage paraissaient ceux d'un être vivant, le travail de taille était si fin et les membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe.

Cette longue tradition de sculptures en ivoire fut rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l'endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour de l'État Portugais de l'Inde. La production de l'imagerie catholique à Ceylan fut très vite renommée et teintée de prestige dans toute l'Asie. Elle devint le fer de lance et le centre de diffusion d'une industrie qui, après la perte de l'île passée aux mains des Hollandais en 1658, fut probablement déplacée à Goa.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que ce Christ crucifié, datant probablement des premières décennies du XVIIe siècle, ait été par la suite appliqué à Goa sur un calvaire en précieux ébène. L'objet était certainement destiné à figurer sur un autel de l'une des nombreuses institutions religieuses de ce territoire ou d'un autre compris dans l'État Portugais de l'Inde.

Également pourvu d'un Christ crucifié en ivoire de Ceylan, un crucifix d'autel du XVIIe avec calvaire en ébène, appartenant autrefois à la cathédrale de Vieux-Goa, est exposé aujourd'hui au Musée d'Art chrétien installé au couvent de Sainte Monique, dans cette même ville (inv. 02.1.28).² Ce musée contient également une croix de calvaire en ébène (inv. 01.1.30a, 01.1.30b) provenant du même couvent augustinien, sans crucifix en ivoire, mais, elle aussi, décorée de ferrures en cuivre doré, découpé et ajouré, d'origine goanaise et datée du XVIIe siècle.³ HC

¹ On Ceylonese devotional ivory carvings, see Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Nuno Vassallo e Silva, "Ingenuity and Excellence: Ivory Art in Ceylon", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 87–141; and Maria da Conceição Borges de Sousa, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

¹ Sur les pièces d'ivoire cinghalaises, voir Bernardo Ferrão de Tavares e Távora, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Nuno Vassallo e Silva, « "Engenho e Primor": a Arte do Marfim no Ceilão », in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 87–141; et Maria da Conceição Borges de Sousa, « Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka », in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

² Voir Maria Helena Mendes Pinto, et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 164–165.

³ Idem, pp. 184–185.



the images required for the indoctrination of new converts, or state officials from the Portuguese State of India administration, the production of Catholic imagery in Ceylon reached enormous fame and prestige all over Asia, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, following the 1658 island's invasion by the Dutch, did most probably transfer to Goa.

Therefore, it is not surprising that this Christ, probably dating from the early decades of the 17th century, was later mounted onto its opulent ebony Calvary in Goa, destined to be displayed on an altar in one of the many religious Houses in that territory or elsewhere in Portuguese India.

An analogous 17th century altar crucifix set with a Ceylonese ivory Christ, formerly from Old Goa Cathedral, can now be seen in the Museum of Christian Art at the Convent of Santa Mónica, a former Augustinian cenobium, (inv. 02.1.28)² in the same city. Kept at the same museum (inv. 01.1.30a, 01.1.30b), and originating from the now extinct monastery that existed in the building, it is relevant to refer a Calvary cross in ebony (missing its ivory Christ), similarly decorated with openwork gilt copper fittings, and also produced in a 17th century Goa workshop.³ HC

²See Maria Helena Mendes Pinto, et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 164–165.

³Idem, pp. 184–185.

042. CASKET

Carved ivory, brass and silver
 Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy,
 2nd half of the 16th century
 Dim.: 8,0 × 19,0 × 11,0 cm
 F1285

*Provenance: Count of Mesquitela, Duke d'Albuquerque collection,
 Lisbon.*

042. COFFRET

Ivoire, laiton et argent
 Ceylan (actuel Sri Lanka), probablement Kandy
 Seconde moitié du XVIe siècle
 Dim.: 8,0 × 19,0 × 11,0 cm
 F1285

*Provenance: Collection Comte de Mesquitela, Duc de Albuquerque,
 Lisbonne.*



This important casket belongs to a restricted group of carved ivory furniture, fall-front writing boxes and other caskets made in 16th century Ceylon for the highest Portuguese hierarchy, few of which remain in private hands.

Rectangular in shape and resting on a stepped projecting base, the casket is assembled by four dovetail joined ivory plaques, reinforced by brass pins and fitted with a flat cover and base plate consisting of two ivory half lap splice joined sections.

All the visible outer surfaces are profusely carved in low-relief with scrollwork and mythological beasts, most notably lions or *simha*, heraldic symbol of Ceylon's Royal House. On the front elevation, facing each other on either side of the silver lock plate, a *makarā*-headed *simha* confronts the *simha* on the right. And while the lateral elevations depict *makarā*-headed horned deer, the back panel features a *gajasimha* — elephant-headed lion — and two distinct types of *makarā*-headed *simha*. The cover, fitted with a silver loop handle of *makarā* head terminals, is decorated with two wide scroll bands with lotus flowers, encircling eight individually headed *simha*.

Cet important coffret fait partie d'un rare ensemble de pièces en ivoire sculpté comprenant des coffrets et des écritoires à abattant, produites à Ceylan au XVIe siècle pour les Portugais de haut rang. Il s'agit de l'un des très rares objets de cet ensemble appartenant encore à une collection privée.

Présentant une forme rectangulaire, ce coffret comporte un couvercle plat reposant sur une corniche. Son corps est constitué de quatre plaques en ivoire sculpté, assemblées en queue-d'aronde aveugle et fixées par des épingles en métal. Le couvercle et la base sont formés de deux plaques chacun, savamment assemblées par des joints d'emboîtement plats à mi-bois.

À l'exception de la base du coffret, toutes les plaques sont abondamment sculptées en bas-relief et présentent une composition d'enroulements végétaux encadrant des animaux mythologiques, dont le lion ou *simha*, symbole héraldique de la Maison royale de Ceylan.

La face avant de l'objet est ornée de deux *simha* face à face, placés de part et d'autre de la platine de la serrure. Celui de gauche arbore une tête de *makarā* — monstre aquatique de la mythologie



The sophisticated silver lock mechanism, revealing the exceptional mastery reached by 16th century Ceylonese silverwork, consists of an architectural latch terminal shaped as a *makarā* — aquatic monster that protected the casket valuable contents — and a square-shaped escutcheon that reflects types commonly seen in Renaissance Europe.

Produced in Ceylon's Royal workshops during the 2nd-half of the 16th century the present casket belongs to a very small group of analogous objects, of which two, originally gifts by the 1542 Ceylonese Embassy to Lisbon, are now in Munich. Both of these caskets stand out for their unparalleled workmanship, size and high-relief figural decoration.¹ Undoubtedly made by master ivory carvers at the Imperial Kōtte workshops, their production could have been directly overseen by King Bhuvanekabāhu VII (r.

¹ On these caskets, see Annemarie Jordan Gschwend, 'Die Königreiche Portugal und Kotte: Diplomatie und Handel', in Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 33–51.

indienne. Les faces latérales sont décorées de créatures à corps de cerf et cornes et tête de *makarā*, tandis que la face arrière présente un *gajasimha* (un lion à tête d'éléphant) et deux figurations différentes de *simha* à tête de *makarā*.

Le couvercle — à poignée en argent terminée par deux têtes de *makarā* — est orné de deux larges frises de rinceaux, encadrant des fleurs de lotus et huit *simha* comportant tous des têtes différentes.

Les ferrures en argent rehaussent la qualité de l'argenterie cinghalaise du XVIe siècle. La pointe du loquet, de style architectural, est en forme de *makarā* — créature protégeant les objets de valeur contenus dans le coffret —, alors que la platine carrée reprend un modèle classique de l'Europe de la Renaissance.

Ce coffret appartient à un très rare ensemble d'objets produits dans les ateliers royaux cinghalais au milieu et dans la seconde moitié du XVIe siècle. Parmi ceux-ci, deux se trouvent actuellement à Munich après avoir été apportés à Lisbonne en 1542 par l'ambassade cinghalaise. Ils se distinguent par leur qualité technique et artistique exceptionnelle, par leur dimension et leur décoration



1521 – 1551) and his Brahmin chaplain, Śrī Rāmaraksa Pandita, who served as Kōtte's ambassador to Lisbon.

Mounted in gold and set with rubies and sapphires, these objects were produced by highly skilled and accomplished gem cutters, goldsmiths and ebony and ivory carvers or cabinet makers, devoted to producing such masterpieces. Following from Kōtte's destruction in 1565 and the craftsmen resettlement in Portuguese-ruled Colombo, the highly refined carving technique achieved in earlier caskets, was probably lost. Yet, it becomes clear that, as in Europe, talented artists moved from one court to another, in search of superior artistic and cultural patronage.

The present casket, modelled after a late medieval European prototype, was produced in a period of Ceylon's history marked by wars and internal conflict, as well as by the rise and fall of rulers within the various kingdoms, in which the precedence of South Indian, Tamil artistic traditions over local Buddhist aesthetics, and vice-versa, was never static.

Identical low-relief carving and larger-scale faunal and floral motifs of Tamil origin are also identifiable in a group of extant objects, of which a fine example, a casket of identical decorative repertoire probably produced in Kandy in the Ceylonese central highlands, belongs to the Távora Sequeira Pinto collection at Oporto.² The fact that Rājasimha I (r. 1581 – 1593), King of Sitāvaka and of Kandy until 1592, at the time the most powerful ruler in the island, gave preference to South Indians and even converted

² See Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 119, cat. 50.

sculptée en haut-relief représentant des figures.¹ Assurément produits par des maîtres sculpteurs d'ivoire dans les ateliers royaux de la ville impériale de Kotte, leur fabrication a probablement été conduite sous la supervision directe du roi Bhuvanekabāhu VII (r. 1521 – 1551) et de son chapelain brahmane, Śrī Rāmaraksa Pandita, qui fut ambassadeur de Kotte à Lisbonne. Ornés de montures d'or serties de rubis et de saphirs, ces objets furent certainement créés collectivement dans les ateliers royaux, où les maîtres tailleurs de pierre, les orfèvres et les ébénistes et sculpteurs de l'ivoire — appartenant tous à la catégorie des artisans royaux — travaillaient ensemble pour produire ces chefs d'œuvre. Après la destruction de la capitale, Kotte, en 1565, avec le possible transfert de ces artisans à Colombo sous tutelle lusitanienne, la technique de la sculpture en haut-relief hautement raffinée des premiers coffrets se serait perdue, bien que l'on admette que, comme en Europe, les artisans les plus talentueux auraient circulé d'une cour à l'autre, en quête du plus haut patronage artistique et culturel.

Ce coffret, copiant un prototype européen médiéval, a été produit à une période de l'histoire de Ceylan marquée par les guerres et les conflits intérieurs, qui vit l'ascension et la chute de plusieurs figures à la tête des différents royaumes de l'île. Dans ce contexte, la préséance du Sud de l'Inde, autrement dit, des traditions artistiques tamoules sur l'esthétique bouddhiste locale, ne fut jamais une donnée statique.

Sachant que Rājasimha I (r. 1581 – 1593), roi de Sitāvaka et de Kandy jusqu'en 1592, le plus puissant dirigeant de l'île à cette période, accorda sa préférence aux Indiens du Sud tout au long de son règne, allant jusqu'à se convertir à l'hindouisme, on comprend facilement la transformation artistique opérée.

Le même type de sculpture en bas-relief présentant des motifs à grande échelle (faune et flore) d'origine tamoule est manifeste sur quelques objets qui nous sont parvenus, et notamment sur un exemplaire au répertoire décoratif similaire appartenant à la collection Távora Sequeira Pinto à Porto, qui aurait été fabriqué à Kandy, dans les hautes terres du centre de Ceylan.²

La localisation exacte du centre de production de ces ouvrages est contestée par certains chercheurs qui optent pour des centres

¹ À propos de ces coffrets, voir Annemarie Jordan Gschwend, « Die Königreiche Portugal und Kotte: Diplomatie und Handel », in Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (éd.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 33–51.

² Voir Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (éd.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 119, cat. 50.



to Hinduism, makes it easier to understand this artistic shift. The precise production centre for these works has been disputed in recent historiography, somehow forcing upon them the idea that they might have been produced next to or within European-ruled centres such as Colombo or Galle.³ While this is certainly true for 17th century furniture pieces produced for exporting, it seems unlikely for earlier diplomatic gifts given the island's political and artistic context.

Other similar pieces from within this restricted group, with strong South Indian characteristics and featuring analogous low-relief carved decoration combined with engraved foliage friezes, identical shape and flat tops, are also known, namely one at the Victoria and Albert Museum, London (inv. 205–1879), and another, originally in King Fernando II's of Portugal (1816–1885) collection and recently acquired by the Asian Civilizations Museum in Singapore.⁴ Alongside the Oporto casket, a recently published prismatic cover casket of this same group is also recorded in a Lisbon private collection.⁵

Until recently, the casket herewith described belonged to the Counts of Mesquitela family. In 1886, by a royal decree signed by King Luís I (r. 1861–1889), the 2nd Count of Mesquitela, João Afonso da Costa de Sousa de Macedo (1815–1890) was given the title of 1st Duke of Albuquerque, on the grounds that the family were direct descendants of Afonso de Albuquerque (1453–1515), the 2nd viceroy of Portuguese India and a major figure of the Portuguese overseas expansion, responsible for establishing Portugal as a major potency in South and Southeast Asia. *HC*

sous domination européenne ou alentour, comme Colombo ou Galle.³ Si cette hypothèse semble avérée pour les pièces de mobilier du XVIIe siècle fabriquées sur commande européenne pour l'exportation, elle semble improbable relativement aux pièces plus lointaines, produites pour servir de présent diplomatique, en raison du contexte politique et artistique de l'île.

Parmi d'autres pièces similaires comportant des caractéristiques du Sud de l'Inde et le même type de décoration — sculptée en bas-relief avec des frises végétales incisées —, signalons deux boîtes rectangulaires à couvercle plat, copiant elles aussi des modèles européens : l'une appartient au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 205–1879), et l'autre, autrefois incluse dans la collection du roi Dom Fernando II (1816–1885) — héritée par les descendants de la comtesse d'Edla — a été récemment acquise par le Asian Civilizations Museum, à Singapour.⁴ Outre ces deux pièces et le coffret de Porto mentionné ci-dessus, citons celui à couvercle prismatique récemment publié et conservé actuellement dans une collection particulière à Lisbonne.⁵

Le coffret que nous décrivons ici appartenait jusqu'à récemment à la collection des comtes de Mesquitela. João Afonso da Costa de Sousa de Macedo (1815–1890) — 2e comte de Mesquitela — fut fait 1er duc d'Albuquerque par le roi Dom Luís I (r. 1861–1889), le 19 mai 1886, par décret royal. Cette décision reposait sur le fait que les comtes de Mesquitela étaient les descendants directs d'Afonso de Albuquerque (1453–1515), 2e gouverneur de l'État portugais de l'Inde et figure bien connue de l'expansion portugaise et de l'établissement des Portugais dans le Sud de l'Asie et en Insulinde. *HC*

³ See Ebelte Hartkamp-Jonxis, 'Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640–1710', in Thijs Weststeijm, Eric Jorink, Frits Scholten (eds.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leiden — Boston, Brill, 2016, pp. 170–195, ref. pp. 172–173.

⁴ For the second example, see José Manuel Martins Carneiro (ed.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985, cat. 238, p. 209.

⁵ See Hugo Miguel Crespo, *The Art of Collecting. Lisbon, Europe and The Early Modern World (1500–1800)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 202–209, cat. 23.

³ Voir Ebelte Hartkamp-Jonxis, « Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640–1710 », in Thijs Weststeijm, Eric Jorink, Frits Scholten (éd.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leyde — Boston, Brill, 2016, pp. 170–195, réf. pp. 172–173.

⁴ À propos du deuxième exemple, voir José Manuel Martins Carneiro (éd.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985, cat. 238, p. 209.

⁵ Voir Hugo Miguel Crespo, *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800)*, Lisbonne, AR-PAB, 2019, pp. 202–209, cat. 23.

043. JEWELLERY BOX

Ivory and silver
Sinhalese-Portuguese, mid-17th century
Dim.: 14.5 × 31.0 × 20.0 cm
F1154

Provenance: S. P. collection, Oporto.

Published: CRESPO, H. M., 'Choices', Lisbon, ARPAB, 2016, pp. 202–211 (cat. no. 18).

Exhibited: 'Venans de Loingtaines Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France 2019 (cat. no. 30).

A rare and large Sinhalese box in ivory with silver mountings, with a flat top lid slightly projecting and ball-shaped turned feet.

The box is formed of four dovetailed thick ivory panels of around one cm in thickness, joined by a secret mitred dovetail, also known as full-blind dovetail joint (the outer edges meet at a 45-degree angle while hiding the dovetails internally within the joint). Two exceptionally large panels make up the lid and three form the base, assembled with half lap splice joints, held in place with ivory pins.

The presence of the ball feet informs us of the likely original function of this imposing, sumptuous piece of furniture: it is a box intended to be placed on a dais and probably used to store the precious belongings of a noble lady, objects and materials used for needlework and embroidery such as valuable silk yarn balls and gold and silver thread.

All sides are profusely carved in low-relief with large vine scrolls and stylised lotus buds. These vine scrolls are symmetrically arranged: two on the front, back and sides, in a panel framed by a simple beaded frieze; and four on the lid, in a quadripartite panel framed by a thin beaded frieze and a larger quatrefoil band typical of Ceylonese decorative schemes.

Regardless of the quintessential Ceylonese character of this motif¹, the sculptural finesse of the carving is clearly inspired in European prints and are similar to the botanical naturalism present

¹ See: COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956.

043. BOÎTE — COFFRET

Ivoire et argent
Cinghalo-portugais, milieu du XVIIe siècle
Dim. : 14,5 × 31,0 × 20,0 cm
F1154

Provenance: Collection S. P., Porto.

Publié: CRESPO, H. M., « Choices », Lisbonne, ARPAB, 2016, pp. 202–211 (cat. no. 18).

Exposé dans: « Venans de Loingtaines Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux France, 2019 (cat. no. 30).

Boîte de grande dimension en ivoire datant du milieu du XVIIe siècle produite à Ceylan, avec couvercle à rabattre plat, légèrement saillant et pieds en boules aplaties tournées.

Le corps de l'objet est constitué de quatre plaques épaisses d'ivoire (environ 1 cm d'épaisseur), assemblées en queue-d'aronde aveugle, dissimulant les joints à 45 degrés. Le couvercle est formé de deux plaques exceptionnelles et la base de trois, savamment assemblées par des joints d'emboîtement plats à mi-bois et fixées par des épingle d'ivoire.

Reposant sur les pieds en boule aplatie, cette imposante et somptueuse pièce de mobilier à usage féminin servait très probablement à contenir les objets précieux d'une dame de la noblesse, peut-être des outils et matériaux de couture ou de broderie, comme de précieuses bobines de fil de soie et de fil d'or et d'argent.

Les plaques sont abondamment taillées en bas-relief et présentent une composition d'enroulements végétalistes de vrilles et boutons de fleur de lotus stylisés, disposés symétriquement: deux motifs à l'avant, à l'arrière et sur les faces latérales, encadrés par une simple frise perlée; quatre sur le couvercle, avec bordure en fine frise perlée et bande de fleurs à quatre pétales, ornement typiquement cinghalais.

Bien que l'on puisse considérer ce motif floral comme typiquement cinghalais¹, le traitement sculptural de l'ivoire, travaillé jusqu'à mi-épaisseur environ des plaques, est clairement inspiré d'ouvrages gravés européens. De même, on peut qualifier d'occidental le dyna-

¹ Voir: COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956.



in the best Mughal low-relief stone carving datable to the reigns of Jahangir (r. 1605 – 1627) and Shah Jahan (r. 1628 – 1658).²

The same refinement and floral decoration may be seen in the sophisticated and copious pierced, openwork silver mountings worked in repoussé and chased. These elements, conceived from the outset, with a clear contrast between the silver and the smooth, flat ivory, not only further contribute to the aesthetic unity of its decoration, but were strategically placed over the joints uniting the ivory panels that form this large casket: cusped, polylobate angle-pieces on the lid and also on the socle; bands on the lid forming a cross with a lozenge at the centre (reminiscent of a European-style female coat of arms) dividing the carved composition in quarters, projecting towards the edge and covering the joints; corner uprights covering the edges of the box; and long, projecting hinges with polylobate pierced finials, seen on the back and on the inside of the lid, reminiscent of medieval and Islamic models.

² See: MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London, Thames and Hudson, 2007.

misme de la sculpture en fin relief qui, de certaine manière, évoque également le naturalisme botanique des magnifiques bas-reliefs en pierre que l'on fabriquait à la cour moghole des empereurs Jahangir (r. 1605 – 1627) et Shah Jahan (r. 1628 – 1658).²

On observe une décoration florale tout aussi raffinée sur les très nombreuses montures, hautement sophistiquées, en argent creusé, repoussé et ciselé, dont la conception est simultanée à celle de la boîte. Elles contribuent non seulement à l'unité esthétique de la décoration, mais également à son élégance à travers leur placement stratégique sur les joints des diverses plaques d'ivoire du coffret.

C'est le cas des cornières polylobées du couvercle, reprises à la base, et des bandes décoratives qu'il arbore, partant d'un losange central comme pour figurer d'étranges armoiries féminines. Elles divisent ainsi le couvercle en une composition écartelée qui se prolonge sur son épaisseur et recouvre l'assemblage des deux

² Voir : MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London, Thames and Hudson, 2007.



The mountings also comprise the turned-like side handles, exceptional for their weight, and the lock (double, spring lock), with the escutcheon in the shape of a coat of arms flanked by four large hemispherical silver nails and an extraordinary key, possibly slightly later and European in origin, decorated with pierced, openwork floral elements.

The quality of the carving is similar to the best examples produced in Ceylon for the Portuguese market (approximately until 1658), namely to the veneered boxes and cabinets (with a wooden structure covered by tortoiseshell plaques, gilded copper or even mirror mica), covered with thin pierced, openwork ivory carved plaques — see the small table cabinet with doors from the Ashmolean Museum of Art, Oxford (inv. no. EA1976.6) dated to the first half of the 17th century.³

The main difference lies in the material used, given that the present box, in its opulence, uses thick, large ivory plaques similar in construction and material to the early caskets made in the Ceylonese imperial city in the mid-16th century, before the carving techniques in very high-relief were lost.⁴

One of the best examples of this veneered, openwork pieces of furniture, similar to the present one and following the same shape, decoration (although less refined) and identical silver mountings, is dated to the second half of the 17th century and belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. BK-1971-30.⁵

The superior quality of the carving of the present box contrasts with similar ivory and ebony examples datable to the second half of

plaques qui le composent — éléments également repris sur la base. Signalons également les cornières qui recouvrent les arêtes de la boîte, ainsi que les charnières qui se terminent en un médaillon polylobé et creusé, évoquant des modèles médiévaux européens et islamiques.

Les ferrures incluent aussi les poignées massives des faces latérales, forgées et travaillées à la lime comme par une opération de tournage, et la serrure (double, à ressort), avec entrée en forme d'écusson flanqué de quatre larges clous demi-sphériques, ainsi qu'une extraordinaire clé ornée d'éléments floraux stylisés, creusés, possiblement d'origine européenne.

La qualité de la taille est en tout comparable à celle des meilleures pièces produites à Ceylan à l'époque du marché portugais (jusqu'à environ 1658), notamment celles comportant une structure en bois de teck avec bandes en écaille de tortue ou en cuivre doré (voire même en feuilles de muscovite) et intégralement recouvertes de fines plaques d'ivoire creusé et taillé. Parmi celles-ci, citons le petit cabinet à deux portes de l'Ashmolean Museum of Art, à Oxford (inv. no. EA1976.6), qui affiche des marques typiques de l'art et du goût cinghalais et que l'on peut dater de la première moitié du XVIIe siècle.³

La différence principale entre ces pièces et la nôtre réside dans l'extraordinaire épaisseur des plaques de notre boîte, traduisant opulence et libéralité. Elle rappelle les premiers coffrets produits à la cour impériale cinghalaise au milieu du XVIe siècle, lorsque la tradition de la sculpture en moyen et haut-relief ne s'était pas encore perdue.⁴

³ See: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, pp. 38–39; and GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 120–121, cat. no. 51–52.

⁴ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3 (*Índia e Japão*), Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, maxime pp. 77–91; JAFFER, Amin; SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999, pp. 3–14; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. no. 12, 18–19, 21–23, 50–52.

⁵ See: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 38.

³ Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, pp. 38–39; and GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 120–121, cat. no. 51–52.

⁴ Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3 (*Índia e Japão*), Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, maxime pp. 77–91; JAFFER, Amin; SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999, pp. 3–14; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. no. 12, 18–19, 21–23, 50–52.



the 17th century and commissioned by the Dutch. Although similar in their floral decoration, they are distinct in their execution and scale of the motifs, which became larger towards the end of the century. These are mainly caskets and cabinets, but also pipe cases, such as the ones in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. W147–1928, and the Asian Civilisations Museum, Singapore.⁶

Its large dimensions, the artistic level of the ivory carving and silver mountings, and above all the fact that it was built using very thick asian ivory panels, make the present box a *unicum* for its rarity and a *tour de force* on account of the technical and artistic quality that distinguishes it from all other known pieces of this rare production. ➤ HC

⁶ See: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 31 and p. 47; Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 50–51, cat. no. 18; Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 131, cat. no. 143.



L'un des exemplaires de cette production à bandes et fines plaques d'ivoire creusé qui se rapproche le plus du nôtre est une boîte de la même forme et présentant une décoration similaire, mais beaucoup moins raffinée, ainsi que des montures identiques — notamment en ce qui concerne les clous de la serrure —, datée de la seconde moitié du XVIIe siècle et conservée au Rijksmuseum, à Amsterdam (inv. no. BK–1971–30).⁵

Ainsi, la finesse de la décoration taillée de notre boîte contraste avec celle des pièces similaires, en ivoire mais aussi en ébène, réalisées durant la seconde moitié du XVIIe siècle pour le marché hollandais : malgré un répertoire floral voisin, ces objets diffèrent dans l'exécution et également dans la taille des motifs qui augmente progressivement jusqu'à la fin du siècle. Parmi ceux-ci, on trouve des coffrets et des cabinets, mais aussi des étuis à pipe, comme ceux conservés, par exemple, au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. no. W147–1928), et au Asian Civilisations Museum, à Singapour.⁶

Ses dimensions généreuses, la qualité du travail sculpté de l'ivoire, les ferrures en argent et surtout le recours aux plaques épaisses d'ivoire asiatique font donc de cette boîte un *unicum* à la qualité technique et artistique extraordinaire, qui se détache au sein de cette rare production d'objets. ➤ HC

⁵ Voir : VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 38.

⁶ Voir : VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 31 and p. 47; Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 50–51, cat. no. 18; Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 131, cat. no. 143.

Kingdom of Siam, Thailand

Royaume du Siam, Thaïlande

The relationship between Portugal and Thailand, the kingdom of Siam, grew from 1511, with the conquest of Malacca by Afonso de Albuquerque, a territory previously held by a vassal of the Siam king. By courtesy, the Viceroy of India sent the Emissary Duarte Fernandes to the Siamese capital Ayutthaya, where he was very well received. Not only there was no opposition to the conquest, but also the Ruler send a diplomatic envoy to help solidify the relationship.

The King of Siam gave a parcel of land of his capital to the Portuguese, giving rise to a Luso-Siamese community, who had freedom for their religious practice and exemption from certain commercial taxes. This area is known as *Bang Portuguet*, or the Portuguese Quarter of Ayutthaya.

Thailand is a country with a long history and has never been colonized, either by the Portuguese or any other European country. The Thai people has always maintained firm friendship and strong commercial and diplomatic relations with Portugal.

There still exists many testimonies to the influences Portugal left behind in Thailand, in all sorts of different areas, and notably in the language and food. Portugal is famous for its 'Doces Conventuais', traditional sweet delicacies originating from the monasteries and convents, and they have their equivalent in Thailand. 'Fios de ovos' is known in Thai as *Foi Thong* as well as several other similar dainties found in both lands. Some Thai words with Portuguese roots are *sala* (room), *sabu* (*sabão* — soap), *mât-sa-yi*, (mesquite — mosque), *café*, *chá*, (coffee, tea), amongst others.

The Thai or Siam People originate in Southwestern China. Expelled from their lands in the 12th century they settled in the Indochina Peninsula adopting Buddhism as their religion, albeit one with strong Hindu influences brought in by Indian travelers and settlers in the region.

After the conquest of Galle in the Southwestern tip of the Island of Ceylon in 1505, and of Goa in western India in 1510 the Portuguese landed in Malacca, whose Sultan was a vassal to the King of Siam. In 1511 the Portuguese government in Goa negotiated an agreement with Siam allowing the establishment of permanent trading outposts in that territory which would give the Catholic Church an enclave from which to spread its faith in the whole of the Far East.

Les relations entre le Portugal et le Siam (actuelle Thaïlande) remontent à l'an 1511, quand Afonso de Albuquerque conquiert Malacca, territoire vassal de cet ancien royaume. Pour calmer les esprits, le Vice-roi de l'Inde envoya son émissaire Duarte Fernandes à la capitale du royaume, Ayutthaya, où il fut très bien accueilli. Les Portugais ne rencontrèrent aucune opposition et Siam mandata à son tour un représentant diplomatique pour concrétiser les relations entre les deux États.

Le roi de Siam offrit aux Portugais une parcelle de territoire de sa capitale, à l'origine de la communauté luso-siamoise qui avait des pratiques religieuses libres et était exempte de certaines taxes commerciales. Cette zone de la ville devint connue sous le nom de *Bang Portuguet* (*bandel*, « champ »), le quartier portugais d'Ayutthaya.

La Thaïlande, pays au long parcours historique, ne fut jamais colonisée, ni par les Portugais ni par aucun autre État européen. Elle maintint toujours d'étroites relations commerciales et amicales avec le Portugal, fondées sur une coopération mutuelle qui fait l'orgueil des deux pays.

Les vestiges de l'influence portugaise sur ce territoire sont très nombreux. On les vérifie dans plusieurs domaines, aussi variés que la pâtisserie — certains desserts conventuels portugais ont leur correspondant national en Thaïlande, comme les traditionnels *fios de ovos*, « fils d'œufs », devenus *Foi Thong* — ou encore la langue — certains mots thaïlandais sont d'origine portugaise, comme par exemple *sala* (« pièce », « salon »), *sabu* (qui vient de *sabão*, « savon »), *Mât-sa-yí* (mesquita, « mosquée »), *pao* (pão, « pain »), *café*, *chá* (« thé »).

Le peuple Thaïs ou Tai Siam est originaire du Sud-Ouest de la Chine. Expulsé du territoire au XIIe siècle, il s'installa dans la péninsule d'Indochine et adopta la religion bouddhiste, avec des influences significatives de l'hindouisme qui leur arrivaient par les voyageurs indiens.

Après la conquête de Goa, sur la côte occidentale de l'Inde, et de Galle à Ceylan, les Portugais arrivèrent à Malacca, dont le sultan était vassal du roi de Siam. Afonso de Albuquerque décida en 1511 d'établir des relations avec le Siam, un pays agricole fortement dépendant des échanges commerciaux, et le monarque accorda rapidement aux Portugais la permission de s'y installer.



'Map of the former Kingdom of Siam' (present-day Thailand), R. P. Dechaussé, 1686.
 « Carte de l'ancien royaume de Siam » (Thaïlande actuelle), R. P. Dechaussé, 1686.

Those early missionaries relied heavily upon visual imagery, mainly through a myriad of artistic portable objects, to divulge and interpret the sacred scriptures and the Christian iconography in an attempt to overcome language and cultural barriers, while attempting to develop common cultural and religious dialogue, which would eventually result in a new, but unintentional hybrid artistic language.

The humanist and introspective theme of the Good Shepherd finds strong parallels in the figure of Buddha, adapted to various local aesthetics throughout the reach of his cult since his earliest representations in Northwest India, where depictions of the reclining Jesus, in a pose allusive to Buddha or Shiva, are also well identified.

The iconography of the Good Shepherd, revealing the innocence and purity of the Child, reappears in European art at the time of the Counter-Reformation, and in a particularly evidenced manner in India in the 17th and 18th centuries as a way of conveying to Buddhists and Hindus the encompassing remit of the Christian faith in Its openness and acceptance for conversions. ✓

Avec la création de leur empire maritime, les Portugais permirent à l'Église catholique d'établir des enclaves à des milliers de kilomètres de distance du continent européen. Le premier ordre religieux à s'y rendre fut celui des Dominicains, suivi des Franciscains et des Jésuites.

Pour expliquer les Saintes Écritures et le sens de l'iconographie chrétienne, les missionnaires avaient recours à des représentations visuelles artistiques, de manière à traduire le sens intrinsèque de la Foi catholique: ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme.

À travers ce dialogue interculturel et interreligieux qui dépasse les barrières de la langue s'établit alors un pont de compréhension mutuelle, faisant surgir un imaginaire commun entre artistes locaux et missionnaires. Et c'est ainsi que l'art chrétien et l'art religieux d'Asie donnèrent lieu à de nouvelles formes artistiques.

Le thème humaniste et méditatif du Bon Pasteur trouve son équivalent en la figure de Bouddha. Il commença à être représenté dans le Nord-Ouest de l'Inde, puis fut adapté aux esthétiques locales dans toutes les cultures qui l'adoptèrent. Il existe, par exemple, des représentations de l'Enfant Jésus couché qui évoquent indubitablement certaines représentations de Bouddha ou de Shiva.

La figure douce du Bon Pasteur, révélant la pureté de l'enfance, ressurgit dans l'art européen pendant la Contre-Réforme et, avec un élan particulier, en Inde aux XVIIe et XVIIIe siècles: les ordres religieux souhaitaient montrer aux Hindous et aux Bouddhistes qu'ils étaient tous d'importantes brebis de l'Église, une Église militante qui agissait en convertissant et en baptisant les indigènes dans le monde entier. ✓

044. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Luso-Siamese, Ayutthaya Period

17th century

Length: 21,2 cm

F1351

*Provenance: Guus Röell, Netherlands***044. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR**

Ivoire

Thaïlande, période Ayutthaya

XVIIe siècle

Longueur: 21.2 cm

F1351

Provenance: Guus Röell, Pays-Bas

Large ivory Baby Jesus sculpture, produced in a late-16th century Luso-Siamese workshop.

The image is reclined on its right over a Jasmine flower bed, with His head resting on the right palm, the expressive and serene rounded face of closed almond shaped eyes, expressing an impenetrable and meditative smile. The hair, of spiralled snail-like and tightly aligned curls, alludes to the superior intelligence of Buddha.

With is left arm leaning over His chest, Jesus strokes the *Agnus Dei* that sits on the Bible, the Sacred Book. The legs are gently folded, the left over the right. The figure wears a skirt, the *antaravassaka* or *sabong*, rope tied at the waist, and a shepherd's tunic exposing the shoulder and the abdomen, a typically Thai monk's costume.

The position in which Jesus is represented, has direct correspondence to Thailand's (former Siam) adopted iconography of the dying Buddha about to enter Nirvana, the higher state in which one reaches peace of mind through purity of thought.

This rare production has only recently been defined as Luso-Siamese. The Art Historian Pedro Dias compares these figures to the Ayutthaya reclining Buddha. More recently Hugo Miguel Crespo

Enfant Jésus de grande dimension en ivoire, ouvrage de la fin du XVIe siècle provenant des ateliers luso-thaïlandais, qui se démarque par sa grande qualité sculpturale.

L'Enfant est couché sur le côté droit, sur un lit de feuilles de jasmin, la tête appuyée sur la paume de la main droite. Son visage arrondi arbore une expression belle et sereine. Il a les yeux en amande et les paupières closes, et esquisse un sourire hermétique et méditatif. Ses cheveux ondulés dessinent de larges boucles en spirale contiguës et alignées, référence à l'intelligence supérieure de Bouddha.

Son bras gauche repose sur sa poitrine et il caresse de la main l'*Agnus Dei*, agenouillé sur la Bible. Il a les jambes fléchies, la gauche au-dessus de la droite.

Il porte un pantalon large, l'*antaravasaka* ou *sabong*, noué par une corde à la ceinture, recouvert d'une tunique de berger attachée par un cordon, laissant à découvert son épaule droite et son ventre — représentation de l'habit typique des moines thaïlandais.

La position de l'Enfant évoque la posture consacrée dans laquelle est mort Bouddha, représentée dans le bouddhisme thaï-



refers the similarities between the Baby Jesus facial expression and other contemporary Thai imagery, highlighting also the costume analogies with Buddhist monk vestments. Additionally, this historian has identified in a similar sculpture, a representation of an endemic species, a wild pig or Thai wild boar (*sus scrofa jubatus*) taking the place of the *Agnus Dei*, a proposition that reinforces the Siamese origin of this production. ➤ TP

landais (ancien Siam) pour traduire le passage de Bouddha vers le nirvana, état caractérisé par une paix d'esprit profonde et par la pureté de la pensée.

Cette production rarissime n'a été qualifiée comme luso-thaïlandaise que très récemment. L'historien Pedro Dias a d'abord comparé ces Enfants Jésus Bons Pasteurs au Bouddha couché de l'Ayutthaya, puis Hugo Crespo a observé les grandes similitudes entre le visage de l'Enfant et les sculptures thaïlandaises de la même époque, ainsi que les analogies entre ses habits et ceux des moines de la région. Il a par ailleurs identifié, sur une autre sculpture présentant les mêmes caractéristiques, une espèce endémique, le cochon sauvage ou sanglier de Thaïlande (*sus scrofa jubatus*), remplaçant l'*Agnus Dei*, étayant ainsi la thèse de l'origine thaïlandaise de ces œuvres. ➤ TP

Kingdom of Pegu, Burma, Lacquerware

Royaume du Pégou, Birmanie Laques

This rare group of objects have challenged the consensual identification of its producing centre. Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of furniture, namely on the low-relief carved and gilded writing chests.

As qualities typical of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which help us to posit a sixteenth century date for such pieces.

Besides these pieces of furniture, there are some bedsteads, trays, chairs and also shields (so-called Indo-Muslim), and which may be found in several international collections, featuring similar technique and decoration to the present one, recently studied by Ulrike Körber.

One other rare group of writing boxes and fall-front writing cabinets also presents the same type of carved low-relief decoration, lacquered in black and highlighted in gold. The inner sides

Le groupe d'objets rares présentés ici s'est avéré un véritable défi quant à l'identification de son centre de production. Bernardo Ferrão fut l'un des premiers auteurs à s'y intéresser et à se pencher notamment sur les coffrets-écritoires en taille dorée — que l'on appelle la « taille en bas-relief ». En se basant sur le style soi-disant moghol ou perse de la décoration, Ferrão caractérise cette production comme étant indo-portugaise, reconnaissable aux éléments suivants: le style et le travail de décoration, le laquage et, sur certaines pièces, l'existence de blasons, de légendes en portugais, de figures et de scènes mythologiques, chrétiennes ou liées à la culture européenne classique, taillées ou peintes, obéissant dans leur ensemble aux canons de la Renaissance, permettant de ce fait de les dater du XVI^e siècle.

À ce type de mobilier s'ajoutent des lits, des plateaux, des chaises et également quelques boucliers dits « indo-musulmans », que l'on retrouve dans diverses collections internationales et qui présentent une technique et une décoration similaires à celui-ci, des pièces qui ont fait récemment l'objet d'une étude d'Ulrike Körber.

On peut établir un second groupe d'objets rares, rassemblant des coffres et des coffrets-écritoires, qui se caractérise également



'Map of the ancient Kingdom of Pegu', P. Bertius, 1616.
« Carte de l'ancien royaume de Pegu », P. Bertius, 1616.

are lacquered in red with gilded decoration of fauna and flora of typically Chinese repertoire. In addition, some of these objects have painted inscriptions in Chinese characters, such as the shield (54 cm in diameter) from the *Kunstkammer* of the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. no. A915). One of the best documented examples of this second group of furniture clearly of Chinese manufacture is the so-called 'Pope's Chest', today in the *Museen des Mobiliendepots*, Vienna, inv. no. MD 047590.

These two clearly distinct lacquerware productions, have been grouped into a single one, either according to the type of wood

par une décoration de taille en bas-relief, en laque noire relevée d'or. Les parois intérieures de ces pièces sont laquées de rouge et portent une décoration en or typiquement chinoise composée de faune et de flore. Certains de ces objets présentent également des inscriptions en caractères chinois à l'encre, comme le bouclier (54 cm de diamètre) de la *Kunstkammer* du Kunsthistorisches Museum de Vienne (inv. no. A915). L'un des exemplaires les mieux documentés de ce deuxième groupe de pièces, manifestement fabriqué en Chine, est la pièce que l'on désigne comme le « coffre du pape », conservée actuellement au *Museen des Mobiliendepots*, à Vienne (inv. no. MD 047590).

used, the *anjili* (*Artocarpus sp.*), as proposed for the first group by José Jordão Felgueiras for which he proposes Kochi for the place of production, a hypothesis followed by Pedro Dias or, based on stylistic and technical aspects, assigning the production to Southeast Asia as advocated by Fernando Moncada and Manuel Castilho. A more recent hypothesis, by Pedro Moura Carvalho, regarding the origin of this group assigns the production to India, specifically the Bay of Bengal region and the coast of Coromandel. However, much like the Kochi hypothesis, this latter one is not supported by contemporary sources and documents, and is indeed contradicted by the laboratory identification of the type of lacquer used on pieces from the first group, from the Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar), given that scientific analysis has revealed it to be Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia. In this regard, it should be emphasised that on the Indian subcontinent none of the species required for the production of ‘true lacquer’ can be found. Not only does the material used originate in Southeast Asia, but so does the technique, as proven by scientific analysis, given that the stratigraphy of the lacquer coatings, and the additives (oils) used, correspond to lacquerware of Burmese and Thai origin. In addition, the decoration and decorative repertoire and the specific technique used (*shweizawa*) with gold leaf (*shweibya*), point to an exclusive origin in Southeast Asia for the first group, to which the present shield and folding table belong.

One highly important document gives us to some extent the key to clarifying this situation and to identifying the centres of

On a regroupé ces deux productions laquées, en se basant soit sur le type de bois, l'*angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), comme l'avait proposé, pour le premier groupe, José Jordão Felgueiras, d'après qui elles auraient été réalisées à Cochin, hypothèse également soutenue par Pedro Dias, soit sur des particularités stylistiques et techniques qui situeraient l'origine des pièces en Asie du Sud-Est, comme le défendent Fernando Moncada et Manuel Castilho. Plus récemment, Pedro Moura Carvalho a localisé cette production en Inde, dans la région du Golfe du Bengale et sur la côte de Coromandel. Cependant, cette dernière hypothèse, tout comme celle de Cochin, n'est pas corroborée par la documentation de l'époque et est d'ailleurs démentie par l'étude en laboratoire du type de laque utilisée pour les pièces du premier groupe qui proviendraient du Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie). En effet, les analyses démontrent qu'il s'agit de laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est. À ce propos, ajoutons qu'il n'existe aucune espèce de « laque véritable » dans le sous-continent indien. Non seulement le matériau utilisé proviendrait d'Asie du Sud-Est, mais également la technique, comme l'ont démontré les analyses en laboratoire : la stratigraphie concernant l'application de la laque et de ses additifs correspond, en effet, à celle des laques d'origine birmane et thaïlandaise. La décoration et la technique d'application (*shweizawa*) à la feuille d'or (*shweibya*) semblent indiquer que la première production, qui inclut le bouclier et la table pliante présentés ici, proviendrait exclusivement d'Asie du Sud-Est.

production for these lacquered pieces, Pegu (Burma) and China. In fact, in the post mortem inventories of Fernando de Noronha (ca. 1540–1608), third count of Linhares, and his wife Filipa de Sá (†1618), a significant number of Asiatic pieces of furniture is recorded: *one Chinese lacquered oblong box with two compartments (4.000 reais); another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers (2.500 reais); another writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers and is 44 cm in length (4.000 reais); one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook (2.000 reais); one writing cabinet from Pegu gilded throughout (10.000 reais); two shields from China without arm supports, featuring their coat of arms, valued at 1.000 reais, to which another sixteen were added, valued at 9.000 reais; four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold, to which another three were added, valued at 3.600 reais; another writing table from China, very old and featuring the Noronha coat of arms in the middle (1.200 reais); one gilded bedstead from China which has the Noronha coat of arms on the headboard (20.000 reais); one gilded daybed from China with balusters, frame and square feet (10.000 reais); another gilded daybed from China more used than the previous one (6.000 reais); one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock (1.000 reais); one bedstead from China [lacquered] in gold and black (12.000 reais); one gilded chair and daybed from Pegu (5.000 reais) and another daybed from Pegu gilded throughout with six feet and headboard (10.000 reais).* ➤ HC

Un document important nous donne la clé permettant de déterminer le centre de production de ces pièces laquées : il avère, en quelque sorte, leur origine pégouane (birmane) et chinoise. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (vers 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui répertorient un ensemble considérable de pièces de mobilier asiatique : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (4000 reais) ; une autre écritoire de Pégou, plus petite, en or et rouge, et ses tiroirs (2500 reais) ; encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (3000 reais) ; une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (2000 reais) ; une petite boîte de Chine, or et noire, avec son grand couvercle (3000 reais) ; une écritoire de Pégou entièrement dorée (10 000 reais) ; deux boucliers de Chine, portant ses armes, évalués à 1000 reais, auxquels se joignent seize autres évalués à 9000 reais ; quatre plateaux de Chine, trois blasonnés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres évalués à 3600 reais ; un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (1200 reais) ; un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (20 000 reais) ; une couchette de Chine dorée avec ses balustres et barreaux et pieds carrés (10 000 reais) ; une autre couchette de Chine dorée, plus usée que la précédente (6000 reais) ; une petite boîte de Pégou dorée, mesurant plus d'un empan, avec fermoir en argent (1000 reais) ; un lit de Chine doré, or et noir (12 000 reais) ; une chaise et une couchette de Pégou dorée (5000 reais) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête (10.000 reais). » ➤ HC

045. WRITING CHEST

Wood, lacquer, gold and iron
 Kingdom of Pegu (present-day Burma — Myanmar),
 Mid-16th century
 Dim.: 17.0 × 44.5 × 34.0 cm
 F1240

Provenance: Count of Castro e Solla collection, Abrantes.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 36).

Published: Serrão, Vitor, 'Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sinoptuguesa de inspiração camoniana' UCP, Lisbon, 2015, pp. 77–104.

A rare and important writing chest probably made from anjili wood (*Artocarpus sp.*), coated with Southeast Asian black lacquer, or *thitsi*, and leaf gilded on the exterior faces and on the inside of the lid, while the internal sides are coated with cinnabar-red lacquer. With a top lid, long exterior drawer on the lower section with its puller, this writing box has two central divisions forming five nooks.

The wrought iron escutcheon, not unlike the rest of the fittings, is shaped like an heraldic shield; the drawer puller is scissor-shaped, and the double loop side handles follow the typical shape found on this type of furniture produced in sixteenth-century Europe.

Every exterior face except for the underside is decorated in low-relief highlighted with gold, featuring a stylised lotus scroll pattern (a motif, called *baoxiang-hua*, taken from Chinese blue-and-white porcelain) and flat borders decorated with foliage in gold leaf over the black lacquered ground, a technique typical of Burmese and Thai lacquerware (called *shweizawa* and *lai rod nam*, respectively).

The inner side of the lid is decorated with a low-relief carved composition in black lacquer and gold leaf, bordered on the sides by vegetal friezes, featuring a large double-sided eagle, possibly reminiscent of the Augustinians heraldry.

Nevertheless, the most extraordinary aspect of this writing chest lies in the carved and lacquered decoration of the exterior side of the lid, where, occupying the centre of the composition and surrounded by scrolls of lotus flowers, we see a Portuguese character dressed in the typical sixteenth-century attire of a countryman (shirt, jerkin, gown, stockings and boots, and a knitted hat) carrying a wicker basket in his left arm and holding in the same hand

045. COFFRET-ÉCRITOIRE

Bois laqué, or et fer
 Royaume de Pégou (Birmanie — actuelle Myanmar)
 Milieu du XVIe siècle
 Dim. : 17,0 × 44,5 × 34,0 cm
 F1240

Provenance: Collection des Comtes de Castro e Solla, Abrantes.

Exposé dans: « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 36).

Publié: Serrão, Vitor, « Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sinoptuguesa de inspiração camoniana », UCP, Lisbonne 2015, pp. 77–104.

Rare et très important coffret-écritoire, probablement en bois *d'angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), revêtu de laque noire d'Asie du Sud-Est ou *thitsi* et de feuille d'or sur ses faces extérieures et l'intérieur du couvercle. Les autres faces intérieures sont laquées en rouge cinabre. L'objet comporte un couvercle à soulever, un tiroir inférieur avec poignée et des cloisons intérieures qui se croisent pour former cinq compartiments.

L'écusson de la serrure est en fer forgé, de même que le reste des montures, et présente la forme d'un écu héraldique. La poignée du tiroir est en « ciseau » et celles des faces latérales en anse double, reprenant les formes spécifiques de ce type de mobilier européen du XVIe siècle.

Toutes les faces extérieures sont intégralement décorées : elles présentent une surface taillée en bas-relief souligné d'or, avec motifs en spirale de fleurs de lotus stylisées (typique de la porcelaine chinoise bleu et blanc, connu sous le nom de *baoxiang-hua*) et de feuillages, à la feuille d'or sur fond de laque noire, techniques traditionnelles des laques birmanes et thaïlandaises (*shwei-zawa* et *lai rod nam*, respectivement).

L'intérieur du couvercle est orné d'une composition taillée en bas-relief et revêtu de laque noire et de feuille d'or, bordée des deux côtés par des frises végétales. On y voit la représentation d'un grand aigle bicéphale, probablement inspiré de l'héraldique des Augustins.

Cependant, la décoration taillée et laquée de la face extérieure du couvercle constitue l'aspect le plus extraordinaire de ce coffret-écritoire : occupant le centre de la composition et entou-





a staff with a hanging hare and partridge, certainly hunted in the fields. Over the figure (to which it points with the right hand), as a caption, inside a label one may read the inscription in Portuguese: ‘DAVA. LHO. VEMTO. NO C[H]APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO’ or ‘The wind blew off his big chapeau, whether it did or no’. It is, as Vitor Serrão has already pointed out, the first verses of an adage by Luís de Camões (ca. 1524 – 1580), from a letter apparently written in Ceuta in 1549 or 1550 and published in 1598 in the second edition of his *Rimas*.¹ However, Camões was only the author of the adage of which the refrain is the rustic verses in question, which, according to the same author, conveys the idea of bravery and intrepidity, and adventurous spirit as touted by the political elite in Portuguese Asia, and certainly a conscious choice of the Portuguese patron and client who wanted to include such a rustic motto in the decoration of the present writing chest, which for that reason is a very rare and important historical-artistic document of the Portuguese presence in Asia.

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as *Namban*, a Japanese word of Chinese origin which was used to characterize the first Europeans to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, other export lacquered furniture productions made for the Portuguese market exist. These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.² Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese. As characteristics of this production, which he wrongly identifies as Indo-Portuguese, the author mentions: ‘the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats

rée d’enroulements de fleurs de lotus, on reconnaît la figure d’un Portugais portant l’habit traditionnel d’un homme de la campagne du XVI^e siècle (chemise, gilet, jupe, bas, bottes hautes à doublure retournée et bonnet en tricot). Il porte sur le bras gauche un panier en osier et tient un bâton où sont suspendus un lièvre et une perdrix, produits apparents de la chasse. Au-dessus de la figure, sur une banderole ou phylactère, se déroule une inscription en portugais, que le personnage indique de sa main droite: « DAVA. LHO. VEMTO. NO C[H]APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO » (« Le vent lui soufflait sur le chapeau, qu’il le veuille ou non »). Comme l’a signalé Vitor Serrão, il s’agit des premiers vers d’un adage de Luís de Camões (vers 1524 – 1580), provenant d’une lettre apparemment écrite à Ceuta en 1549 ou 1550 et publiée en 1598 dans la deuxième édition de ses *Rimes*.¹ Ce refrain rustique cité par Camões exprimerait, selon le même auteur, l’idée de bravoure et d’intrepidité, d’esprit aventurier tel qu’il était glorifié par l’élite politique en Asie portugaise.

Le choix de cette décoration se doit certainement à la demande expresse du commanditaire portugais, qui désirait inscrire ces vers sur le coffret-écritoire, faisant de cet objet un rarissime et important document historique et artistique de la présence lusitanienne en Asie.

Outre les célèbres laques japonaises destinées à l’exportation et connues sous l’appellation « *Namban* » (terme japonais d’origine chinoise désignant les premiers Européens arrivés au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles), on connaît d’autres productions de pièces de mobilier laqué également fabriquées pour le marché portugais. Qualifiées de luso-asiatiques (il existe plusieurs hypothèses quant à l’identification de leur lieu de production), elles présentent des caractéristiques plutôt hétérogènes qui les regroupent en deux catégories.² Bernardo Ferrão fut l’un des premiers auteurs à se pencher

¹ See: SERRÃO, Vitor, *Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana*, in MATOS, Artur Teodoro de; MARTINS, Guilherme d’Oliveira (éds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa — Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015, pp. 77–104.

² See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

¹ Voir: SERRÃO, Vitor, *Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana*, in MATOS, Artur Teodoro de; MARTINS, Guilherme d’Oliveira (éds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa — Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015, pp. 77–104.

² Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.



of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art'.³ The first group, to which the rare and important writing chest belongs, has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.⁴ HC

³ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁴ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

sur ce thème et il parvint à identifier plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises. Cet auteur énumère leurs signes distinctifs, qu'il qualifie erronément d'« indo-portugais » : « le style et le travail de la décoration, la laque et, sur certaines pièces, l'existence d'armoiries, légendes en portugais, figures et scènes mythologiques chrétiennes et issues de la culture européenne classique, taillées ou peintes, toutes obéissant aux canons de la Renaissance. »³ Le premier groupe, dans lequel s'inscrit notre important et rare coffret-écritoire, a récemment été identifié comme étant d'origine birmane, produit dans le Royaume de Pégou, dans le sud de l'actuelle Union du Myanmar ; cette appartenance repose sur des preuves documentaires et matérielles (usage de la laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata* utilisée en Asie du Sud-Est), ainsi que sur les techniques de fabrication mises en œuvres (technique birmane *shwei-zawa*), comme l'ont montré des analyses scientifiques et des études historiques et artistiques récentes.⁴ HC

³ Voir : FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁴ Voir : CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

046. FOLDING TABLE — TOP

Wood, lacquer, gold and iron
 Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar)
 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 2.5 × 92.0 × 114.0 cm
 F993

Provenance: J. Lico collection, Lisbon.

This very rare folding table, i.e., the top, since it would be mounted on easels which have not survived, is made from exotic wood coated with black Southeast Asian lacquer or *thitsi*, not unlike the shield, would have also been decorated with gold leaf following the same Burmese technique (*shweizawa*). The gold decoration of vegetal motifs or *rinceaux* would be similar to that of other pieces produced in the Kingdom of Pegu for the Portuguese market, while the carved and incised decoration (better seen from the radiographs), although inspired by the decorative repertoire used in Chinese pottery of the Ming dynasty, namely blue and white porcelain, is clearly inspired by Renaissance *entrelacs*, following European engravings provided by Portuguese patrons.

Similar tables are recorded not only in the documents concerning the counts of Linhares, but also by household officers of Queen Catarina of Austria, in documents dated to 1562 and 1564 and published by Annemarie Jordan.

Of the few remaining examples, mention should be made to the table top (121 × 96.4 cm) said to have belonged to Cardinal Albert of Austria (1559 – 1621), viceroy of Portugal and today in the *Kunstkammer* of the *Kunsthistorisches Museum*, Vienna (inv. no. 4958), certainly of Chinese manufacture, and to another one published by Pedro Dias, now practically without its original gilded lacquer decoration, which, not unlike the present one, seems to be Burmese in origin. ➤ HC

046. PLATEAU DE TABLE PLIANTE

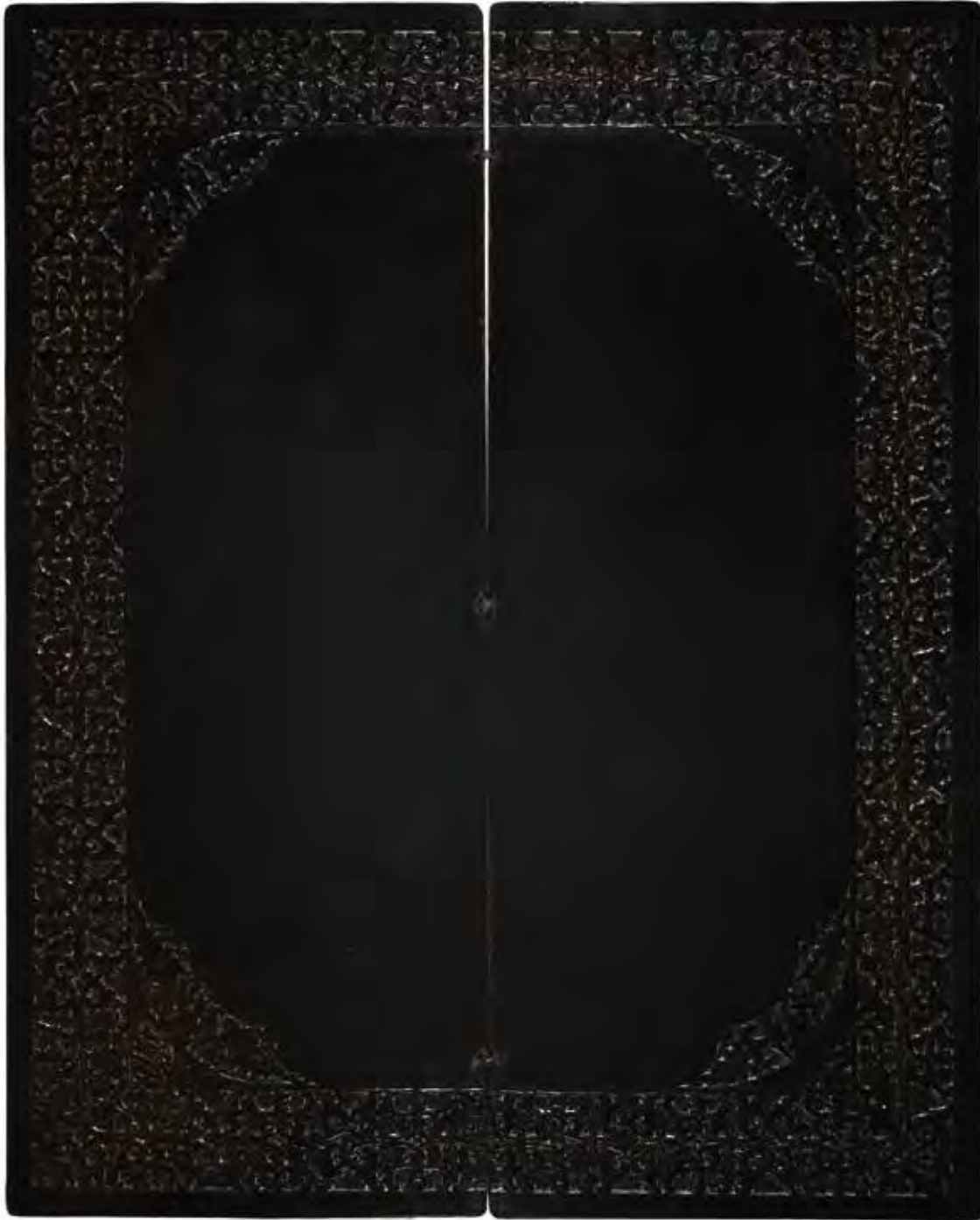
Bois, laque, or et fer
 Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie)
 Seconde moitié du XVI^e siècle
 Dim. : 2,5 × 92,0 × 114,0 cm
 F993

Provenance: Collection J. Lico, Lisbonne.

Cette très rare table pliante, et plus concrètement son plateau — qui reposerait sur des tréteaux qui n'existent plus — en bois exotique recouvert de laque noire d'Asie du Sud-Est ou *thitsi*, aurait été décorée à la feuille d'or selon la technique birmane (*shweizawa*) décrite ci-dessus pour le bouclier. La décoration d'or présentant des motifs végétaux ou rinceaux serait en tout semblable à celle d'autres pièces produites dans le Royaume de Pégou et destinées au marché portugais. Cependant, cette pièce comporte également une décoration taillée et incisée (apparaissant plus nettement aux rayons x) qui, bien que probablement influencée par la céramique chinoise de la dynastie Ming — que l'on retrouve notamment sur la porcelaine bleue et blanche —, s'inspire clairement des entrelacs de la Renaissance manifestes sur les gravures européennes amenées par les Portugais.

De même que dans les documents transmis par les comtes de Linhares, des tables similaires sont répertoriées entre 1562 et 1564 par les officiers de la maison de Catherine d'Autriche, comme le montrent des documents publiés par Annemarie Jordan.

Parmi les très rares exemplaires parvenus jusqu'à nos jours, on peut citer la table dite du Cardinal Albert d'Autriche (1559 – 1621), Vice-roi du Portugal, actuellement à la *Kunstkammer* du *Kunsthistorisches Museum* à Vienne (121 × 96,4 cm, inv. no. 4958), de fabrication assurément chinoise, ainsi qu'une autre, citée par Pedro Dias, ayant perdu pratiquement tout son revêtement d'origine laqué et doré, qui serait, à l'image de celle-ci, une production birmane. ➤ HC



Philippines and Spanish Colonies

Philippines et Colonies Espagnoles

The establishing of the Spanish Colony of the Philippines in 1565, created a new eastern trade route for spices and exotic goods, designed to fulfil the ever-growing needs and demands of a European and Latin American elite avid of these sophisticated products. The development of this important Spanish commercial settlement in Asia was in the origin of a rapidly expanding evangelization movement assisted by the arrival of the most relevant religious orders — Dominicans, Franciscans, Jesuits and Augustinians.

The exchange of traditions and beliefs that ensued, would promote the development of a specific art type, combining European religious iconography with native styles and materials, whose elements were successfully reproduced in large quantities. The Spanish Philippines islands assumed particular importance in the production of ivory works characterized by their Sino-Christian character, made by the so-called *Sangleyes*, local resident Chinese that traded their works in the market, especially in the so called *El Parián*, built in 1581 by the Governor Gonzalo Ronquillo in order to control the *Sangleyes* trade.

Similarly to what happened in the Portuguese Eastern Territories, Christian imagery had an important role in the diffusion of Christianity and conversion of local peoples, and, in the Philippines the role of producing those evangelization tools fell on the local Chinese population of Manila, the main Spanish trading outpost in the East, as documented by the Dominican Friar, Fr. Domingo de Salazar, first bishop of Manila (1581–1594), in a letter to King Philippe II (Philippe I of Portugal), highlighting the quality of the ivory carvings provided by the *Sangleyes*: ‘...en viendo alguna pieça hecha de official de España la sacan muy al próprio y algunos Niños Jesús que yo e visto en marfil me parece que no se pueden hacer más perfectos (...) y según la habilidad que muestran

La création de la colonie espagnole des Philippines en 1565 donna naissance à une nouvelle route commerciale en Asie, fournissant épices et objets exotiques qui répondaient aux besoins d’une société européenne et ibéro-américaine fascinée par ce type de produits. Cet important comptoir commercial espagnol asiatique se convertit progressivement en l’une des principales enclaves d’évangélisation, avec l’arrivée des ordres religieux les plus actifs de l’époque : Dominicains, Franciscains, Jésuites et Augustiniens.

Ces échanges engendrèrent un art particulier qui associait l’iconographie religieuse européenne et les formes et matériaux locaux, produisant d’innombrables ouvrages. Les îles Philippines espagnoles occupèrent une place prépondérante dans la production d’objets en ivoire aux caractéristiques sino-chrétiennes, réalisés par les « Sangleyes » — des Chinois résidant dans l’archipel et pratiquant le commerce, notamment dans un lieu appelé *El Parián* construit en 1581 par le gouverneur Gonzalo Ronquillo afin d’exercer un contrôle plus étroit sur cette frange de la population.

La statuaire joua un rôle fondamental dans l’évangélisation, qui mit à profit la population chinoise de Manille pour sa fabrication. Cette ville devint le principal comptoir espagnol d’Orient, comme l’affirme le Dominicain Domingo de Salazar, premier évêque de Manille (1581–1594), dans une lettre envoyée au roi Philippe Ier de Portugal, attestant de la qualité du travail de l’ivoire des Sangleyes — « ils adaptent à leur façon les pièces provenant d’Espagne et j’ai pu voir certains Enfants Jésus en ivoire qu’on ne pourrait exécuter plus parfaitement [...] au vu de leur habileté à reproduire les images venant d’Espagne, il me semble que bientôt nous n’aurons plus besoin de celles qui se fabriquent en Flandres. »

La production des ivoires luso-asiatiques précéda l’hispano-philippine, obéissant à des normes européennes amenées par les

al retratar las ymágenes que bienen de España, entendo que antes de mucho no nos harán falta las que se haçen en Flandres.’

The Asian-Portuguese ivory carving production began considerably earlier than the homologous Hispano-Philippine, and within European parameters filtered by Portugal in miscegenation with the elements of the various indigenous cultures encountered in the East.

Macao, the first Portuguese outpost in the Far East had regular contact with Manila and for this reason, in this constant exchange network, the Hispano-Philippine ivory imagery production was certainly familiar to the Portuguese traders and clientele.

Unsurprisingly, by proximity these two ivory productions have some obvious common traits, namely in the adoption of European iconographic models that reached those far away lands through the exchange of objects or printed images from Europe, that were then reinterpreted following local aesthetic models such as their common oriental physiognomic traits. ✓



‘Map of the Philippines’, I. Danti, 1570.
«Carte des Philippines», I. Danti, 1570.

Portugais. Celles-ci se mêlaient à des éléments des cultures locales issues des différentes provinces orientales d’outre-mer. Macao, le premier comptoir portugais d’Asie, était en contact permanent avec Manille et les commerçants et commanditaires lusitaniens n’étaient pas indifférents aux ivoires hispano-philippins.

Ces productions d’ivoire présentent des caractéristiques communes, telle la reprise de modèles iconographiques européens qui arrivaient aux artisans par l’intermédiaire d’objets ou de gravures en provenance de la métropole, réinterprétés ensuite à la lumière de références esthétiques locales. Ce dialogue d’influences diverses se matérialisait notamment en archétypes occidentaux à physionomie orientale. ✓

047. CASKET

Exotic timber, tortoiseshell, silver, paper and silver mounts

Mexico, 17th century

Dim.: 10.0 × 5.5 × 7.0 cm

F1255

Provenance: M.G.S. collection, Spain.

Tortoiseshell coated exotic timber chest-shaped casket, decorated with raised silver mounts and hardware. The banded silver decoration, applied onto the pre-engraved tortoiseshell, is defined by panels framed by friezes of semi-circular elements, centred by phytomorphic vertical sections similar to cactuses.

These can probably be identified with the ‘nopal’ (word of Nahuatl origin — *nohpalli*), or prickly pear (*Opuntia ficus indica*), a shrub of easily recognisable leaves that is endemic to Mexico and widely known in New Spain. Of pivotal symbolic relevance in the foundational myth of Tenochtitlan, the Mexica (Aztecs) people capital city, it was interpreted as the plant of life that never dies as, when dried, it can still grow into a new plant. Following from Mexico’s independence the prickly pear will be adopted as the country’s coat of arms.

Following a European prototype, its decoration has clear local characteristics that are evidenced by the materials selected for its production. As such, the hawksbill turtle (*Eretmochelys imbricata*), whose shell was used in the casket’s construction, still occurs along the Mexican Coast, particularly in the Gulf of Mexico and in the Mexican Caribbean.

Any certainty regarding the Mexican regions where this type of caskets was produced remains limited. Some of the wooden carcasses coated in tortoiseshell and inlaid in silver, mother-of-pearl and ivory — similar to pique work — have been identified as originating from the state of Puebla.¹ Others, of identical carcass

¹ María Paz Aguiló, ‘Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España’, in *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones para su estudio*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2008, p. 24.

047. COFFRET

Bois exotique, écaille de tortue, argent, papier imprimé and ferrures en argent

Mexique, XVIIe siècle

Dim.: 10,0 × 5,5 × 7,0 cm

F1255

Provenance: Collection M.G.S., Espagne.

Petit coffret bombé en bois exotique recouvert d’écaille de tortue garnie d’applications en argent en relief et de ferrures également en argent, qui incluent la platine de la serrure quadrangulaire, surélevée, aux rebords découpés, le loquet, également découpé, et la poignée du couvercle.

La décoration en argent, en bandes, dont l’application a succédé à celle de l’écaille de tortue, est formée de panneaux contenant des éléments verticaux phytomorphiques évoquant des cactus, entourés de frises composées d’éléments semi-circulaires. On peut identifier l’ornement central comme du nopal ou figuier de Barbarie (*Opuntia ficus indica*), mot d’origine nahuatl (*nohpalli*) désignant une espèce de plante du genre *Opuntia* aux cladodes caractéristiques (*pencas*), originaire du Mexique et connue en Nouvelle-Espagne. Elle est pourvue d’une grande symbolique, puisqu’elle apparaît dans le mythe fondateur de Tenochtitlán, capitale de l’Empire aztèque, et figurera, après l’indépendance, sur le blason d’armes du Mexique. Dans la mythologie mexicaine, on la considère comme une plante de vie qui semble ne jamais mourir, car, même sèche, elle peut donner naissance à une nouvelle plante.

Copie d’un modèle européen, ce coffret comporte néanmoins une décoration à caractère local, tout comme les matériaux utilisés. En effet, l’écaille de tortue choisie, celle de la tortue imbriquée (*Eretmochelys imbricata*), est celle d’une espèce très courante au Mexique, notamment dans le Golfe du Mexique et dans les Caraïbes mexicaines.

On dispose de très peu d’informations sur les lieux ou les régions du Mexique où l’on produisait ce type de coffrets. Certains comportant une structure en bois et revêtus d’écaille de tortue et d’incrustations en argent, nacre et ivoire (rappelant la technique





construction but of incised tortoiseshell and applied elements have been allocated to Jalisco.

In the Franz Mayer Museum, in Mexico City, there is a similarly shaped casket with incised decoration and stylised floral silver mounts that belonged to Franz Mayer Traumann (1882 – 1975). A German financier and collector of Jewish origin Traumann settled in Mexico in 1905 and, on this death, bequeathed his important collection to the nation.

One other casket (dim.: 9.5 × 17.0 × 7.0 cm), of equally identical domed cover with incised floral decoration, rosette shaped applied silver elements and the following engraved inscription 'Se Hizo en la mui Noble y Leal Ciudad de Guadalaxara Nuevo Reyno de la Galicia', was formerly recorded at the Ottoline Morrel (1873 – 1938) collection. Of similar dating to the casket herewith described and of identical silver mounts, it was evidently produced in Guadalajara, a city in the Nuevo Reyno de la Galicia, one of New Spain's only autonomous kingdoms, in the territory of modern day State of Jalisco. These analogies suggest an almost certain common geographical origin to both pieces.

In addition this casket features a two colour block printed paper lining, possibly a wall paper simulating contemporary textile patterns, of floral and foliage motifs on a lace like simulating ground. ➤ HC

du piqué) ont été rattachés à l'État de Puebla.¹ D'autres, également pourvus d'une structure en bois, avec de l'écaille de tortue incisée et des applications, proviendraient de l'État de Jalisco.

Mentionnons un coffret à la forme similaire, à la décoration incise et aux applications en argent (de style floral stylisé), ayant appartenu à la collection de Franz Mayer Traumann (1882 – 1975), Allemand d'origine juive installé au Mexique en 1905, et conservé aujourd'hui au Museo Franz Mayer de Mexico.

Un autre exemplaire (9,5 × 17 × 7 cm), actuellement dans une collection particulière mais ayant appartenu à Ottoline Morrel (1873 – 1938), également en forme de coffre bombé, à la décoration florale incise et aux applications en argent en rosettes, présente une inscription gravée sur laquelle on peut lire : « Se Hizo en la mui Noble y Leal Ciudad de Guadalaxara Nuevo Reyno de la Galicia » (« Fait dans la très noble et loyale cité de Guadalajara — Royaume de Nouvelle-Galice »). Datant certainement du XVII^e siècle comme notre exemplaire, il aurait donc été produit à Guadalajara, située alors dans le Royaume de Nouvelle-Galice (l'un des seuls royaumes autonomes de la Nouvelle-Espagne), aujourd'hui situé dans l'État de Jalisco. On en déduit que telle serait probablement l'origine géographique de notre coffret présentant des applications d'argent semblables.

Ce coffret a la particularité d'être recouvert à l'intérieur de papier imprimé par blocs xylographiques en deux couleurs, sans doute du papier peint imitant des textiles de l'époque et présentant des fleurs et des feuilles sur fond de maille imitant de la dentelle. ➤ HC

¹ María Paz Aguiló, «Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España», in *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones para su estudio*, Barcelone, Ayuntamiento de Barcelona, 2008, p. 24.



048. SAINT MICHAEL SLAYING THE DEVIL

Polychrome mahogany
 Spanish Colonial, Peru (?), 17th century
 Dim: 102.0 × 50.0 cm
 F1332

Important 17th century depiction of Saint Michael Slaying the Devil, possibly produced in Peru. Wood carved and of exuberant polychrome decoration, the sculpture used a local raw material that was abundant in its geographical production area, most certainly Honduran mahogany (*Swietenia macrophylla*), a precious timber native to Central and South America. It is possible that the timber's origin was Tahuamanu tropical forest, the oldest in Peru, which corresponds to a section of the Amazonian rain forest.

Towards the end of the 16th century, Pope Gregory XIII (1502–1585) determined that only the Archangels referred in the Holy Scriptures — Gabriel, Raphael, and Michael — were worthy of being portrayed, and that, beyond these, all other representations of angels and archangels would be heretical.

In Spanish controlled central and south American territories however, the production of spurious Saints iconography, such as Uriel's, Salatiel's or Barachiel's, continued to be encouraged, particularly by the Society of Jesus, a highly influential religious congregation in those overseas regions¹. Seen as protective entities in the fight between Good and Evil, the cult of angels and archangels reached, and still maintains today, widespread popularity in Spanish America, wherefore the Pope's prohibition did not have significant impact on local religious practices, particularly amongst indigenous populations.

From amidst the three officially approved Archangels, Michael was particularly favoured as the military angel, the Commander of

¹ See: Marjorie TRUSTED, *The Arts of Spain Iberia and Latin America 1450–1700*, V&A publications, 2007, p.180.

048. L'ARCHANGE SAINT MICHEL TUANT LE DÉMON

Acajou et polychromie
 Colonie espagnole, Pérou (?), XVIIe siècle
 Dim.: 102,0 × 50,0 cm
 F1332

Importante sculpture de l'archange Saint-Michel tuant le démon datée du XVIIe siècle et probablement péruvienne. Fabriquée en bois puis peinte, cette pièce utilise les bois locaux de la zone géographique où elle a été produite — dans ce cas précis, il s'agit très probablement de l'acajou du Honduras (*Swietenia macrophylla*), que l'on trouve dans les pays d'Amérique centrale et du Sud, considéré comme un bois précieux et donc doté d'une grande valeur. Le bois utilisé pour cette sculpture proviendrait d'un arbre de la forêt tropicale de Tahuamanú, la plus ancienne du Pérou, comprise dans la forêt amazonienne.

À la fin du XVIe siècle, le pape Grégoire XIII (1502–1585) déclara que seuls les archanges mentionnés dans la Bible (Gabriel, Raphaël et Michel) étaient dignes d'être représentés et que toutes les autres représentations d'anges ou d'archanges devaient être considérées comme hérétiques. Cependant, dans les territoires coloniaux de l'Empire espagnol, la production d'images de saints apocryphes, comme Uriel, Selaphiel ou Barachiel, continua d'être encouragée, notamment par la Compagnie de Jésus qui exerçait une grande influence sur les populations de ces régions¹. Perçus comme des symboles de protection et de lutte du bien contre le mal, les anges et les archanges sont à l'origine d'un culte qui jouissait — et continue de jouir — d'une grande popularité en Amérique espagnole. Ainsi, ce bannissement du pape n'y produisit pas beaucoup d'effets, en particulier parmi les indigènes. L'archange Saint Michel était particulièrement chéri, en raison de son caractère manifestement militaire (c'était le chef de la milice céleste), considéré comme le dé-

¹ Voir Marjorie TRUSTED, *The Arts of Spain Iberia and Latin America 1450–1700*, V&A publications, 2007, p.180.



the Armies of God and, as such, Defender of the True Faith, who banned the rebel angels, headed by Lucifer, from Heaven².

In this sculptural composition the Archangel is attired in Classical Roman uniform, as evidenced by the sandals and suit of armour, his red cape featuring evidence of Mannerist inspired gilt foliage decorative motifs that are repeated on the stand supporting the figure. On his head he sports a morion, the military casquet originating from the Kingdom of Castille that was commonly used by the Spanish *Conquistadores* in the 16th and 17th centuries exploration of the American Continent.

For their shape, as well as for their polychrome decoration of yellow, red, and blue pigments, Saint Michael's wings, although of later production, can be associated to a native South American bird, the scarlet macaw (*Ara macao*). As suggested by its posture, the Archangel should be wielding a sword in the right hand, while in the left he would probably be holding a chain that secured the devil, or a scales for weighing the souls, one of his recurrent attributes.

Most certainly inspired by the numerous printed engravings of Catholic Saints circulated by missionaries and merchants, such as those by Hieronymus Wierix (1553–1619)³, locally produced sculptural and pictorial images of this Archangel exhibit consistent similarities, independently of the artisans that might have produced them. As such, our Saint Michael is endowed with a particularly original, and certainly rare detail, as the devil being slain by the Archangel features close analogies to Supay⁴ the Inca God of death and leader of malignant spirits.

This being said, this sculptural depiction of the Archangel Saint Michael is an unequivocal symbol of the indoctrination pursued by the Society of Jesus, and by other Religious Orders operating in these American territories. Their main purpose being the conversion of the indigenous populations, these institutions attempted at communicating through imagery and metaphors that could be easily understood and absorbed by the newly evangelized populations. As such, our Saint Michael illustrates rather eloquently a metaphor alluding to the victory of Christianity over Paganism, and the former apparent superiority. ➤ BMS

fenseur de la « véritable foi » qui chassa des cieux les anges rebelles commandés par Lucifer².

Cette sculpture représente Saint Michel vêtu à la romaine, comme en témoignent ses sandales et son armure de style classique. Sa cape rouge présente les vestiges dorés de motifs végétaux clairement inspirés du maniérisme. On retrouve ces mêmes motifs sur le socle de la pièce. Les ailes du saint, tout en étant de fabrication postérieure, rappellent par leur forme et leur pigmentation (jaune, rouge et bleu) l'ara rouge (*Ara macao*), oiseau originaire d'Amérique du Sud.

La position de la main droite du saint semble indiquer qu'elle empoignait une épée, tandis que sa main gauche tenait probablement la fameuse chaîne avec laquelle il retenait le démon ou une balance, l'un de ses attributs iconographiques. Il porte sur sa tête un morion, casque militaire typique de l'ancien royaume de Castille et très utilisé à l'époque de l'exploration du continent américain par les *Conquistadores* (aux XVIe et XVIIe siècles).

Puisant très probablement leur inspiration dans les innombrables gravures figuratives de saints de l'Église chrétienne, comme par exemple celles de Hieronymus Wierix (1553–1619)³, les artisans qui réalisèrent des représentations sculpturales et picturales de ce saint conçurent des œuvres qui présentaient de nombreuses ressemblances. Cette pièce se distingue ainsi par son originalité et sa rareté, puisque le démon aux pieds de l'archange est une évocation manifeste de Supay, dieu inca de la mort et chef des esprits malins.⁴

Ainsi, cette représentation de Saint Michel est un symbole physique de l'endoctrinement pratiqué par la Compagnie de Jésus et d'autres ordres religieux de missionnaires sur ces territoires. Se donnant pour principal objectif de convertir les peuples indigènes, ces institutions se servaient avant tout d'images pour communiquer, ainsi que de métaphores facilement compréhensibles par les nouvelles populations évangélisées. Cette représentation de l'archange Saint Michel est donc une métaphore de la victoire du christianisme sur le paganisme et de la soi-disant supériorité de la religion chrétienne. ➤ BMS

²See: Marjorie TRUSTED, *The Arts of Spain Iberia and Latin America 1450–1700*, p. 183.

³Flemish engraver famous for his imitations of Albrecht Dürer's prints, which were widely circulated in both Spanish and Portuguese America.

⁴In Inca, Quechua and Aymara mythology, Supay, a truly Andean Hades, is associated with death and identified as the ruler of *Ukhu Pacha*, whose location would be in modern day Bolivia. His main purpose would be to harm the human race. To this day, local Andean communities still use the term Supay to refer to the devil.

²Voir Marjorie TRUSTED, *The Arts of Spain Iberia and Latin America 1450–1700*, p. 183.

³Graveur flamand célèbre pour ses imitations des gravures d'Albrecht Dürer, qui circulèrent en grand nombre en Amérique espagnole et portugaise.

⁴Dans la mythologie inca, quechua et aymara, la figure de Supay est associée à la mort. C'est le roi d'*Ukhu Pacha*, l'enfer andin, qui se situerait en Bolivie actuelle. Son principal objectif serait de nuire à la race humaine et, aujourd'hui encore, son nom est utilisé dans ces communautés pour désigner le diable.



049. SLEEPING BABY JESUS

Ivory

Hispanic-Philippine, 17th century

Height: 26.5 cm

F890

Provenance: A.S. collection, Portugal.

Large ivory Sleeping Baby Jesus carved out of a single tusk fragment, undoubtedly in a 17th century Philippine workshop.

The anatomy is natural and realistic with a rounded head and died hair, on a short neck with skin folds, in the oriental style. The Baby is asleep, the face serene and with a peaceful expression, closed almond shaped eyes and thick eyelids, eyebrows and lashes painted in detail. The nose is elegantly straight with thick nostrils. The mouth is small and finely carved, with coral red lips, following the usual polychrome patterns of Hispanic-Philippine sculpture. The ears are carefully shaped with large lobes.

The right arm is folded over the naked torso and the left is placed along the body and defined by skin folds highlighted in brownish coloration. The hands are large with cylindrical arched fingers and squared nails. The legs are slightly curving, and with equally coloured folds reinforcing the Baby's infantile chubbiness, and the feet are depicted with elegant curving toes.

Sleeping Baby Jesus sculptures belong to a prominent group in Hispanic-philippine art. However, large size examples of high aesthetic and artistic quality, such as the present piece, are very rare. ➤

049. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire

Hispano-philippin, XVIIe siècle

Haut. : 26,5 cm

F890

Provenance : Collection A.S., Portugal.

Enfant Jésus en ivoire destiné à être placé dans un berceau, de grande dimension, sculpté en une seule pièce dans des ateliers philippins du XVIIe siècle.

Présentant une anatomie réaliste, il a une tête sphérique aux cheveux peints, un cou trapu marqué de plis d'influence orientale. Il dort, le visage serein et expressif, ses yeux bridés aux lourdes paupières fermées. Ses sourcils et cils sont soulignés par un mince trait de peinture. Il a le nez droit et des narines aux larges ailes, une petite bouche bien dessinée et des lèvres closes, colorées en rouge corail, comme le voulait la polychromie habituelle des sculptures hispano-philippines. Ses oreilles, soigneusement dessinées, arborent des lobes assez allongés.

Il est nu, le bras droit replié sur la poitrine et le gauche posé le long de son corps, tandis qu'une coloration brunâtre souligne les plis de la peau. Ses mains sont grandes, ses doigts cylindriques et arqués et ses ongles quadrangulaires. Ses jambes, marquées de replis colorés accentuant son aspect dodu, sont légèrement fléchies ; ses pieds sont rebondis et ses orteils recroquevillés.

Les Enfants Jésus endormis sont assez courants dans l'art hispano-philippin. Toutefois, rares sont les exemplaires de la taille et de la qualité de celui que nous présentons ici. ➤



050. PLAQUE — THE PIERCING OF JESUS' SIDE

Carved ivory with remnants of polychrome and gilt decoration

The Philippines, Manila, early-17th century

Dim.: 13,5 × 10,5 × 2,5 cm

F1289

Provenance: M.P. collection, Lisbon.

This delicately carved ivory plaque, intended for personal devotion and depicting *The Piercing of Jesus' Side* (John 19:33–34), was produced by Chinese craftsmen in the Philippines (Manila). Similarly to other such plaques of complex religious imagery, it was conceived as a visual aid for devotional practices promoted by Jesuit missionaries in Asia, or for exporting to Central and South America and the Iberian Peninsula.¹ Recent archaeological research, namely on assemblages recovered from the Manila galleon *Santa Margarita*, shipwrecked in 1601 off the Mariana Islands (Ladrones), has yielded a wealth of information on the chronology and production of devotional ivories in the Philippines in the early-17th century, an industry that predates Goan ivory carving production by half a century.²

Remarkable for its carving and aesthetic quality, the present plaque was made from several ivory segments joined together as in a jigsaw.³ In an exercise of great virtuosity, given the raw material

¹ See Alan Chong, 'Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries', in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207. See also Gauvin Alexander Bailey, 'Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561–1800', in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 233–290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; and Marjorie Trusted, 'Propaganda and Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines', in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151–163.

² See Marjorie Trusted, 'Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601', *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446–462.

³ For examples of comparable carving quality and identified European inspirational sources see Hugo Miguel Crespo (ed.), *The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World*

050. PLAQUE — JÉSUS TRANSPERCÉ PAR LA LANCE

Ivoire avec des vestiges de dorure et de polychromie

Philippines, Manille, début du XVII^e siècle

Dim.: 13,5 × 10,5 × 2,5 cm

F1289

Provenance: Collection M.P., Lisbonne.



Cette plaque religieuse destinée à la dévotion privée et représentant Jésus transpercé par la lance (Jean, 19:33–34) a été finement sculptée dans de l'ivoire par des artisans chinois aux Philippines (Manille).

À l'image de plaques similaires présentant une complexe iconographie religieuse, elle a été conçue pour servir de support visuel aux pratiques dévotionnelles diffusées par les Jésuites en Asie dans le cadre de leur travail missionnaire; ces plaques étaient aussi fabriquées comme objet d'exportation, notamment vers l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud, ainsi que vers la Péninsule Ibérique.¹

¹ Voir Alan Chong, « Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries », in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207. Voir aussi Gauvin Alexander Bailey, « Trasladação e Metamorfose dos Marfins Católicos da China, Japão e Filipinas, 1561–1800 », in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 233–290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Mexico, Espejo de Obsidiana, 2010; et Marjorie Trusted, « Propaganda and Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines », in Donna Pierce, Ronald Osaka (éd.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151–163.



fragility, some of its iconographic elements project dangerously forward from the ground, as is evident in the long spear and in Longinus horse's legs. Albeit with some omissions, the composition replicates a contemporary engraving by Johan Sadeler I (1550–1600), after a drawing by Maarten de Vos (1532–1603), which amazingly survives in Frankfurt's Städel Museum (inv. 2744). Dated 1582, the print illustrates the Calvary scene of *The Piercing of Jesus' Side*, in which Longinus, the Roman soldier (depicted as a centurion) on horseback, spears the crucified Christ's chest with the Holy Lance. Additionally, the composition includes the two crucified thieves flanking Jesus and, to the right hand side foreground, the kneeling Mary Magdalene, the Virgin Mary and John the Evangelist. A similar plaque survives in the Capilla, or Iglesia, de la Vera Cruz, in Salamanca, Spain, having been recently published by the late Margarita Estella Marcos.⁴ HC

(1500–1800), Lisbon, AR-PAB, 2019, pp. 334–338, cat. 49.

⁴ See Gloria Espinosa Spínola, Margarita M. Estella Marcos, Cristina Esteras Martín, *Visiones de América. Arte desde el confín del mundo. Colección Francisco Marcos* (cat.), Burgos, Fundación Caja de Burgos, 2018, p. 350.

Des découvertes archéologiques récentes, prenant notamment pour objet le naufrage d'un galion de Manille, le *Santa Margarita*, au large des îles Mariannes (Ladrones) en 1601, ont permis d'obtenir de très nombreuses informations sur la datation et la production de ces sculptures dévotionnelles en ivoire, fabriquées par des maîtres sculpteurs chinois et philippins aux Philippines au début du XVIIe siècle. En effet, cette production précède d'un demi-siècle la production de sculptures en ivoire à Goa.²

La présente plaque fait preuve d'une qualité de sculpture et d'une construction extraordinaires, car elle est le résultat de l'assemblage de plusieurs parties formant un tout uniforme, tel un puzzle.³ Certains éléments iconographiques, en dépit de la fragilité du matériau, semblent saillir dangereusement du fond, notamment la lance de Longin et les pattes de son cheval.

Cette plaque sculptée est la copie, à quelques omissions près, d'une gravure de Johan Sadeler I (1550–1600) datant de la même époque et réalisée à partir du dessin de Maarten de Vos (1532–1603), miraculeusement conservé au Sadel Museum, à Francfort (inv. 2744). Portant la date de 1582, cette gravure représente « Jésus transpercé par la lance », autrement dit, l'épisode biblique lors duquel le soldat romain Longin (représenté sous les traits d'un centurion), à cheval, perfore de sa lance le flanc de Jésus sur la Croix. Le Christ est entouré des deux larrons, également crucifiés, tandis que Marie Madeleine est agenouillée au premier plan et la Vierge et Saint Jean l'Évangéliste se tiennent debout sur la droite.

Un exemplaire similaire à celui-ci est conservé à la chapelle (ou église) de la Vera Cruz à Salamanque, en Espagne, et a été récemment publié par feu Margarita Estella Marcos.⁴ HC

² Voir Marjorie Trusted, « Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601 », *Hispanic Research Journal*, 14-5, 2013, pp. 446–462.

³ Pour des exemplaires comparables en ce qui concerne la qualité de la sculpture, dont, pour certains, on a pu identifier la gravure européenne ayant servi de modèle, voir Hugo Miguel Crespo (éd.), *Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800)*, Lisbonne, AR-PAB, 2019, pp. 334–338, cat. 49.

⁴ Voir Gloria Espinosa Spínola, Margarita M. Estella Marcos, Cristina Esteras Martín, *Visiones de América. Arte desde el confín del mundo. Colección Francisco Marcos* (cat.), Burgos, Fundación Caja de Burgos, 2018, p. 350.

China

Chine

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

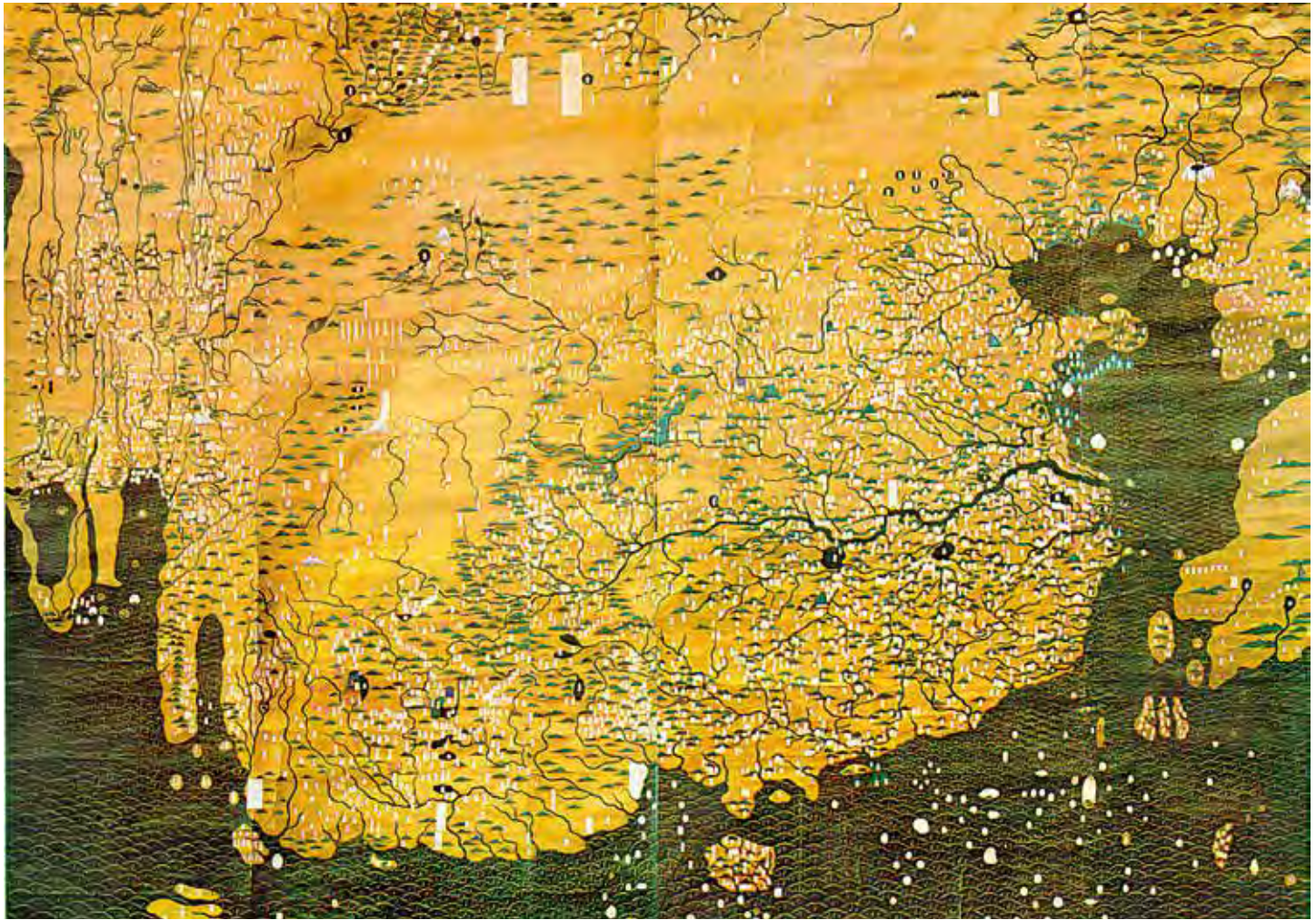
In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and Christian imagery are the ivory sculptures

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI^e siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368–1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires — et notamment les Jésuites — se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI^e siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens — gravures et objets — qui servaient de références aux commandes des missionnaires chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré



'Map of the Ming Empire', c. 1389.
« Carte de l'Empire Ming », vers 1389.

of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, *Salvator Mundi*, who according to Matteo Ricci, functioned as 'the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World', the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. ✓

par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin — une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures: ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601: deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. ✓

051. A VIRGIN AND CHILD

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty

Late-16th – early-17th century

Height: 12.0 cm

F1077

*Provenance: P.T. collection, Lisbon.**Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 43); 'Three European Embassies to China', Museu do Oriente, Lisbon, 2019.*

A rare Sino-Portuguese sculpture in ivory, from the Ming Dynasty at the turn of the 16th and 17th centuries representing Our Lady with the Baby Jesus.

The head of the Virgin has a high forehead, the face is round with a serene and mystic expression and shows a subtle Chinese influence in the physiognomy. The eyes are half closed, wide and almond-shaped. The nose wide and with finely defined nostrils, shows some small defects. The mouth is half open, the parted lips small and finely delineated. She is seated in the oriental fashion, the volume of her dress is softened by wide smooth panels with folds and wrinkles. She is wearing a simple tunic, with a 'V' neck and reaching down over her crossed legs with the cloth pleated and curving down to her feet. A wide veil covers the head of the Madonna with lateral openings for her ears, strongly figured and with elongated earlobes in the Buddhist-style.

The Virgin holds the Infant on her left arm, covered with a pleated mantle, cradling Him with her right arm, stylized and long, with elongated fingers in the Chinese manner.

051. VIERGE À L'ENFANT

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 12,0 cm

F1077

*Provenance : Collection P.T., Lisbonne.**Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 43); « Trois Ambassades Européennes en Chine », Museu do Oriente, Lisbonne, 2019.*

Rare sculpture sino-portugaise en ivoire, datant de la transition entre le XVIe et le XVIIe siècle, sous la dynastie Ming, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus.

La Vierge a le front dégagé et un visage arrondi. Elle arbore une expression mystique et sereine, tandis que ses traits présentent une physiognomie nettement chinoise. Elle a les yeux mi-clos, allongés en amande. Son nez, un peu abîmé, est large, ses narines bien définies, et sa bouche entrouverte est formée de petites lèvres parfaitement délimitées. Elle est assise dans une pose orientale et porte un costume dont le volume est adouci, formé de grands pans de tissu lisse aux plis creusés comme des sillons. Elle est revêtue d'une tunique simple au décolleté en V qui met en évidence ses jambes croisées et dont les plis sont profondément marqués, dessinant des courbes jusqu'à ses pieds. Elle est enveloppée d'un long châle qui lui couvre la tête, pourvu d'ouvertures latérales d'où pointent ses oreilles fortement stylisées aux longs lobes bouddhiques.

La Vierge porte l'Enfant, qui est assis sur son bras droit, recouvert du châle plissé. Elle l'entoure de son bras gauche, le soutenant



The Baby is bare-headed with Buddhist-style ears and a physiomy similar to His Virgin Mother. There are some signs of light damage to the face and He is holding a flower in his right hand whilst pulling on the mantle that covers the left arm of the Virgin.

The theme of the Mother-God cradling a child in her arms is particularly important in the south of China, the cult of *Guanyin*, a female manifestation of *bodhisattva* Avalokitesvara- and Mazu, a Tao divinity, protector of fishermen and their wives, and venerated like the reincarnation of the goddess Guanyin on Earth.

There are also possible links to the Chinese cult of Xi Wangmu, the Chinese goddess known as the Queen Mother of the East, popular during the Tang Dynasty, and also of the Buddhist cult developed in China in the 7th century of Kishimojin, the goddess protector of children.

The missionaries recognized these symbols of fertility, maternity and protection, and drew significant parallels with the importance of Our Lady the Virgin. This is referred when the Jesuits Michelle Ruggieri, and Matteo Ricci wrote to the Company General Claudio Aquaviva soliciting images of the Virgin and the Infant Saviour, due to the great devotion and curiosity of some magisterial Chinese to the image of the Virgin and Child in the Oratorio of the House of Jesuits in the Chinese Mission.

This piece is an important and rare example of a Christian model, inspired by this artistic symbiosis that links Chinese goddesses with the Virgin Mary. As the most important center in the production of ivory sculptures in the 15th century was in the South of China, in Fujian province, we attribute the origins of this fine and rare piece to this locality. The iconography of this work clearly indicates the craftsmanship of native Chinese.

There is a similar example in the Hermitage, St. Petersburg, inventory no. LN 939. ➤ TP

de sa main stylisée et allongée aux doigts d'une longueur inhabituelle dans le style chinois. L'Enfant est chauve, il a des oreilles bouddhiques et une physiomy semblable à celle de sa mère. Son visage est abîmé. Dans sa main droite il tient une fleur, tout en tirant le châle qui couvre le bras gauche de la Vierge.

Le thème de la divinité-mère portant l'enfant dans ses bras est particulièrement important dans le Sud de la Chine et peut être rattaché au culte reliant Guanyin — manifestation féminine du *bodhisattva* Avalokiteshvara — et Mazu — divinité taoïste protectrice des pêcheurs et de leurs femmes, vénérée en tant que réincarnation sur Terre de la divinité Guanyin. Il pourrait aussi se rapporter au culte de Xiwangmu — déesse chinoise proche de la reine-mère occidentale, populaire sous la dynastie Tang — ou encore au culte bouddhiste de Kishimojin, divinité protectrice des enfants, qui se développa en Chine à partir du VIIe siècle.

Les missionnaires reconnaissaient dans ces symboles de fertilité, de maternité et de protection des similitudes avec la signification attribuée à la Vierge Marie. Cette analogie est soulignée par les Jésuites Michelle Ruggieri et Matteo Ricci, qui écrivirent au général de la Compagnie, Claudio Aquaviva, pour lui demander d'envoyer des images de la Vierge et du Christ *Salvator Mundi* afin de satisfaire la grande curiosité et la dévotion de magistrats chinois envers une représentation de la Vierge à l'Enfant située dans un oratoire de la Maison des Jésuites de la Mission chinoise.

La pièce que nous présentons ici constitue un rare et important exemple d'ouvrage chrétien inspiré de cette symbiose artistique qui relie les divinités chinoises à la Vierge Marie. L'un des principaux centres de production d'objets en ivoire au XVIe siècle — qui résultaient souvent de l'interprétation de gravures — se situait au Sud de la Chine, dans la province de Fujian. Nous sommes amenés à rattacher l'origine de notre Vierge à ce foyer, d'autant plus que son apparence indique, sans l'ombre d'un doute, qu'elle serait l'œuvre d'un artiste chinois.

Il existe un exemplaire identique dans la collection du Musée National de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (Inv. LN- 939). ➤ TP



052. SEATED BABY JESUS — SALVATOR MUNDI

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty

Late-16th — early-17th century

Height: 9.0 cm and 9.0 cm

F970 + F821

*Provenance: Private collection, Barcelona.**Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 42).*

These two pieces Sino-Portuguese from the 16th – 17th century, both of finely sculpted ivory, represent the seated Baby Jesus in contemplation, absorbed in His meditation.

The physiognomy of the face belies the Chinese influence with its serenity and expression, denoting deep spirituality and mysticism. The head has a high forehead, the hair with a central parting, is styled in the Buddhist manner with large curls to the front, a sign of superior intelligence, with the locks falling to the shoulders carved in fine parallel lines, terminating in stylized ringlets. The eyes are round and slightly protruding, set in deep sockets, with the mouth beautifully delineated and lips slightly parted.

One hand holds the terrestrial Globe as befits the Saviour of the World, and His face rests lightly on the other, with the index and middle fingers extended in the way of blessing acknowledged as dignified and majestic in Europe.

He is seated in an Oriental manner vested in a simple tunic without decoration, yet crafted in a way that delineates His body and shows the seated form and crossed legs. The feet are crossed yet remain side by side, in the Chinese fashion.

The iconic image of the Infant Jesus, *Salvator Mundi*, was originally spread throughout Europe of the 15th century from the Flemish city of *Malines* (Mechelen) in the province of Antwerp, and became a symbol of the *Devotio Moderna*, the new movement to encourage the devotion to God in the homes and lives of the people through contemplation and meditation of the humanity of God.

It was religiously themed images and engravings, that in the 16th and 17th Centuries travelled from Europe to the Orient, firstly by the Portuguese discovers, traders and missionaries, and used to

052. ENFANT JÉSUS — SALVATOR MUNDI

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 9,0 cm et 9,0 cm

F970 + F821

*Provenance : Collection privée, Barcelona.**Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 42).*

Enfants Jésus *Salvator Mundi* sino-portugais en ivoire, datant du XVIe – XVIIe siècle.

Ces deux sculptures, de grande qualité, présentent l'Enfant assis, profondément absorbé dans une attitude de méditation. Leur visage aux traits orientaux est empreint de sérénité, en signe de profonde spiritualité et de mysticisme. Au-dessus de leur front dégagé, leurs cheveux, séparés par une raie centrale, comportent à l'avant de grosses boucles bouddhiques, en référence à son intelligence supérieure, et retombent sur leurs épaules, sculptés en fins sillons parallèles et se terminant en anneaux stylisés. Leurs yeux sont globuleux, légèrement creusés, leur petite bouche entrouverte et bien dessinée.

Selon la représentation classique des *Salvator Mundi*, ils tiennent un globe terrestre dans une de leur main et appuient le visage sur l'autre, l'index et le majeur tendus en signe de bénédiction et de dignité souveraine d'expression européenne. Assis à l'orientale, ils sont vêtus d'une simple tunique dépourvue d'ornement, mais taillée de manière à souligner leur corps et le volume de leurs jambes repliées et croisées. Leurs pieds sont visibles, croisés, proches et parallèles, à la chinoise.

Les sculptures d'Enfants Jésus *Salvator Mundi* furent diffusées en Europe au cours du XVe siècle par la ville flamande de Malines, dans le contexte de renouveau spirituel de la *Devotio Moderna* qui s'appuyait sur la dévotion méditative et l'humanité de Dieu. Ces représentations et diverses gravures des XVIe et XVIIe siècles furent les premières à voyager jusqu'en Orient, par l'intermédiaire des aventureux voyageurs, des commerçants et des missionnaires portugais. Elles constituaient le moyen le plus intelligible pour évangéliser les peuples orientaux.



the evangelization of the people of the Orient in a manner most easily understood.

The two pieces presented here receive the influence of the European style while showing the influence of the Buddhist model of the image of the Baby Jesus as The Good Shepherd from the Indo-Portuguese Iconography: Jesus seated with legs crossed, not standing on His feet as in the Mechelen Babys and the overall aspect of the posture of deep contemplation from the Indo-Portuguese art.

Bernardo Ferrão remarks that, contrary to the Baby Jesus from Indo-Portuguese origin, this two seated Infants are extremely rare in the Luso-Oriental Imagination.

Identical pieces can be found in the collection of Arq. José Lico and are reproduced in the catalogue of the exhibition *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (1991, p. 116). ➤ TP

Les deux pièces présentées ici sont inspirées de ce modèle européen, ainsi que de la représentation bouddhique du thème de l'Enfant Jésus Bon Pasteur, d'ascendance iconographique indo-portugaise. En effet, leur position assise, les jambes croisées — et non debout comme la représentation du modèle de Malines —, de même que leur attitude de méditation, évoque le modèle indo-portugais.

Contrairement à l'iconographie indo-portugaise des Enfants Jésus Bons Pasteurs, les statuette assises de type *Salvator Mundi* sont très rares dans la statuaire luso-orientale, comme l'affirment B. Ferrão et F. Távora. Des pièces identiques sont reproduites dans le catalogue de l'exposition *L'Expansion Portugaise et l'Art de l'Ivoire*, à Lisbonne (1991, p. 116). ➤ TP

053. SAINT ANTHONY OF LISBON — OR OF PADUA

Unknown chinese artist
 Watercolour on silk; mounted on canvas
 China, ca. 1770–1780
 Dim.: 84.3 × 53.3 cm
 D1363

Provenance: Private collection, Lisbon.



Painted on silk in fine, vibrant colours, the present painting represents Saint Anthony of Padua (1193?–1231) or of Lisbon.

The Saint is depicted kneeling, holding the Christ Child in his arms and surrounded by cherubs. In the foreground, on the right, an open book (symbolising his renowned skills as an outstanding preacher, namely against the Catharist heresy and as the Franciscan order’s first Lector in Theology) with white lilies (*Lilium candidum*) resting on it, symbols of purity, normally associated with the Virgin, rebirth and never-ending spiritual love.

The prominence of the flowers, which bloom in the month of Saint Anthony’s Feast Day, June 13th, might relate to the fact that, from the late seventeenth century, pilgrims have been offering white lilies to the Saint’s tomb in Padua, a tradition which led Pope Leo XIII (r. 1878–1903) to grant permission for lilies to be blessed in honour of the Saint.

While no exact match has been identified for a likely engraved visual source, the present work’s composition, European in nature, seems to derive from two combined earlier prints. One, by Flemish artist Alexander Voet the Elder (1608?–1689) (Fig. 1),

053. SAINT ANTOINE DE LISBONNE — OU DE PADOUE

Peintre chinois inconnu
 Aquarelle sur soie, monté sur toile
 Chine, c. 1770–1780
 Dim. : 84,3 × 53,3 cm
 D1363

Provenance : Collection privée, Lisbonne.

Exécutée sur soie avec de fines couleurs vives, cette peinture représente Saint Antoine de Padoue (1193?–1231), ou de Lisbonne. Le saint apparaît à genoux, entouré de chérubins et tenant dans ses bras l’Enfant Jésus.

Au premier plan, au coin inférieur droit, est figuré un livre ouvert — allégorie des célèbres capacités de prédicateur du saint, notamment contre l’hérésie cathare, et de son statut de premier lecteur en Théologie de l’Ordre Franciscain — avec des lys blancs (*Lilium candidum*) posés dessus — symbole de pureté, en général associé à la Vierge, mais qui traduit également la renaissance et l’amour spirituel constamment renouvelé. La représentation de ces fleurs — plantes qui fleurissent durant le mois de la fête du saint ayant lieu le 13 juin — peut être reliée à la coutume des pèlerins de placer des lys blancs sur la tombe du saint à Padoue, à partir de la fin du XVIIe siècle, une tradition qui conduisit le pape Léon XIII (r. 1878–1903) à autoriser que les lys soient bénis en hommage à Saint Antoine.

Bien que l’on n’ait trouvé aucune gravure qui permette d’établir avec certitude la source d’inspiration de cette peinture, sa compo-



a leading 17th century Antwerp engraver and publisher, provides the overall posture of the kneeling figure and some other features, namely its profiled head. From the other, by Michel Corneille the Younger (1642–1708) (Fig. 2), the Chinese artist seems to have taken the figures hands positioning, the Christ Child posture and some of the drapery.

It is curious to note that, contrary to the print, the Child's upper body is shown wrapped in drapery, suggesting an intention for higher decorum. Both dating from the late 17th century, the engravings may have been used as the matrix for a later printed composition of identical iconography which, albeit unidentified, could have been the direct source for the present work.

The Chinese origin of our painting is evident, namely by the choice of medium, painting style and bold use of colour, but also from subtle iconographical features, such as some anatomical renditions typical of Asian features.

Identical Chinese features can be noted in another painting on silk work, also from a Portuguese collection, which has been recently acquired by the Asian Civilisations Museum in Singapore. It depicts *The Virgin of the Immaculate Conception* painted by a Chinese artist over a drawing by Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734–before 1812), a Florentine Jesuit lay brother and, like the famous Italian painter Father Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688–1766) — who served as an artist at the Kangxi (r. 1661–1722), Yongzheng (r. 1722–1735) and Qianlong (r. 1735–1796) Imperial courts —, a professional painter who arrived in Beijing in 1773.¹ That painting, depicting the main altar at Beijing's Saint Joseph's Church, known as Dong Tang (or *Dōng Táng* 東堂, literally the 'Eastern church'), was completed in 1777 as a gift for Father Giuseppe Solari (master of novices in Genoa).²

¹ On Castiglione and his followers at the imperial court, see: MUSILLO, Marco, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016.

² See: ALVES, Jorge M. dos Santos (ed.), *Tomás Pereira (1646–1708). Um Jesuíta na China de Kangxi. A Jesuit in Kangxi's China* (cat.), Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009, cat. 29, pp. 134–135 (catalogue entry by Isabel Murta Pina), and CORSI, Elisabetta, 'Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing',

sition, de nature européenne, semble être issue de deux gravures antérieures que l'on aurait associées : de l'une de ces gravures (Fig. 1), du Flamant Alexander Voet le Vieux (1608?–1689), l'un des principaux graveurs et éditeurs d'Anvers de la seconde moitié du XVIIe siècle, le peintre a repris la position agenouillée du saint et un certain nombre de caractéristiques physiques, notamment la position de la tête, de profil; de l'autre (Fig. 2), de Michel Corneille le Jeune (1642–1708), le peintre chinois semble avoir repris les gestes, aussi bien du saint que de l'Enfant Jésus, la position de l'Enfant ainsi qu'une partie des habits des personnages. Il est curieux de remarquer que, contrairement à la gravure originale, les habits de l'Enfant couvrent ici totalement la partie supérieure de son corps, faisant preuve d'une plus grande pudeur que son probable modèle. Datant toutes deux de la fin du XVIIe siècle, ces deux gravures ont pu être utilisées comme base pour une composition imprimée postérieure qui, bien que l'on ne l'ait pas retrouvée, a pu servir de source d'inspiration directe de la présente peinture.

Le caractère chinois de notre peinture est évident, non seulement au regard du support utilisé, des matériaux et du style pictural dénotant un usage audacieux de la couleur, mais aussi par certaines caractéristiques iconographiques plus subtiles et, notamment, la représentation de détails anatomiques typiquement asiatiques.

On retrouve ces mêmes caractéristiques chinoises sur une peinture sur soie similaire, récemment identifiée au sein d'une collection portugaise et acquise par l'Asian Civilisations Museum, à Singapour. Elle représente Notre-Dame de la Conception et aurait été peinte par un artiste chinois à partir d'un dessin et d'une composition de Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734–avant 1812). Tout comme le prêtre et peintre italien Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688–1766) — qui travailla comme artiste à la cour impériale des empereurs Kangxi (r. 1661–1722), Yongzheng (r. 1722–1735) et Qianlong (r. 1735–1796) — ce frère jésuite laïc fut peintre professionnel de la cour de Qianlong, arrivant à Pékin en 1773, après la mort de Castiglione.¹ Cette peinture sur soie, représentée sur le maître-hôtel de l'église Saint-Joseph à Pékin, connue sous le nom de DongTang (ou *Dōng Táng* 東堂, littéralement, «église orientale»), a été produite en 1777 pour être offerte au père Giuseppe Solari (maître de novices à Gênes).²

¹ Sur Castiglione et ses suivants à la cour impériale, voir MUSILLO, Marco, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016.

² Voir: ALVES, Jorge M. dos Santos (ed.), Tomás Pereira (1646–1708). *Um Jesuíta na China de Kangxi. A Jesuit in Kangxi's China* (cat.), Lisbonne, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009, cat. 29, pp. 134–135 (entrée de catalogue par Isabel Murta Pina) et CORSI, Elisabetta, «Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing», in BÖSEL, Richard; INSOLERA, Lydia Salviucci (eds.), *Artifici della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232–243, maxime p. 241.



Fig. 1
Alexander Voet the Elder, Saint Anthony of Padua, or Lisbon, 2nd half of the 18th century; engraving on paper (22.1 × 13.1 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-61.746. *Alexander Voet le Vieux, Saint Antoine de Padoue, ou de Lisbonne, XVIIIe siècle (seconde moitié); gravure sur papier (22,1 × 13,1 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-61.746.*



Fig. 2
Michel Corneille the Younger, Saint Anthony of Padua, or Lisbon, ca. 1667–1708; engraving on paper (29.5 × 15.6 cm). London, British Museum, inv. 1917,1208.1619. *Michel Corneille le Jeune, Saint Antoine de Padoue, ou de Lisbonne, vers 1667–1708; gravure sur papier (29,5 × 15,6 cm). Londres, British Museum, inv. 1917,1208.1619.*

While it has not been possible to establish with certainty, a connection between our painting and a specific Chinese Catholic church building, it is nonetheless useful to highlight the related artistic and historical contexts underlying both depictions, that of the Immaculate Conception and that of our Saint Anthony.³ HC

Bien qu'il ne soit pas possible de certifier l'église catholique chinoise d'où proviendrait notre peinture, il est toutefois essentiel de souligner que le même contexte historico-artistique préside à la création de ces deux peintures, celle de Notre-Dame de la Conception et notre Saint Antoine³. On en déduit que cette dernière aurait pu être exécutée à partir de la peinture de l'autel de l'une des quatre cathédrales catholiques de Pékin (DongTang, NanTang, Xitang et BeiTang, respectivement les cathédrales de l'Est, du Sud, de l'Ouest et du Nord), toutes incendiées et pillées vers 1800, 30 ans avant l'interdiction de la religion chrétienne en Chine (1830). HC

in BÖSEL, Richard; INSOLERA, Lydia Salviucci (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232–243, maxime p. 241.

³See: MUSILLO, Marco, 'The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History', in CHEN, Yunru (ed.), *Portrayals from a Brush Divine. A Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China* (cat.), Taipei, National Palace Museum, 2015, pp. 310–323.

³Voir: MUSILLO, Marco, «The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History», in CHEN, Yunru (ed.), *Portrayals from a Brush Divine. A Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China* (cat.), Taipei, National Palace Museum, 2015, pp. 310–323.

Chinese and Sino-portuguese lacquers

Laques chinoises et Sino-portugaises

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban¹, a production which has been better studied, while being easier to identify from the decorative repertoire and manufacturing techniques used, other lacquer productions made for the Portuguese market remain little studied.

These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production from art historians, conservators and museum curators, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.² Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production, and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese.³ As characteristics of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, being based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: ‘the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which enable us to date them to the sixteenth century’.⁴

¹ A Japanese word used to characterize the first Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, and which would become synonymous of the different types of lacquerware and other products commissioned in Japan either for their domestic market or for export following Western tastes and modelled after European prototypes.

² See CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

³ See FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

⁴ See FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

Tandis que les célèbres laques Namban¹ ont fait l’objet d’une étude profonde qui a mis à jour des caractéristiques faciles à identifier portant sur le répertoire décoratif et les techniques de fabrication utilisées, les autres productions de laques destinées au marché portugais demeurent, quant à elles, peu étudiées.

Le lieu de production de ces ouvrages laqués, dits luso-asiatiques, n’a pas été consensuellement identifié par les historiens de l’art, les spécialistes de la conservation ou les conservateurs de musée. Ceci dit, bien que leurs caractéristiques soient plutôt hétérogènes, on peut les diviser en deux groupes.² Bernardo Ferrão a été l’un des premiers auteurs à s’intéresser à cette production d’ouvrages. Il en a identifié plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises.³ À propos des traits caractéristiques de cette production, que Ferrão qualifie d’indo-portugaise en s’appuyant sur le caractère soi-disant moghol ou persan de la décoration, cet auteur affirme : « le style et le travail décoratif, la laque et, sur quelques pièces, l’existence de blasons, d’inscriptions en portugais, de figures et scènes mythologiques, chrétiennes et de la culture européenne classique, taillées ou peintes, selon les canons de la Renaissance, nous permettent de dater ces ouvrages du XVI^e siècle ».⁴

¹ Terme japonais qui désigne les commerçants, missionnaires et marins portugais et espagnols arrivés au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles, et qui deviendrait synonyme des laques et autres produits dans le goût occidental inspirés de modèles européens, commandés aux artisans japonais pour le marché interne ou pour être exportés.

² Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

³ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

⁴ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

The first group has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.⁵ As for the second group, which consists mainly of writing chests and writing boxes, and also carved trays and portable oratories, it features the same type of carved decoration in bas-relief with black lacquer highlighted in gold. Some of the surfaces, namely the interior of the chests and writing boxes, are lacquered in red with gold decoration depicting fauna and flora of typically Chinese repertoire.

One highly important document gives us significant evidence regarding both productions, indicating Burma (Pegu) for the first group, and South China (and Ryukyu Islands) for the second. In fact, in the post-mortem inventories of Fernando de Noronha (c. 1540 – 1608), third Count of Linhares, and his wife Filipa de Sá († 1618), a significant number of Asian lacquered and gilded pieces of furniture are recorded, such as:⁶ one ‘long lacquered box from China made in two’; ‘another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers’; another ‘writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers’ and is 44 cm long; ‘one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook’; ‘one writing cabinet from Pegu gilded throughout’; ‘two round shields from China without arm supports with their coat of arms’, to which other twelve were added; ‘four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold’, to which three more were added; ‘one other display table from China very old and with the Noronha coat of arms in the middle’; ‘one bedstead from China gilded throughout which has on the headboard the Noronha coat of arms’; ‘one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock’; ‘one gilded bedstead from China [lacquered] in gold and black with its frame’; ‘one gilded chair and daybed from Pegu’, and one other ‘daybed from Pegu gilded throughout with its feet and headboard’. The most frequent pieces recorded in the inventory are in fact Chinese in manufacture, featuring an excessive use of gilding⁷ and clearly coated in rich, strong red and black lacquer. ➤

⁵ See CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 238 – 261, cat. no. 22.

⁶ See CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, K. J. P. (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121 – 139, ref. p. 123.

⁷ Something that was subject to regulation by sumptuary laws which in Portugal were difficult to enforce given the private nature of such domestic display of magnificence.

L'origine du premier groupe a récemment été identifiée comme étant birmane, en se basant sur de nombreuses preuves documentaires, sur le matériau utilisé (la laque birmane ou *thitsi*, de la sève de l'espèce *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est) et sur les techniques de fabrication employées pour sa production, confirmées par des analyses scientifiques récentes.⁵ Le second groupe se compose principalement de coffrets-écrivains et d'écritoirs, mais aussi de plateaux taillés et d'oratoires portatifs — comme celui que nous présentons ici. Il comporte le même type de décoration taillée en bas-relief, avec de la laque noire rehaussée d'or. Certaines surfaces, notamment l'intérieur des coffrets et des écritoirs, sont laquées de rouge et ornées d'une décoration en or représentant des motifs de faune et de flore typiquement chinois.

Un important document nous donne de précieuses informations sur les deux centres de production de la laque, attestant l'origine birmane du premier groupe et chinoise (Sud de la Chine et îles Ryukyu) du second. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (env. 1540 – 1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui recensent un vaste ensemble de pièces de mobilier asiatique laqué et doré⁶ : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (...) une autre écritoire de Pégou, plus petite, or et rouge, et ses tiroirs (...) encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (...) une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (...) une écritoire de Pégou entièrement dorée (...) deux boucliers de Chine, avec leurs armes, auxquels se joignent seize autres (...) quatre plateaux de Chine, trois armoriés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres (...) un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (...) un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (...) une petite boîte de Pégou dorée, mesurant plus d'un empan, avec fermoir en argent (...) un lit de Chine doré, or et noir (...) une chaise et une couchette de Pégou dorée (...) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête de lit. »

La majorité des pièces répertoriées dans ces inventaires sont, en effet, d'origine chinoise. Elles font un usage excessif du doré⁷ et sont revêtues de laque rouge et noire. ➤

⁵ Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238 – 261, cat. no. 22.

⁶ Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, K. J. P. (éds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121 – 139, réf. p. 123.

⁷ Interdit avec la mise en place au Portugal des lois somptuaires, bien que difficiles à appliquer en raison de la nature privée et domestique de cette démonstration d'opulence.

054. SAINT PETER

Lacquered, painted, and gilt wood
 Southern China, 17th century
 Height: 62.0 cm
 F1341

Rare, standing up Chinese sculptural depiction of Saint Peter. Wood carved, lacquered, and painted, the Saint is portrayed with the left foot resting on a raised rock outcrop, attired in a long-sleeved tunic and cloak, and holding the keys to heaven in his left hand, while blessing with the right.

Also referred to as Peter the Apostle, Saint Peter was one of Jesus Christ's twelve Apostles, and one of the earliest leaders of the primitive Christian Church. He is counted as the first bishop, or pope, of Rome, and is generally portrayed in the iconography as an aged and burly man, with a 'mildly bellicose' face, short beard, and grey hair.

In this sculpture, probably intended to be paired with a similar representation of Saint Paul, Peter is portrayed in a contemplative, yet hieratic manner, after the Chinese tradition of representing *bodhisattvas* and *arhats* for the adornment of Buddhist temples and monasteries. The Saint's gracious gaze and the beauty of the cloak's undulations and folds, contrasting in this instance, with the short curly beard and hair details. It's quintessential Chinese characteristic, however, is the presence of pierced rocks, analogous to scholar's rocks, or *gongshi*, from lake Taihu, a porous limestone sourced from the foot of Dongting Mountain, in Suzhou, which was often used in making stands for Chinese religious imagery. The figure's highly appealing golden surface, a customary characteristic in contemporary Chinese wooden sculptures made to resemble more costly and precious gilt bronze alternatives, is further emphasized by the abraded tunic and cloak gilt surface exposing the dark reddish-brown hues of the underlying lacquer coating.

Although more stylized and of lesser naturalism and graciousness than our Saint Peter, a sculpture in the Victoria and

054. SAINT PIERRE

Bois laqué, peint et doré
 Sud de la Chine, XVIIe siècle
 Hauteur : 62,0 cm
 F1341

Cette rare et importante sculpture en bois, laquée, peinte et dorée, représente Saint Pierre. Debout sur une base rocheuse, le pied gauche légèrement plus haut que le droit, le saint porte une tunique à manches longues et un manteau, il tient dans sa main gauche les clés du Royaume des Cieux et fait de la main droite le signe de la bénédiction.

Également connu comme Pierre l'apôtre, Saint Pierre est l'un des douze apôtres et l'un des premiers chefs de l'Église chrétienne primitive. Il est considéré comme le premier évêque (ou pape) de Rome et est le plus souvent représenté sous l'apparence d'un vieil homme corpulent, à l'expression légèrement belliqueuse, la barbe courte et les cheveux blancs.

Cette sculpture chinoise, probablement appariée à une autre de Saint Paul du même genre, le représente sous un jour contemplatif mais hiératique, selon la coutume traditionnelle chinoise figurant les *bodhisattvas* et *arhats* fabriqués pour décorer les temples et les monastères bouddhistes. La grâce de son regard et les belles ondulations et plis de son manteau contrastent avec le style décoratif de sa barbe et de ses cheveux blancs et bouclés.

La principale caractéristique chinoise de cette sculpture réside dans la représentation de rochers perforés évoquant les pierres des érudits chinois, ou *gongshi*, du célèbre lac Tai, un calcaire poreux que l'on trouve au pied de la montagne Dongting à Suzhou. Ces rochers perforés étaient fréquemment représentés comme supports de sculptures religieuses chinoises en bois.

La surface dorée et brillante de l'objet est à l'image des sculptures en bois chinoises de la même époque, dont l'aspect était conçu pour imiter les plus précieux bronzes dorés. Ici, cette intention se fait d'autant plus apparente en raison de l'usure de la tunique et du



Albert Museum, in London (inv. A.7–1917), does also attempt at imitating a gilt bronze work. Made in carved, lacquered, and gilt wood (height: 120.0 cm) and dating from the second half of the 17th century, it represents Guan Di, or Lord Guan, one of the most popular Chinese deities that is worshipped as God of War.

Made in Southern China for a Christian community, our sculpture is a unique piece of carved art produced by Chinese artisans, independently of whether they were Christian converts of otherwise. Most likely modelled after a European prototype, it is possible that a hollow square section raising from the rock outcrop forming the stand, might have supported a now missing element, perhaps a lost identifying attribute.

Lacking any information regarding its early origin, it is impossible to ascertain who, in the 17th century, commissioned such large and important artwork, or to where it was intended. Although it is fair to assume that it was carved under the patronage of Jesuit priests, other possibilities must not be excluded.

Even though no other similar sculpture of this type has, so far, been identified by us, it is evident that our Saint Peter shares stylistic characteristics with a late-Ming dynasty painting on paper portraying Saint Jerome, which has been associated to converted Chinese artists referred in correspondence by Jesuit priests. Now in the Manuel Castilho collection, in Lisbon, this rare vertical painting, measuring 133.0 cm in height, portrays the Saint in a more relaxed and sensual manner comparatively to our wooden sculpture, a fact probably explained by the European prototype on which it was based.¹ We must also refer a painted depiction of the Virgin and Child, albeit one more hieratic and sculptural, from the Field Museum of Natural History, in Chicago (inv. 116027). In this instance a vertical silk scroll painting, based on both European (*Salus Populi Romani*) and Buddhist (Guanyin) prototypes, and dating to the late-Ming dynasty, which can be attributed to Qichang Dong or to his circle.² HC

¹ See: Gauvin Alexander Bailey, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, p. 97; and Jorge M. dos Santos Alves, *Macau. O Primeiro Século de um Porto Internacional. Macau. The First Century of an International Port* (cat.), Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, 2007, pp. 140–141, cat. 34 (catalogue entry by Maria Manuela d'Oliveira Martins).

² See: Gauvin Alexander Bailey, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, pp. 97–98; and Li Huijun, 'When Guanyin Encounters Madonna: Rethinking on Chinese Madonna from the Field Museum of Natural History, Chicago', *Buddhist-Christian Studies*, 40 (2020), pp. 345–368.

manteau de Saint Pierre, qui laissent entrevoir le brun rougeâtre du revêtement de laque colorée en dessous de la dorure.

Le Victoria and Albert Museum, à Londres, possède une sculpture similaire, mais plus stylisée et moins naturaliste que la nôtre (inv. A.7–1917), imitant, elle aussi, une statue en bronze doré. Il s'agit d'une représentation de Guandi, l'une des divinités chinoises les plus populaires, vénérée comme le dieu de la guerre, en bois sculpté, laqué et doré (120 cm de hauteur) datant de la seconde moitié du XVIIe siècle.

En l'absence de tout document sur la provenance de notre pièce, on ignore qui pourrait avoir commandé, au XVIIe siècle, un ouvrage de sculpture religieuse chrétienne d'une telle dimension. Parmi plusieurs hypothèses, il pourrait avoir été fabriqué en Chine sur commande jésuite. Se destinant probablement à une communauté chrétienne du Sud de la Chine, il s'agit d'un exemplaire exceptionnel de sculpture chrétienne en bois taillée par des maîtres chinois, peut-être convertis.

Cette sculpture a sans doute été fabriquée à partir d'un modèle européen. Une élévation inoccupée de la base rocheuse semble indiquer qu'elle aurait jadis accueilli un élément désormais disparu (un attribut du saint ?).

Bien qu'on ne connaisse actuellement aucune autre sculpture du même type, elle présente des caractéristiques stylistiques communes avec une peinture de la fin de la dynastie Ming figurant Saint Jérôme, attribuée dans des lettres jésuites à des artistes chinois convertis. Appartenant à la collection de Manuel Castilho à Lisbonne, cette rare peinture verticale (133,0 × 69,5 cm) représente le saint dans une posture plus décontractée et sensuelle que notre sculpture en bois, sans doute en raison du modèle européen dont elle s'est inspirée.¹

Plus solennelle et sculpturale, citons aussi la représentation de la Vierge à l'Enfant du Field Museum of Natural History, à Chicago (inv. 116027). Peinte sur soie sur un rouleau vertical, elle s'inspire de modèles européens (tels que la *Salus Populi Romani*) et bouddhistes (Guanyin). Datant également de la fin de la dynastie Ming, elle peut être attribuée à Dong Qichang ou à un autre artiste de son cercle.² HC

¹ Voir Gauvin Alexander Bailey, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, p. 97; et Jorge M. dos Santos Alves, *Macau. O Primeiro Século de um Porto Internacional. Macau. The First Century of an International Port* (cat.), Lisbonne, Centro Científico e Cultural de Macau, 2007, pp. 140–141, cat. 34 (notice de Maria Manuela d'Oliveira Martins).

² Voir Gauvin Alexander Bailey, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, pp. 97–98; et Li Huijun, « When Guanyin Encounters Madonna: Rethinking on Chinese Madonna from the Field Museum of Natural History, Chicago », *Buddhist-Christian Studies*, 40 (2020), pp. 345–368.



055. PORTABLE ORATORY

Wood, lacquer, gold and oil on copper

Southern China, early-17th century

Dim.: 59.0 × 78.0 × 5.3 cm (opened)

F1112

Provenance: J.L. collection, Lisbon and private collection, Lisbon.

Exhibited: 'Three European Embassies to China', Museu do Oriente, Lisbon, 2018 (cat. pp. 117–118).

Rare and important early-17th century carved, lacquered and gilt wood portable oratory, encasing an oil on copper painting of *Saint Dominic and Saint Catherine of Sienna receiving the Rosary from The Virgin and Child*.

The oratory is organized as a rectangular shaped triptych with two hinged side leaves protecting a central panel, their plain outer faces contrasting with the exuberantly decorated inner surfaces of carved flowers and foliage scrolls that emerge from classic urns, encircling two pairs of square cartouches; one filled by a delicately carved human faced flaming sun, the other with a painted angel standing on clouds and holding an incense burner.

The whole composition crowned by a carved five lobed cornice, centred by a mystic, arrow pierced heart framed by flower scrolls, in an obviously Chinese interpretation of the Jesuit commissioned Japanese Namban oratories, suggesting a production date after the 1639 Portuguese eviction from Japan.¹

Considering the specific iconography of this oratory, it is possible to assume that it might have been commissioned for the Macanese Dominican Convent and its church of Our Lady of The Rosary, the only Southern China community of this Order of Preachers.

Its founders, António de Arcediano, Alonso Delgado e Bartolomeu Lopes, three Spanish Dominican friars from Mexico, boarded the ship 'São Martinho', captained by the Portuguese D. Lopes de Palácio, in the Philippines in April 1587 arriving in Macao

¹ For Namban examples see: PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 64–67.

055. ORATOIRE PORTATIF

Bois laqué, or et l'huile sur cuivre

Sud de la Chine, début du XVII^e siècle

Dim. : 59,0 × 78,0 × 5,3 cm (ouvert)

F1112

Provenance : Collection J.L., Lisbonne et collection privée, Lisbonne.

Exposé dans : « Three European Embassies to China' », Museu do Oriente, Lisbonne, 2018 (cat. pp. 117–118).

Rare et important oratoire portatif du Sud de la Chine, datant du début du XVII^e siècle, en bois taillé, laqué et doré, contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant *Saint Dominique et Sainte Catherine de Sienna recevant le rosaire des mains de la Vierge à l'Enfant*.

Cet oratoire à la forme rectangulaire comporte deux battants à faces extérieures lisses et faces intérieures taillées en une exubérante composition végétale sortant d'un vase, complétées chacune par deux panneaux quadrangulaires — au-dessus le soleil (taillé), en dessous un ange tenant un encensoir (peint). L'oratoire est surmonté d'un fronton polylobé taillé au centre duquel se détache la représentation d'un cœur mystique transpercé de flèches, d'où partent des enroulements de fleurs. Il s'assimile à une variante chinoise des oratoires Namban produits au Japon sur commande des missionnaires jésuites installés en Chine après leur expulsion définitive du Japon en 1639.¹

L'iconographie de cet oratoire semble indiquer qu'il aurait été produit non loin du Couvent de Saint-Dominique à Macao et de l'église de Notre-Dame du Rosaire, où vivaient les frères de l'Ordre des Prêcheurs, fondé en 1587 par des moines dominicains espagnols originaires du Mexique.

Ses fondateurs, António de Arcediano, Alonso Delgado e Bartolomeu Lopes, trois frères dominicains espagnols du Mexique, embarquent pour les Philippines en avril 1587, sur le navire « São Martinho » dont le commandement est assuré par le portugais D.

¹ Pour des pièces Namban voir : PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 64–67.



in September of that year, starting soon after the building of the original wooden chapel of Our Lady of the Rosary, known amongst the local Chinese population as the 'Pan Cheong Miu' — the wooden pagoda. It is only in the 17th century that this structure is replaced by a more permanent brick and stone building.

Circa 1588/1590 the Spanish founders are transferred to India on the orders of the Portuguese viceroy D. Duarte de Menezes and the church and convent are handed over to Portuguese friars of the same religious community.

In May 1834, following a long period of turmoil and civil war unrest, the victorious king D. Pedro IV, signs a decree abolishing all religious orders in Portugal, its colonies and any other Portuguese administered territories. Macao is no exception and the church and convent are confiscated by the government and closed to cult, all their estates being secularized and nationalized, a situation that would only be reversed at the end of the 19th century with a softening of religious policies. This nationalization process was followed by the sale of many treasures, which remain in private ownership until today.

It is possible that our important oratory, together with many other valuables, left the Dominican Convent in Macao in that period of instability and anti-clerical sentiment.

Scientific analysis of other extant pieces of similar characteristics to the present oratory have confirmed the lacquer type as *Toxicodendron succedaneum*, commonly known as 'laccol', which has been identified in objects with Southern Chinese, Vietnamese and Japanese provenances. Additionally the typically Chinese technical details of these pieces, particularly the gold leaf decoration (*tie jin qi*), the fewer lacquer layers applied and the lower quality of lacquering materials, a characteristic normally found on pieces made for export, do indeed suggest the likelihood of such an origin.

Accordingly, on the basis of these various scientific and comparative studies, as well as on the decorative and iconographic character of the piece, it is possible to suggest a Southern China origin for the portable Oratory described herewith.

Only a small number of these oratories has been recorded in the literature — some larger in size and combining carved sections in temple like structures designed to house devotional figures — such as one with an oil on copper depicting the Lamentation over the Dead Christ, also by a Chinese artist, a fragment from one other of which only the side panels survive, and also a larger one only recently published.² HC

² See: JOHNSON, Trina [et al.], Amir Mohtashemi, London, Amir Mohtashemi Ltd., 2018, pp. 30–33, cat. no. 14 (catalogue entry by CRESPO, Hugo Miguel).

Lopes de Palacio. Le navire arrive dans l'enclave portugais de Macao en septembre de la même année.

Rapidement ils se lancent dans la construction de la chapelle de notre Dame du Rosaire, connue parmi la population chinoise locale comme le « Pan Cheong Miu » — la pagode en bois — C'est seulement au XVII^e siècle que cette bâtisse fut remplacée par une structure en pierre et brique.

Vers 1588/1590, le vice-roi portugais D. Duarte de Menezes ordonne le transfert des religieux espagnols vers l'Inde. L'église et le couvent dominicain sont confiés aux moines portugais de la même communauté religieuse.

Suite à une longue période d'agitation et de malaise social dûs à guerre civile, en 1834, le roi vainqueur D. Pedro IV, signe un décret abolissant tous les ordres religieux au Portugal et ses colonies.

Macao ne fait pas exception, l'église et le couvent ont été confisqués par le gouvernement et fermés au culte. Tous leurs biens et propriétés sont nationalisés, situation qui n'a été modifiée qu'à la fin du XIX^e siècle par un assouplissement de la politique religieuse.

Ce processus de nationalisation conduit à la vente de leurs trésors et de nombreux objets rentrent dans plusieurs collections privées où ils demeurent jusqu'à présent. Il est donc fort probable que cet important Oratoire quitte le couvent dominicain de Macao durant cette période d'instabilité anticléricale au même titre que d'autres importants trésors.

La laque *Toxicodendron succedaneum*, connue sous le nom de « laccol » (provenant d'une espèce d'arbre du Sud de la Chine, du Viêt-Nam et du Japon) est typiquement utilisée dans le Sud de la Chine. Les techniques employées dans d'autres exemplaires connues, notamment la décoration à la feuille d'or (appelée *tie jin qi*), le petit nombre d'applications et les matériaux dénotant une laque de qualité inférieure destinée à l'exportation semblent fortement indiquer que ceux-ci ont été fabriqués dans le Sud de la Chine ou dans les îles Ryukyu.

L'application de la laque et la décoration d'or en relief, ainsi que les aspects décoratifs et iconographiques mentionnés, semblent accuser l'origine chinoise de notre précieux oratoire portatif. On n'en connaît qu'un très petit nombre, dont certains de plus grande dimension comportant des sections taillées et formant un petit temple pour abriter des statuette dévotionnelles. On peut notamment en citer un contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant une *Lamentation sur le Christ mort*, également d'un artiste chinois, ainsi qu'un autre dont ne restent que les battants ou encore un dernier de grande dimension récemment publié.² HC

² Voir: JOHNSON, Trina [et al.], Amir Mohtashemi, London, Amir Mohtashemi Ltd., 2018, pp. 30–33, cat. no. 14 (catalogue entry by CRESPO, Hugo Miguel).



056. LECTERN

Lacquered and gilded wood; brass
 South China, late-16th — early-17th century
 Dim.: 22.9 × 19.1 × 13.7 cm
 F1114

Provenance: A. Fernandes et J. L. collections, Lisbon.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54); 'São Francisco Xavier — A Sua Vida e o Seu Tempo (1506–1552)', Cordoaria Nacional, Lisbon, 2006 (cat. no. 224).

056. PORTE-MISSEL

Bois, laque, or et laiton
 Sud de la Chine, fin du XVI^e siècle ou début du XVII^e siècle
 Dim. : 22,9 × 19,1 × 13,7 cm
 F1114

Provenance : Collections A. Fernandes et J.L., Lisbonne.

Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54); « São Francisco Xavier — A Sua Vida e o Seu Tempo (1506–1552) », Cordoaria Nacional, Lisbonne, 2006 (cat. no. 224).

A rare and important missal lectern in lacquered wood (reddish brown) decorated with gold. Consisting of two hinged wooden boards, it has bracket-shaped feet.

The front panel features the sacred letters IHS and the symbols of the Society of Jesus (cross and the three nails of the Crucifixion), surrounded by flaming sun rays, on a plain background and within a simple border with a stylized lotus flower in each corner with foliage scrolls.

The feet are decorated with imbricated foliage and curling vines, while the exterior side of the book support is decorated with a stylized lotus flower with tendrils and a typically Chinese band of key-fret.

The back features a stylized lotus flower composition (one on the centre and several on each corner) as if copying in lacquer the pattern of a silk lampas produced in south China. One of the most curious aspects of this rare lectern is the fact that it presents several old restorations, with metallic (brass) reinforcing bars and nails, in order to connect the lower section of the larger, broken board, indicative of not only the intense use to which it was subject since it was produced, but also the high esteem it gained.

Rare et important porte-missel du sud de la Chine, datant de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle, en bois laqué (brun rougeâtre) décoré d'or. Il est composé de deux planches de bois montées et articulées, avec des pieds découpés en accolade. Le panneau avant arbore le monogramme sacré IHS et les insignes de la Compagnie de Jésus (la croix et les trois clous de la crucifixion), cerclés de rayons de soleil flamboyants, sur fond uni, dans un encadrement simple, avec une fleur de lotus stylisée sur chaque coin et des enroulements de feuillages.

Les pieds sont décorés de feuillages imbriqués, avec des enroulements. La face externe du support du missel est ornée d'une fleur de lotus stylisée avec des enroulements et un motif de grecque, typiquement chinois. La face intérieure présente une composition de fleurs de lotus stylisées (une centrale et plusieurs dans chaque coin), comme si elle reproduisait dans la laque les dessins d'un lampas en soie fait dans le sud de la Chine.

L'un des aspects les plus curieux de ce rare porte-missel est le fait qu'il exhibe plusieurs restaurations anciennes : des applications métalliques (en laiton), telles que des pattes et des petits clous à tête ronde, servent à réparer et à assembler la partie inférieure



The community to which this lectern belonged, most likely of Jesuit origin and possibly living in Asia, would have given strong use to such an omnipresent object of the Catholic altars of Asia under Portuguese rule as this one. Although there are several examples of Japanese manufacture, known as Namban — bearing the Jesuits heraldry — given is completely different origin we must underline the great rarity of the present example.¹ HC

¹ For some Namban examples, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

de la plus grande planche, témoignant non seulement de l'usage intensif dont il a fait l'objet depuis sa fabrication, mais aussi de la valeur qu'on lui attribuait.

Ce type d'objet était d'usage très fréquent dans la communauté à laquelle il appartenait, fort probablement d'origine jésuite et vraisemblablement établie en Asie : il était en effet omniprésent sur les autels catholiques de l'Asie sous domination portugaise. Bien qu'il en existe plusieurs exemplaires de fabrication japonaise, connus sous le nom de Namban, portant l'insigne des Jésuites, l'origine totalement différente de notre exemplaire fait sa rareté.¹ HC

¹ Pour quelques exemples Namban, voir Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

057. MINIATURE CABINET

Exotic wood, lacquer, tortoiseshell and silver
 China, Guangdong province (?), 17th century
 Dim.: 14.5 × 18.0 × 13.0 cm
 F688

Provenance: J.S. collection, Lisbon.



A small two-door counter in exotic wood covered by translucent, mottled tortoiseshell plaques (probably from the dorsal scutes of the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*), lacquered and gilded interior drawers, and set with silver mounts.

Known as *yaoxiang*, literally ‘*apothecary chest*’, characterized by the presence of differently sized interior drawers, having two or only one door, and used to store all type of objects.¹

The mounts — in finely chased sheet silver decorated with stylized floral motifs over a ‘fish roe’ punched ground, a decoration typical of Chinese precious metalwork of the Tang dynasty (618–906) and a motif continuously revisited — include door brackets and hinges, side handles with stylized chrysanthemum-shaped plates, central escutcheon in the form of a cloud and the drawer pullers.

When open (the inner side of the doors constructed following the typical Chinese joinery called frame and panel, in ebony or *zitan*, with the central covered with tortoiseshell), the cabinet reveals four interior drawers distributed in three tiers, the centre having

¹On this type, see: Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 94–95.

057. CABINET MINIATURE

Bois exotique, laque, or, écaille de tortue et argent
 Chine, Guangdong (?), XVII^e siècle
 Dim. : 14,5 × 18,0 × 13,0 cm
 F688

Provenance: Collection J.S., Lisbonne.

Petit cabinet chinois à deux portes en bois exotique intégralement revêtu de plaques en écaille de tortue mouchetée (probablement des plaques dorsales de la tortue imbriquée ou *Eretmochelys imbricata*), avec tiroirs laqués et dorés, agrémenté de montures d’argent.

Connus sous le nom de « *yaoxiang* », littéralement « boîte de pharmacie », ces meubles comportaient un nombre variable de tiroirs, une ou deux portes, et servaient à contenir divers objets.¹

Les ferrures en plaques d’argent découpé et finement ciselé, ornées de motifs floraux stylisés sur fond gravé en « œufs de poisson », sont typiques de l’orfèvrerie chinoise depuis la dynastie Tang (618–906). Elles incluent les cornières, les poignées latérales basculantes avec platines en fleur de chrysanthème stylisée et les poignées des tiroirs, tandis que les portes présentent des applications d’argent sur les arêtes, des charnières et l’écusson central de la serrure en forme de nuage.

Ouvertes, les portes présentent un encadrement typique en ébène avec panneau central recouvert d’écaille de tortue. Le meuble comporte quatre tiroirs distribués en trois rangées : celle du milieu à deux tiroirs et les autres à tiroir unique. Ils sont ornés d’une décoration or à motifs de fleurs sur fond de laque noire.

L’utilisation de l’écaille de tortue est rare dans le mobilier de l’époque destiné à la consommation interne — elle était peu appréciée par l’élite cultivée de la fin de la dynastie Ming (1368–1644) qui

¹Sur ces typologies, voir : Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 94–95.



two drawers and the remaining only one, gilded and lacquered on a black ground with flowers.

Even though the use of the tortoiseshell is rare in domestically used contemporary furniture — and hardly appreciated by the cultured elite of the late Ming Dynasty (1368–1644) who preferred the use of flat precious hardwoods and complex, perfect joinery methods revealing the mastery of the cabinetmakers² — it is beyond doubt that the choice of such material resulted from the taste of the European patrons for whom this type of furniture was produced, probably in the coastal regions of the Guangdong province, namely around Canton (or Guangzhou).

It is, nonetheless, a very expensive material, present only when combined with other materials, for the clear purpose of ostentation, further highlighted by the sumptuousness of such imposing and large silver mounts.³

Made for export, the present piece is a rare Chinese example of a type of cabinet featuring two doors produced, in various regions of Asia, such as northern India under Mughal rule and Ceylon, for the European market, where this type of table cabinets were highly sought after, the examples featuring complex decoration and expensive materials being much appreciated. ✍ HC

²On furniture of this period and the taste of the Chinese elite, see: Nancy Berliner, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996.

³On the use of tortoiseshell in Chinese furniture of this period, see: Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 144.

lui préférait les bois précieux et lisses et des systèmes d'assemblage complexes révélant le savoir-faire de l'artisan². On en conclut que le choix du matériau doit sans doute être imputé au commanditaire européen de l'objet, produit probablement dans les régions côtières de la province de Guangdong, peut-être à Canton (ou Guangzhou).

Destiné à l'exportation, notre objet est un rare exemplaire chinois des cabinets à deux portes fabriqués dans différentes parties d'Asie, comme dans le nord de l'Inde moghole et à Ceylan, pour le marché européen où ils étaient très en vogue, notamment ceux présentant une décoration complexe et fabriqués dans des matériaux précieux. Il s'agit ici d'un matériau très coûteux, toujours associé à d'autres, utilisé à des fins ostentatoires évidentes, comme le souligne la richesse des grandes montures en argent.³ ✍ HC

²Sur le mobilier de cette période et les choix de l'élite chinoise, voir: Nancy Berliner, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996.

³Sur le mobilier de cette période et les choix de l'élite chinoise, voir: Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 144.

058. WRITING — JEWELLERY BOX

Ebony, exotic ebonised timber, bone and gilt copper hardware
Southern China, early-17th century
Dim.: 16.8 × 27,5 × 17,0 cm
F1275

This small sized and rare rectangular fall front writing cabinet or jewellery box is characterised by its ebony striated edge friezes, turned feet, ebonised exotic timbers, perhaps camphor wood, and carved ebony veneers — the much desirable *zitán*¹, enriched by gilt copper hardware, from which stands out the double-headed eagle lock escutcheon as well as the side loop and drawers pull handles.

The cabinet outer surfaces decorative compositions are defined by central fields — square shaped to the side panels and rectangular to the remaining elevations, framed by narrow bone friezes and finely carved mitre joined trapezoidal borders.

On the central frontal field a pair of face to face *chilóng*, immature and hornless Chinese dragons, amongst a lattice pattern of *lingzhi* — the sacred immortality mushroom *Ganoderma lucidum* — and *rúyì* heads — literally ‘as it was desired’. It is viable to suggest that the iconographic choice of *chilóng* was indeed more adequate for the decorating of an export object, considering their symbolic relevance and meaning in Chinese culture, as well as their association to the emperor and the mandarin elite. On the upper front border section, Japanese damask tree flowers (*Prunus mume*), symbols of perseverance and purity. On the left and right side elements, flowering Narcissus, known in China as ‘immortal aquatic flower’, alluding to purity and prosperity, and to the lower section, flying horses, symbolic of speed, strength and perseverance.

With minor variations, the back elevation repeats the frontal iconography while the box top panel portrays, centrally placed, a

¹ About *zitán*, see Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 148–149.

058. ÉCRITTOIRE — COFFRET À BIJOUX

Ébène, bois exotique et ébénisé, ivoire et ferrures en cuivre doré
Sud de la Chine, début du XVIIe siècle
Dim.: 16,8 × 27,5 × 17,0 cm
F1275

Cette petite et rare écritoire ou coffret à bijoux rectangulaire comportant un abattant à rabattre et des moulures striées saillantes en ébène le long des arêtes, posée sur des pieds tournés, est construite en bois exotique parfois ébénisé (peut-être du camphrier), recouvert d'une fine plaque d'ébène taillé, le très apprécié *zitán*.¹

Les ferrures en cuivre doré incluent la platine de serrure de la face avant en forme d'aigle bicéphale, les poignées latérales et les poignées de la face avant et des tiroirs intérieurs.

La décoration des faces extérieures est formée d'un panneau central — rectangulaire sur la face avant, au sommet et à l'arrière, et presque carré sur les faces latérales —, entouré d'une bordure biseauté (délimitée par des filets en os disposés dans les diagonales), dessinant des trapèzes placés de chaque côté des panneaux centraux.

Le panneau central de la face avant est orné de deux *chilóng* — dragons sans corne — face à face, placés au milieu d'une composition de *lingzhi*, champignon sacré de l'immortalité (*Ganoderma lucidum*) en forme de tête de sceptre *rúyì* (littéralement, « telle que souhaité »). Il est possible que ce choix de figurer des *chilóng*, dragons immatures, soit le signe d'un objet destiné à l'exportation, au vu de l'importance symbolique conférée aux dragons dans la culture chinoise, associés à l'élite mandarine et à l'empereur. La bordure est ornée de fleurs d'abricotiers du Japon (*Prunus mume*), symbole de persévérance et de pureté, dans le trapèze supérieur ; les trapèzes latéraux arborent des narcisses, connus en Chine comme la « fleur aquatique immortelle », symbole de pureté et de prospérité ; le tra-

¹ À propos du *zitán*, voir Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 148–149.





pair of phoenix amongst peonies. The combination of these two elements reinforces the suspected trousseau nature of this box, as the association between phoenix, king of birds and symbol of virtue, and the peony — *fùguìhuā*, ‘wealth and honour flower’, embodies a clear reference to prosperity and justice, both expressions of marital harmony. The border sections are decorated with flying cranes amongst auspicious *rúyì* shaped clouds. This bird, known in Chinese as *hè*, stands for social hierarchy and longevity and, in the present decorative context, expresses vows of long-lasting union and eternal marriage.

The box side elevations feature identical decorative compositions. However, while the trapezoid border sections repeat previously described decorative motifs, the central panels feature back facing *qílín* on rocky grounds and surrounded by auspicious clouds. Portrayed in deer bodies, dragon’s heads and thick bear tails *qílín* embody benevolence, virtue, longevity, happiness and wisdom, their presence in this setting related to fertility, for their role as delivery vehicles of new-born babies (*qílínsòngzi*) to happy parents.

The box interior is organised in two overlapping rows of carved ebony veneered drawers, with peonies on the upper tier and jumping carps (*lì*), which by homophony are linked to profit and wealth (*lì*), power, strength and ability (*lì*), on the two lower fronts.

This elegant, small sized piece of furniture belongs to a rare extant group of export pieces of identical construction, materials and decorative characteristics, of which three have been recent-

père inférieur comporte, quant à lui, des chevaux ailés, symboles de rapidité, de force et de persévérance.

Alors que la face arrière reprend, à quelques détails près, l’iconographie de la face avant, le sommet de l’objet présente un panneau central orné d’un couple de phénix (roi de tous les oiseaux, symbole de vertu) au milieu de pivoines arbustives (*fùguìhuā*, ou « fleur des richesses et de l’honneur »), soulignant la nature nuptiale de cette pièce, faisant partie d’une dot. En effet, l’association de deux phénix et des pivoines est symbole de prospérité et de justice, expression du rapport conjugal. La bordure est ornée, au-dessus, de grues volant au milieu de nuages de bon augure en forme de sceptre *rúyì*. La grue (*hè* en chinois), symbole de hiérarchie sociale et de longévité, prend ici la signification de vœu d’une union romantique durable, d’un mariage éternel.

Les faces latérales arborent une décoration similaire. Tandis que les sections trapézoïdales reprennent la décoration des autres faces, les panneaux centraux présentent un *qílín*, la tête tournée vers l’arrière, entouré d’un décor de rochers et de nuages de bon augure. Formé d’un corps de cerf, d’une tête de dragon et d’une épaisse queue d’ours, le *qílín* est un symbole de bienveillance, de vertu, de longévité, de bonheur et de sagesse. Sa représentation est ici un symbole de fertilité, car il porterait des bébés (*qílínsòngzi*) aux parents heureux.

L’intérieur du coffret à bijoux contient cinq tiroirs disposés en deux rangées. La face avant des tiroirs, également recouvertes d’ébène sculpté, arbore des pivoines sur la rangée supérieure et des poissons face à face sautant hors de l’eau sur la rangée inférieure : il s’agit de carpes (*lì*), qui symbolisent, par homophonie, le profit et la richesse (*lì*), le pouvoir, la force et l’habileté (*lì*).

Cet objet fait partie d’un rare groupe de pièces de mobilier conçues pour l’exportation présentant une construction, des matériaux et un répertoire décoratif similaires, dont trois ont été récemment publiées.²

² Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 304–339, cats. 26–27; et Hugo Miguel Crespo (éd.), *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisbonne, AR-PAB, 2020, pp. 144–149, cat. 24.



ly published.² This unusual production, copying contemporary European prototypes, is most certainly connected to commissions by Portuguese officials based in Asia, namely in the southern Chinese coastal regions of Guangdong, Fujian and Zhejiang provinces.

Although the shape and decoration of these typologies is recognisably different from the more sober, and better known Ming furniture admired by Chinese scholars, of which some extant examples are known, they correspond perfectly to what might have been the earliest Chinese made furniture for the European market, which were referred in contemporary documentation.

In addition to Guangzhou, also known as Canton, Guangdong province capital city, one other possible production centre for this furniture is Chaozhou, a city to the east of Guangdong that famed by its high quality cabinet making of intricate carved and pierced decoration. A third alternative would be Ningbo, in neighbouring Zhejiang province, where the Portuguese settled as early as 1522, naming it Liampó. ✓ HC

Imitant des modèles européens, sa production se doit certainement à la commande de Portugais installés en Asie, notamment dans les régions côtières du sud, comme les provinces de Guangdong, Fujian et Zhejiang.

Bien que le modèle et la décoration de cette pièce diffèrent un peu du style plus sobre du mobilier Ming que l'on connaît mieux aujourd'hui, dans le goût des érudits chinois et dont ont survécu un certain nombre d'exemplaires, elle correspond tout à fait à ce à quoi ressembleraient les premières pièces de mobilier chinois pour l'exportation destinées au marché européen, telles qu'elles sont décrites dans les documents de l'époque.

Outre Guangzhou (Canton, capitale de la province de Guangdong), le centre de fabrication de ce type de mobilier pourrait se situer à Chaozhou, ville de l'est de la province de Guangdong, célèbre pour sa menuiserie de qualité et connue pour une production complexe d'œuvres ajourées et finement sculptées, ou à Ningbo, ville de la province de Zhejiang, au nord-est, surnommée Liampó par les Portugais et où ils s'établirent dès 1522. ✓ HC

² See: Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 304–339, cats. 26–27; e Hugo Miguel Crespo (ed.), *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisbon, AR-PAB, 2020, pp. 144–149, cat. 24.

The China trade

China trade

The trade between China and the West evolved steadily through the centuries, first along the Silk Road that took the Turk merchants to Asia via Persia, and later by sea.

The slow but continuous disintegration of that overland trade route, in the 14th and 15th centuries, forced Europeans to search for an alternative access to the Far East and to its valuable silks, porcelains, tea and various other luxury goods.

The Portuguese would be the first to attain this aim, arriving in India in 1498 and settling in Macao in 1557, a small but valuable territory that would soon become the most important platform for accessing the Chinese Empire and its products, eventually growing to be one of the great trading outposts in the whole of Asia.

As pioneers and privileged intermediaries, the Portuguese became intensely involved in the profitable international trade routes between China and other Eastern and European ports, contributing to the development of the important cultural exchanges that ensued.

However, this Portuguese monopoly would cease in 1685, when Emperor Kangxi (r. 1662 – 1722) decrees the opening of the Port of Canton to other European powers. Later, in 1757, during the reign of Emperor Qianlong, the closure of all other Chinese ports to international trade turned Canton into the only Chinese market available to foreign merchants. Conveniently located close to the mouth of the Pearl River, by the Island of Honam, Canton became the most important city in southern China, and the place where western traders were welcome, albeit within certain clearly defined parameters. The western settlers were accommodated in an area outside the city walls and expected to follow a set of rules

L'histoire du commerce entre la Chine et l'Occident fut foisonnante, empruntant d'abord la Route de la Soie, puis, plus tard, la voie maritime.

Avec la fermeture de la Route de la Soie au XIV^e – XV^e siècle, utilisée jusqu'alors par les commerçants turcs pour se rendre en Asie via la Perse, les Européens se mirent en quête de voies alternatives pour parvenir en Extrême-Orient et accéder à ses soies, ses thés, ses porcelaines et autres objets de luxe tant convoités.

Les Portugais furent les premiers à remplir cet objectif en découvrant le chemin maritime pour l'Inde et en s'installant à Macao (1557), qui devint la principale plateforme d'accès de la civilisation occidentale au Céleste Empire et l'un des plus importants comptoirs de l'Asie maritime.

Devenus des intermédiaires privilégiés, les navires portugais participèrent intensivement aux grandes routes commerciales internationales entre la Chine et d'autres contrées asiatiques et l'Europe, donnant naissance à des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident.

En 1685, l'empereur Kangshi décréta, par un édit impérial, l'ouverture du port de Canton à d'autres puissances européennes, mettant fin au monopole portugais. Puis, en 1757, l'empereur Qianlong ordonna la fermeture de tous les ports chinois, à l'exception de Canton qui devint le seul port de la région ouvert au commerce international.

Stratégiquement situé à l'embouchure de la rivière des Perles, à proximité des îles de Hainan, Canton se transforma bientôt en la plus importante ville du Sud de la Chine, accueillant fastueusement les commerçants occidentaux. Y fut établie une zone réservée aux

designed to ensure racial segregation, and obstructing any contacts between them and the indigenous Chinese population.

Various western countries would install their own trading outposts, or 'hong', in Canton, eventually growing to thirteen, amongst them England, The Netherlands, France, Denmark, Sweden and the United States, keeping a strong international presence until the first Opium War of the late 1830s.

The opening of Canton had an immediate effect, substantially increasing traffic in the strategic port of Macao, located on the Pearl River delta, by the unavoidable pass into Whampoa Island, the last stronghold before Guangzhou (Canton).

Contrary to initial expectations, the presence of European merchants was by no means consensual and trade was only allowed under very specific conditions. Emperor Qianlong imposed the *Canton System* as a means to controlling trade with westerners, by forbidding any direct commercial exchanges. It was only possible to trade with Chinese authorised dealers (*Cohong*) who belonged to the guild of city merchants, the hong, that was under the jurisdiction of the governor-general and of the customs supervisor (*hoppo*), both responsible for establishing product quotas and tax rates.

There were however, very few western products with significant markets in China, an unavoidable fact that made trade difficult. In an attempt at counterbalancing this deficit, by the late 18th century both Britain and the United States turned to opium as a trade currency. In 1830 England was granted exclusivity in commerce to and from the port of Canton, but the ever-increasing raw-materials deficit promoted the growth of the Indian opium traffic, eventually forcing the Beijing government into acting by

étrangers, en dehors des murs de la ville, dotée d'un ensemble de règles visant à empêcher le contact entre la population chinoise et les Occidentaux.

Les principales compagnies européennes s'y installèrent et y formèrent 13 comptoirs (« hong » en chinois). L'Angleterre, les Pays-Bas, la France, le Danemark, la Suède et l'Amérique, entre autres, firent là des affaires jusqu'à la première guerre de l'opium (1839–1842).

Ces échanges eurent pour conséquence immédiate l'augmentation du trafic à Macao, qui jouissait d'une position cruciale dans le delta de la Rivière des Perles sur la route de Canton. De là, les navigateurs poursuivaient ensuite leur route jusqu'à l'île de Whampoa, dernière étape avant Guangzhou (Canton).

Toutefois, la présence des pays occidentaux était loin d'être pacifique et les échanges commerciaux devaient se soumettre à certaines conditions. L'empereur Qianlong avait instauré le « système cantonais » pour contrôler les Occidentaux, interdisant la vente directe de leurs produits. Ils pouvaient négocier avec les marchands, qui appartenaient au monopole appelé Cohong — une guilde de commerçants chinois locaux, soumis à la juridiction d'un gouverneur et d'un superviseur des douanes (*hoppo*). Ceux-ci fixaient les cotes des produits et les taxes à collecter.

Cependant, peu de biens occidentaux circulaient sur le marché chinois en quantité suffisante pour servir de monnaie d'échange ; le commerce était donc difficile et, à la fin du XVIII^e siècle, Britanniques et Américains se mirent à utiliser l'opium pour parvenir à équilibrer leurs affaires.

En 1830, les Anglais obtinrent l'exclusivité des opérations commerciales dans le port de Canton. Le grand déficit de ma-

prohibiting it. In protest, the English send their navy ships in, in a demonstration of military power, to force the Emperor into changing his position, but eventually causing the closure of Canton to all foreign trade in 1839.

PAINTING

European influence over Chinese art was only felt by the late 18th century, with the arrival of English and French merchants, which promoted commissions destined to wealthy European clients.

Beyond the well-established porcelain orders, they commissioned paintings, lacquer work, ivory carvings and furniture pieces in the European taste, which the Chinese artists produced with remarkable skill. This trade promoted the spreading of Chinese art as well as the development of its imitations, the *chinoiseries*.

In its paintings, the *China Trade* portrayed favoured export goods (tea, silk and porcelain), indigenous flora and fauna, quotidian scenes, portraits and landscapes, particularly views of the places most visited by foreigners. In fact, these paintings assumed the role of postcards and souvenirs sold to visitors, which became important historical sources.

Produced by Chinese artists in the western manner, sometimes under the supervision of resident European masters based in Macao, these works are often studio productions involving various hands, in response to a wide and constant demand. The result was a hybrid style, of careful detail, refined precision and bright and luminous colour palette, albeit of rather flat perspective and lacking the rigour of western art. These paintings were often sold

tière-première entraîna l'augmentation du trafic de l'opium indien vers l'Empire du Milieu (la Chine), conduisant le gouvernement de Pékin à l'interdire. La couronne britannique finit par faire appel à ses forces militaires et ses relations commerciales avec Canton prirent fin en 1839.

PEINTURE

L'influence européenne dans l'art chinois ne se fit sentir qu'à la fin du XVIII^e siècle, avec l'arrivée des Anglais et des Français qui stimulèrent la quantité de commande à destination de l'Europe. Outre la porcelaine, les Européens importaient des peintures, des laques, des ivoires et du mobilier dans le goût européen, parfaitement exécutés par les Orientaux. Ce commerce permit la diffusion de l'art chinois et donna également naissance à son imitation, la *chinoiserie*.

La peinture *China Trade* prenait pour thèmes des produits d'exportation (thé, soie, porcelaine), la flore et la faune locale, des scènes de la vie quotidienne, des portraits et des paysages, notamment ceux des sites les plus visités par les étrangers — d'authentiques cartes postales et souvenirs très convoités par ceux qui visitaient ces contrées et qui constituent aujourd'hui une importante source historique.

Peintes par des artistes chinois ayant appris le style occidental, certains sous la tutelle d'artistes occidentaux résidant dans les ports chinois, notamment à Macao, ces œuvres étaient issues d'atelier et réalisées par plusieurs artistes pour répondre à la grande demande qui se faisait sentir. En résulta un style hybride, qui dénote le savoir-faire et l'élégance de la réalisation, descriptive et minutieuse,

from small local boats, directly on to the arriving European ship's passengers and crews.

Within this *China Trade* production we will focus specifically on the group depicting marine scenes, particularly those referring to trade between European and Chinese. These bustling scenes have survived in considerable numbers in the artworks purchased by Europeans, as souvenirs of their passage through China. Today, their charm residing not only on the beauty of the landscapes and on their technical quality, but also on the history and documentary evidence they enclose, becoming extraordinary windows into 19th century world history.

Often produced in sets, the most common are composed of four paintings with views of the final sequential journey of the European ships; Macao, the first urban mass on approaching China, *Bocca Tigris* the impressive entry into the Pearl River, Whampoa Island, the final ship's anchorage and Canton, the final destination.

The paintings described herewith correspond to the first three stages in this sequence, fitting seamlessly within the *China Trade* parameters. As period testimonies they allow for the perception of the geography, the architecture and the daily existences in Macao's Praia Grande, *Bocca Tigris* and Whampoa Island, assuming a documentary precision that surprises by the detailed information they provide on these early 19th century ports. ✍

mais à la perspective plus plane, sans la rigueur de la peinture occidentale, et utilisant une palette de couleurs vives et lumineuses.

Plus tard, ces artistes se rendraient dans leur petite barque jusqu'aux navires nouvellement arrivés dans l'espoir de leur vendre leurs travaux.

Au sein des peintures *China trade*, concentrons-nous sur celles qui reproduisaient des motifs maritimes et, en particulier, celles qui illustraient le commerce entre Européens et Chinois. Ainsi, des images de cette effervescence nous sont parvenues à travers les peintures acquises en souvenir par les commerçants ; leur charme réside non seulement dans la beauté des paysages, mais aussi dans la qualité du dessin et dans leur caractère d'archive qui en fait de merveilleuses fenêtres sur l'histoire mondiale du XIX^e siècle.

L'un de ces ensembles classiques est formé par quatre volets représentant le parcours séquentiel des navires européens : Macao, *Bocca Tigris*, Whampoa (Pazhou) et Canton — Macao, le premier lieu chinois en terre ferme qui leur apparaissait ; *Bocca Tigris*, l'impressionnante entrée dans la Rivière des Perles ; Whampoa, où les navires jetaient l'ancre, et Canton, la destination finale.

Les peintures que nous présentons ici correspondent à trois de ces étapes et s'inscrivent dans les paramètres du *China Trade*. Relations de la géographie, des architectures et des coutumes de Praia Grande de Macao, de *Bocca Tigris* et de l'île de Whampoa, elles font preuve d'un sens documentaire à ce point minutieux qu'il en est surprenant, fournissant au spectateur de précieuses informations sur les activités commerciales et portuaires mouvementées qui avaient lieu à l'époque dans ces ports. ✍

059. MACAO TANKA WOMEN

Chinese School, 19th century

Oil on canvas

Dim: 45.6 cm × 60.0 cm

D1864

Erudite pictorial composition in which a tenuous horizon line intersects sky and earth, with the ethereal mountains inserted into that same sky and absorbed by the colour pallet.

In the foreground, two women and a child shielded by a Tanka boat. The older woman, dressed in blue with red headscarf, an attire characteristic of the Tanka people, is seated by a fire over which a kettle is heating up, observed by the younger woman and the child. The bright red details, the only warm colour that is featured, reinforce, and highlight this main scene. An almost vertical sky light brightens the scenery by shining on the sandy beach, a detail consistent with the mealtime. On the riverbank another Tanka boat with a standing figure contemplating the horizon.

In the distance, a sampan boat seems to sail towards the opposite mountainous bank, where other small vessels can be discerned, conveying an ambience of tranquillity and reflection. In the background, together with the sky and the clouds, the mountains stand out from the scene, impressive and almost divine, completing the composition.

This oil on canvas landscape, portraying a coastal area close to Macao, is focused on an everyday Tanka family scene, on the beach, close to their boat home. A highly accomplished work, it would have been painted by a Chinese artist close to George Chinnery, on account of the depicted scene and its excellent pictorial and chromatic quality, that reflects the evident intercultural fusion that occurred in visual arts.

The Tanka fishing communities lived on boats beached along riverbanks or anchored in streams and estuaries. The larger boats

059. FEMMES TANKA DE MACAO

École chinoise, XIXe siècle

Huile sur toile

Dim. : 45,6 × 60,0 cm

D1864

Savante composition picturale sur laquelle la ligne ténue de l'horizon sépare le ciel et la terre. Les montagnes se fondent dans le ciel grâce à la palette de couleurs.

Au premier plan, deux femmes, dont l'une porte un enfant, sont installées à l'abri d'un bateau remonté sur le sable. Sous le regard de la plus jeune des deux et de l'enfant, la plus âgée est assise à côté d'une bouilloire sur le feu. Elle porte des vêtements bleus et un foulard rouge sur la tête, typiques du peuple Tanka. Les touches de rouge, seule couleur chaude, soulignent et détachent cette scène centrale. La lumière provenant du ciel, presque verticale, éclaire le décor et se projette sur le sable, en adéquation avec l'heure du repas. Au bord du fleuve, on aperçoit un bateau sampan où un homme, debout, contemple le paysage qui s'offre à lui. Sur l'eau navigue un autre sampan avec son pêcheur, qui se dirige vers l'autre rive montagneuse, où l'on observe au loin, plus diluées dans le paysage, des barques flottant sur l'eau, conférant à l'ensemble une ambience de tranquillité, propice à la réflexion. Pour compléter la scène, à l'arrière-plan, les montagnes se détachent, grandioses, quasi-divines, contre le ciel et les nuages.

Cette huile sur toile est un portrait de la région côtière de Macao, centré sur une scène quotidienne d'une famille tanka sur le sable, près du bateau qui lui sert d'habitation. D'une grande beauté, elle aurait été peinte par un artiste chinois proche de George Chinnery, comme semblent l'indiquer la composition et la grande qualité picturale et chromatique du tableau. On y observe clairement le phénomène de fusion interculturelle produit dans les arts plastiques.



could accommodate families of four or more people, together with fishing nets, bird cages, poultry and one or two dogs. Some older Tanka still live on their boat dwellings and maintain the traditional fishing livelihood. Women were responsible for sailing the vessels and for their conservation. Renowned for their good spirits and for their music, known as 'salt-water songs', they would carry their children until they were able to crawl, and put in a lifejacket for protection against drowning.¹ Each boat would normally have a crew of two women; one behind an oar, composed of two elements joined and supported on an iron fitting, responsible for moving the boat, and the other seated at the bow, pulling another oar.²

Tanka (蛋家) or "boat dwellers", are a minority population in Southern China that lives on junks in the coastal areas of Guangdong, Fujian, Hong Kong and Macao. 'Tank' is a Cantonese term for boat or junk and 'ka' means family. The term Tanka is no longer used for its derogatory connotation, Historically Tanka were considered outcasts and 'untouchable', being often referred as 'sea-gypsies' by other Chinese and by the British from Hong-Kong.

Although they have been considered ancient Southwestern Asian migrants, the origin of the Tanka lies in a native ethnic minority from South China, known as Baiyue (1000 BCE – 1000 CE), who might have taken refuge at sea, gradually assimilating the Han culture, while preserving many of their original traditions. ➤ SR & AAL

We must thank Martyn Gregory for his valuable cooperation in this research.

Ces communautés de pêcheurs habitaient dans des bateaux arrêtés sur le sable le long des rives ou ayant jeté l'ancre dans l'eau. Les plus grandes embarcations accueillait des familles de quatre personnes ou plus, qui y vivaient aux côtés des filets de pêche, des cages à oiseaux, des poules, des canards et d'un ou deux chiens. Les plus vieilles générations continuent aujourd'hui d'habiter dans leur bateau et de vivre de la pêche.

Les femmes batelières tanka, chargées de conduire le bateau et de l'entretenir, étaient connues pour leur bonne humeur et leur musique, les « chansons de l'eau salée ». Elles portaient leurs enfants jusqu'à ce qu'ils sachent marcher à quatre pattes, moment où ils étaient revêtus d'un gilet de sauvetage pour empêcher qu'ils se noient.¹ Elles fonctionnaient le plus souvent par deux : l'une était responsable de la conduite du bateau à travers la rame principale, composée de deux pièces unies et appuyées sur un support en fer ; l'autre s'installait à la proue et aidait l'embarcation à avancer à l'aide d'une autre rame.²

Les Tankas (蛋家) ou « peuple des bateaux » sont une population minoritaire du Sud de la Chine, qui habite dans des jonques sur les côtes des provinces du Guangdong et du Fujian, ainsi qu'à Hong Kong et à Macao. « Tank » est le mot cantonais pour « bateau » ou « déchet » et « ka » signifie « famille ». Le terme est tombé en désuétude et a pris actuellement une connotation péjorative. D'un point de vue historique, les Tankas étaient considérés comme des parias, souvent qualifiés de « gitans de la mer » par les Chinois et les Britanniques. Bien qu'on les conçoive souvent comme des anciens migrants venus du sud-ouest asiatique, ce peuple pourrait tenir son origine des Baiyue, minorité ethnique issue du Sud de la Chine (1000 av. J.-C. – 1000 ap. J.-C.), qui se serait réfugiée en mer et aurait petit à petit assimilé la culture Han, tout en conservant un grand nombre de ses traditions d'origine. ➤ SR & AAL

Nous souhaitons ici témoigner notre profonde reconnaissance à monsieur Martyn Gregory, pour sa précieuse collaboration à cette étude.

¹ Cf. CONNER, Patrick. *The Hongs of Canton — Western merchants in South China 1700–1900, as seen in Chinese export paintings*. London: English Art Books, 2019, pp. 270–271.

² IDEM, *Ibidem*.

¹ Voir CONNER, Patrick. *The Hongs of Canton — Western merchants in South China 1700–1900, as seen in Chinese export paintings*, Londres, English Art Books, 2019, pp. 270–271.

² IDEM, *Ibidem*.



060. THE GUANGZHOU DOCK — CANTON

Chinese School, 19th century

Oil on canvas

Dim: 45.6 cm × 60.0 cm

D1865

This mid-19th century oil on canvas, possibly painted by the same Chinese artist that produced the previously described 'Macao Tanka women' scene, portrays a daily life view of Canton, of abundant formal and compositional details.

On the left foreground a building in semidarkness that defines the painting's light. In the shade, close to the wall, a parasol, a food selling stall and four men, contrasting with the two figures that seem to stroll and chat on the dock. Both groups share the colour red, in the watermelons and in a package, contributing for reenforcing the scene's main plan. Further afield the composition is denser, and rich in elements, as emphasized by the boats, the stone bridge, and the moving people.

On the opposite bank, numerous anchored boats, and various buildings, amongst which the two treetops that introduce nature. The sky is affirmed by its light blue clarity and by the almost static clouds.

This detail, almost a snapshot of the Guangzhou dock, formerly Canton, depicts the canal that penetrated through the city flat suburbs, the only one in this coastal city, and where it was possible to dock.

In the shade, three sellers and a possible fisherman seem to converse by a stall, possibly selling watermelon slices, with two baskets of identical fruits underneath. They are shoeless and humbly dressed, one simply wearing short trousers. The two passers-by standing out from the centre of the composition seem to chat unworriedly, their higher status clearly identified by the full costume and footwear, as well as by their forehead tonsure

060. QUAI DE GUANGZHOU — CANTON

École chinoise, XIXe siècle

Huile sur toile

Dim. : 45,6 cm × 60,0 cm

D1865

Cette huile sur toile, peinte par un artiste chinois au milieu du XIXe siècle, sans doute le même auteur que celui de Femmes Tanka de Macao, représente une scène du quotidien à Guangzhou. Il s'agit d'un tableau d'une grande qualité tant du point de vue de la forme que de la composition.

Au premier plan, à gauche, une habitation dans la pénombre définit la lumière de l'ensemble. À l'ombre, près du mur, on aperçoit un parasol, un étal de produits alimentaires et quatre hommes, appartenant visiblement au peuple. Ces derniers servent de contrepoint aux deux figures qui se promènent et bavardent sur le quai. Ces deux groupes ont en commun la couleur rouge — colorant les morceaux de pastèque, d'une part, et un paquet porté sous le bras, d'autre part — qui rehausse ainsi le premier plan.

Les autres plans sont remplis d'éléments divers et variés, comme des bateaux, un pont en pierre et des êtres humains en mouvement. Sur l'autre rive, de très nombreuses embarcations sont à l'arrêt devant les maisons, au milieu desquelles deux arbres représentent les seules touches de nature du tableau. Le ciel est mis en valeur par son vaste dépouillement bleu pâle ponctué de nuages qui semblent statiques.

Cette œuvre a choisi de représenter un détail du quai de Guangzhou (dont le nom francisé est « Canton ») : la vue porte sur le canal qui pénètre dans les quartiers plats de la ville, seul canal de cette ville côtière, où il était possible d'amarrer son bateau. À l'ombre, trois vendeurs et probablement un pêcheur bavardent auprès d'un étal — présentant ce qui ressemble à des tranches de pastèque — au-dessous duquel sont rangés deux paniers contenant le même type de fruits. Ils sont pieds nus et pauvrement



and long plait. This type of hair styling¹, customary in the Qing dynasty (ca. 1644 – 1912), symbolized Chinese Han social control and submission to Manchu authority.²

While three sampan sail in the river, it is possible to discern numerous others anchored on the opposite bank, this dock being destined to trading from small Chinese vessels. From amongst those, stands out a large Mandarin's boat, who controlled trading, with its boatmen on deck. No foreign vessels are present in the scene as they could not sail into Canton, being forced to anchor at Whampoa, further down the river. From that point upriver the Europeans had to be taken to the city on the sampan.

Visible behind the port, the city's residential neighbourhood, where most buildings were also destined to commercial activities.

The riverbanks are joined by a bridge crossed by merchants, boatmen and passers-by. On it, two people enjoy the sights seated on the wooden barriers, a labourer carries a bundle of withe and seated on a stool, a trader waits for a sale.

China Trade views are characterized by maritime scenes, landscapes, and everyday depictions as well as by portraits. From the late 18th century onwards, cultural, and artistic exchanges between Chinese and Europeans resulted in a hybrid style of evident mastery and refinement. Most paintings were produced in watercolour and gouache on paper and defined by their colour diversity, as if assuming the role of early postcards. These works reached the peak of their popularity in the mid-19th century, on account of the Aesthetic Orientalism tendencies, being generally purchased by European travellers on their return home. Today they are important testimonies of one, mostly lost, China. ➤ SR & AAL

We must thank Martyn Gregory for his valuable cooperation in this research.

vêtus — l'un d'eux ne porte qu'un short. Les deux passants qui se détachent au centre de la scène bavardent avec insouciance. On peut les identifier grâce à leurs vêtements et leur coiffure : d'un statut social élevé, ils portent des chaussures et un costume complet, ils ont la tête rasée à l'avant et une longue tresse qui descend sur la nuque. Ce style de coiffure¹, courant sous la dynastie Qing (vers 1644 – 1912), symbolisait la domination sociale et la soumission des Han chinois à l'autorité mandchoue².

Sur l'eau naviguent trois sampans et, sur la rive opposée, on aperçoit de très nombreux bateaux. Ce quai accueillait essentiellement des embarcations chinoises de petite dimension destinées à la réalisation d'opérations commerciales. Au milieu des sampans et de leurs bateliers, on reconnaît un bateau mandarin, qui contrôlait les échanges commerciaux. On n'aperçoit aucun bateau étranger, car ils avaient l'interdiction de naviguer jusqu'à Canton et devaient jeter l'ancre sur l'île de Whampoa (Pazhou). De là, les Européens étaient amenés jusqu'à la ville dans des sampans.

Derrière le port s'étend la ville de Canton, dont la majeure partie des édifices se destinaient à des fins commerciales. Les rives du canal sont réunies par un pont. Commerçants, bateliers et passants le traversent, tandis que deux personnes, assises sur le garde-corps en bois, contemplent la vue. Un travailleur transporte une gerbe d'osier et, assis sur un tabouret, un marchand de rue essaie de vendre quelque chose.

Les peintures *China Trade* prenaient pour thème des vues maritimes, des paysages et des scènes du quotidien, ainsi que des portraits. À partir de la fin du XVIIIe siècle, les échanges culturels et artistiques entre Européens et Chinois donnèrent naissance à un style hybride, témoignant d'une grande habileté artistique dans la réalisation de compositions raffinées et minutieuses. La majeure partie de ces œuvres étaient exécutées à l'aquarelle et à la gouache sur papier et avaient comme principale caractéristique la diversité des couleurs, s'assurant comme une sorte de « cartes postales illustrées ». Ces peintures atteignirent l'apogée de leur popularité au milieu du XIXe siècle, dans le cadre du goût pour l'esthétique orientale et orientalisante. Elles étaient le plus souvent ramenées en Europe par des voyageurs et constituent, à l'heure actuelle, d'importants documents historiques ouvrant une fenêtre sur la Chine de l'époque. ➤ SR & AAL

Nous souhaitons ici témoigner notre profonde reconnaissance à monsieur Martyn Gregory, pour sa précieuse collaboration à cette étude.

¹See: <https://thechinaproject.com/2021/07/21/the-manchu-queue-one-hairstyle-to-rule-them-all/>

²The largest arm of the Tungusic peoples distributed throughout China, they correspond to the fourth largest ethnic group in the country.

¹Voir <https://thechinaproject.com/2021/07/21/the-manchu-queue-one-hairstyle-to-rule-them-all/>

²La plus grande branche des peuples toungouses, qui se distribuent sur tout le territoire chinois. C'est le quatrième groupe ethnique du pays.



061. 'MANDARIN' FOLDING FAN WITH VIEWS OF MACAO

Wood, lacquer, gold, paper and gouache

China, ca. 1835–40

Height: 30.0 cm; Diam.: 56.0 cm

F1224

Provenance: Eliza Bayne, Viscountess of Soveral (1814–1903).

Topographic, gouache painted 'Mandarin' handheld fan dating from the first half of the 19th century. Its structure, of sixteen sticks and two guards, is of gilded decoration on a black lacquered ground and joined by a metal loop at its head. From this riveted loop hangs a bordeaux silk interlaced knotted cord, suspending a green and a yellow tassel. The double, pleated and overlapping paper leaf is painted in blue, green, yellow, aubergine and pink shades on a silvered background.

On its main face the decorative composition is divided into three frames. The central, depicting a court scene on the terraces of garden pavilions, is flanked by two views of the city of Macao. On the left, the city's inner port and on the right the famous Praia Grande Bay, the site of its outer port. Both views are defined by the presence of commercial and residential buildings in a Portuguese style architecture, characteristic of Macao's urban landscape at the time. These are easily recognisable by their compact fronts, following traditional Portuguese country manor prototypes, few balconies and porticoed galleries.

In the inner port, located at the southern end of the Macao peninsula and on the western slope of the Barra Hill, stands the famous *Á-Má* (*ÁMá-Kok*) temple, erected in honour of the Sea and Heaven Goddess¹. It is believed that it was built by fishermen from Fujian before the arrival of the Portuguese (ca.1555–1557), at a time when the port was known by indigenous peoples as '*Á-Má*'

¹Syncretic cult of Confucian, Buddhist and Daoist references.

061. ÉVENTAIL — VUES DE MACAO

Bois, laque, or, papier et gouache

Chine, vers 1835–40

Haut. : 30,0 cm ; Diam. : 56,0 cm

F1224

Provenance: Eliza Bayne, Vicomtesse de Soveral (1814–1903).

Éventail « Mandarin » de la première moitié du XIXe siècle, peint à la gouache, arborant des scènes figuratives et topographiques. Il est formé d'une monture à seize brins et deux panaches — en bois recouvert de laque noire ornée d'or — unis par un anneau métallique. Cet anneau est fixé par un rivet, où est accroché un pendentif, un cordon en soie couleur grenat orné de plusieurs nœuds tressés et terminé par deux glands, un vert et un jaune. L'éventail comporte deux feuilles superposées en papier plissé, coloré dans des tons de bleu, de vert, de jaune, de violet et de rose, sur fond argenté.

La décoration de la feuille principale présente trois cartouches : deux vues de la ville de Macao, de part et d'autre du cartouche central, représentant une scène de cour se déployant sur les terrasses de pavillons dans un jardin. Du côté gauche, le port intérieur de la ville ; du côté droit, la célèbre baie de Praia Grande, accueillant le port extérieur. On aperçoit dans les deux scènes des bâtiments commerciaux et résidentiels, au style architectural lusitanien caractéristique de l'urbanisme de Macao à l'époque, reconnaissable à ses façades compactes suivant le modèle traditionnel du manoir portugais, avec peu de balcons en enfilade et de galeries.

Sur la peinture du port intérieur, situé à l'extrême sud de la péninsule de Macao et sur le versant ouest de la colline de Barra, on distingue le célèbre temple d'A-Ma, érigé en l'honneur de la déesse de la mer et du ciel¹. On raconte qu'il aurait été construit par des

¹Culte syncretique aux références confucianistes, bouddhistes et taoïstes.



Gau, literally ‘Á-Má Bay’, a term considered by some historians to be the origin for ‘Macao’².

On the river sail various types of vessels; sampan, of curved matting roofs, used for local trading and cargo freight or passenger transport; small junks of rigid blade sails and others, larger ones, often depicted in pairs, known as ocean trading junks that could weigh several tones — vessels of three or more masts and sterns of ample vertical surface, decorated with *Fenghuang*³ and the usual black and white painted eyes on the bow.

²Over time the temple’s name became the city’s name. By the syllable sequence [*Ama-Gau*] — Amá port — eventually emerged ‘Amacau’ and finally through the drop of the prefix ‘a’ the familiar Portuguese form — ‘Macao’. Cf.: Roderich Ptak, *O culto de Mazu — Uma visão histórica da dinastia Song ao início da dinastia Qing*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau e Fundação Jorge Álvares, 2012, pp. 116–118.

³Chinese mythology bird that rules above all the others; it is a type of phoenix, whose males are called Feng and the females Huang, in this instance joined in a unique female entity,

pêcheurs de Fujian avant l’arrivée des Portugais (vers 1555–57) et que le port était appelé par les locaux «A-Ma-Gau» — littéralement, «Baie d’A-Ma» —, qui, selon certains historiens, serait à l’origine du nom Macao.²

Sur le fleuve navigent plusieurs sortes de bateaux, comme des sampans, recouverts de leur dôme en nattes, généralement utilisés pour le commerce local et le transport des marchandises ou des passagers. On aperçoit aussi de petites jonques aux voiles en lattes et d’autres plus grandes, souvent représentées par paires, appelées «jonques commerciales de haute mer», pouvant atteindre plusieurs tonnes : des embarcations à trois mâts ou davantage, dont

²Au fil du temps, le nom du temple est devenu celui de la ville. La succession des syllabes [*Ama-Gau*] — port d’Ama — aurait donné jour à «Amacau», puis, avec la chute de préfixe «a», «Macao». Cf. Roderich Ptak, *O culto de Mazu — Uma visão histórica da dinastia Song ao início da dinastia Qing*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau e Fundação Jorge Álvares, 2012, pp. 116–118.



A clipper — a swift three mast and squared sails ship, stands out from the scene. This more modern vessel replaced the *East Indiaman*, a larger and higher tonnage ship that navigated the China seas. Smaller and faster, the clipper appears in the 1830s destined to speedy transportation of tea, silk and porcelain cargoes⁴.

On the left hand side frame the Praia Grand Bay view, from which stands out a paddle wheel steam ship that dates this fan from post 1835 when the first of these ships, the *Jardine*, was launched. Owned by Jardine Matheson & Co. — it was destined to carry passengers between the islands of Lin Tin, Macao and Whampoa.

Between the two landscapes, a central frame depicting various figures interspersed amongst garden pavilions and dressed in Han period (206 BC – 220 AD) style costumes, following characteristic Mandarin fan prototypes. The figure's faces are painted onto fine ivory blades applied to the paper leaf, while the costumes are cut out of colourful silk fabrics. Towards the top of the scene a seated high rank official, flanked by a lady holding a rigid fan, and various servants carrying offerings. Emerging in the distance a riverside temple with pagoda, surrounded by mountains.

The three oval sections are encircled by interlaced cord frames of foliage elements associated to other auspicious symbols.

Centred at the top an endless mystical knot — a Buddhist longevity attribute — in-between bats, a fortune, happiness and good luck wish. Equally centred but down below, a pair of coins (*shuang quan*), symbol of wealth, flanked by two pairs of lotus flow-

equivalent to the Chinese dragon.

⁴The *Red Rover*, the first opium clipper, was launched in Calcutta on the 12th December 1829, reaching Macao on the 17th February 1830. Jardine, Matheson & Co. used this ship from 1832 onwards. Cf.: Hunt Janin, *The India — China Opium Trade in the Nineteenth Century*, McFarland & Company, Inc., North Carolina, 1999, p. 86.



la large poupe verticale arbore le *Fenghuang*³ et la proue, le célèbre œil, peint en noir et blanc.

On aperçoit également un clipper — voilier rapide à trois mâts et voiles carrées, qui remplaça l'*East Indiaman*, navire de grand tonnage qui naviguait sur les mers de Chine. Plus petit et plus rapide, ce type d'embarcation apparut dans les années 1830 et était destiné au transport plus pressé des lots de thé, de soie et de porcelaine⁴.

La cartouche de droite représente la Praia Grande, avec, au premier plan, un navire à vapeur avec roue à aubes, ce qui nous permet de dater cet éventail après 1835, date à laquelle surgit le premier de ces navires, le *Jardine* — appartenant à la société Jardine Matheson & Co. —, qui servait à transporter le courrier et des passagers entre les îles de Lintin, Macao et Whampoa (Pazhou).

Au milieu des deux paysages, le tableau central, sur lequel plusieurs personnages portant le costume de la période Han (206 av. J.-C. – 220 ap. J.-C.) peuplent les pavillons d'un jardin, correspond aux compositions typiques des éventails « Mandarin ». Les visages sont peints sur de fines lames d'ivoire appliquées sur la feuille et les habits en soie colorée. Au milieu des personnages se démarque un haut fonctionnaire assis, accompagné d'une belle dame debout tenant un éventail non pliable et de plusieurs serviteurs transportant des offrandes. Au loin, on aperçoit un temple en pagode au bord de l'eau, entouré de montagnes.

³Oiseau mythologique chinois qui règne sur tous les autres. C'est une sorte de phénix, dont les mâles sont appelés *Feng* et les femelles *Huang*, ici réunis pour former une seule entité féminine, l'équivalent du Dragon chinois.

⁴Le *Red Rover*, premier clipper transportant de l'opium, est parti de Calcutta le 12 décembre 1829 et est arrivé à Macao le 17 février 1830. La société Jardine, Matheson & Co. s'est mise à utiliser ce navire à partir de 1832. Cf. Hunt Janin, *The India — China Opium Trade in the Nineteenth Century*, McFarland & Company, Inc., North Carolina, 1999, p. 86.



ers (*lianhe*) — Buddhist and Taoist sacred flower and a metaphor for purity and perpetual harmony.

Above both landscapes a five petal plum-tree flower reflects ‘the beautiful’, and simultaneously blesses both city ports. Its branches hold three plums on either side, ending in stems interlaced with bat’s wings. In their mouths these bats hold two interlinked rings⁵ from which hang a fly-whisk, indicating communion between

⁵Symbol of the ancestral Chinese concept of reciprocal linking and unlinking, the ‘interlinked rings can be undone’. Their unlinking is one of the world’s classical, and most popular,

Ces trois cartouches ovales sont délimités par une bordure de cordons entrelacés, ponctués d’éléments végétaux et de symboles de bon augure.

Dans la partie supérieure du cartouche central, on reconnaît le nœud sans fin mystique — attribut bouddhiste de longévité —, entouré de chauves-souris, symbolisant la fortune, la joie et la chance. En bas, deux sapèques (*shuang quan*), symboles de richesse, sont placées entre deux fleurs de lotus (*lianhe*) — fleur sacrée des bouddhistes et des taoïstes, métaphore de pureté et d’harmonie perpétuelle.

magic and leadership on one side, and fortune, wealth and good luck on the other. A pair of *ruyi* sceptres completes the frame — in an allegory to the fulfilment of all desires, wealth and power. When accompanied by the red reniform mushroom or *lingzhi* — commonly used in Chinese medicine — they stand as symbols of spirituality, longevity and immortality.

The set of framed sections are also enveloped by auspicious attributes on a silver ground: *wan* patterns, the Buddhist swastika, in a longevity allegory; painting rolls, the symbols of scholars; a lion with brocade ball, the attribute of Buddha's knowledge; the fertility and regeneration frog, always invoked for attaining wealth; the ceremonial parasol (*san*), a Buddhist badge and dignity insignia; the sound stone, one of the eight 'precious things', allusive to justice and to perfection; the longevity gourd; the castanets, metaphor of rebirth; and the fly whisk, an attribute of higher deities. A silver frieze on a blue ground dotted in gold and ending in a gilt band following the fan's curve, completes the composition.

On the obverse, a densely populated scene with dozens of female figures and mandarins — administrative officials — in a design common to such high quality Mandarin fans that adopt depictions of courtly scenes on Chinese pavilions verandas.

Their posture, attire and distribution within the scene, suggest an event for high rank dignitaries. Centrally placed, a table around which seat various figures, including a mandarin and a court lady wearing a red headdress. To the far right an official on horseback and, to the left, a group of aristocratic ladies and children standing on clouds, an allegory linking earth and the spiritual heavenly spheres. The most important female figures sport sophisticated hair styles decorated with hairpins shaped as flowers, birds, butterflies or pearls, a sign of royalty.⁶ Some of the most important characters hold folding fans; others are depicted holding rigid fans or other objects such as boxes, books and musical instruments.

magician tricks. Cf.: <https://chinesepuzzles.org/nine-linked-rings-puzzle/>.

⁶Not all women wearing these accessories belonged to the aristocracy. Many were endowed with undeniable talents and were recruited as singers or dancers to perform for aristocrats and their guests.


La bordure des paysages contient, dans la partie supérieure, une fleur de prunier à cinq pétales, symbole de beauté bénissant les deux ports. Ses tiges portent deux groupes de trois prunes et se terminent en s'enroulant, de part et d'autre, autour de l'aile d'une chauve-souris. Cet animal tient dans sa bouche deux anneaux entrelacés⁵ (communion entre la magie et l'esprit d'initiative) portant un pendentif en chasse-mouche (fortune, richesse et chance). Cette bordure est complétée par deux sceptres *ruyis* — allégorie de la réalisation de tous les désirs, de richesse et de pouvoir — qui, accompagné du champignon rougeâtre en forme de rein *lingzhi* — très utilisé en médecine chinoise — symbolise la spiritualité, la longévité et l'immortalité.

Ces trois cartouches sont entourés de nombreux attributs de bon augure sur fond argenté : motifs du *wan*, svastika bouddhiste, allégorie de la longévité ; rouleaux de peinture, symbole des lettrés ; lion avec boule de brocart, attribut de la sagesse de Bouddha ; crapaud de la fertilité et de la régénération, invocation de la richesse ; ombrelle de cérémonie (*san*), emblème bouddhiste de la dignité ; pierre sonore, l'un des « Huit objets précieux », évoquant la justice et la perfection ; la calebasse de la longévité ; les castagnettes, métaphore de la renaissance ; et le chasse-mouche, attribut des grandes divinités. La feuille est bordée d'une frise bleue à points d'or, terminée par une bande dorée accompagnant la courbure de l'éventail.

L'envers de la feuille est rempli de plusieurs dizaines de personnages féminins et de mandarins — des fonctionnaire de l'administration —, motif typique des éventails Mandarin à la décoration d'excellente qualité figurant des scènes de cour sur les terrasses de pavillons exotiques.


L'attitude, le costume et la position des personnages suggèrent un événement lié à d'importants dignitaires. Au centre on aperçoit une table autour de laquelle sont assis plusieurs personnages, dont un mandarin et une dame de la cour portant une coiffe rouge.

⁵Symbole du concept ancestral chinois de liaison et de déliement — les « anneaux reliés peuvent être séparés », ce qui constitue l'un des trucs de magie classiques les plus populaires au monde. Cf. <https://chinesepuzzles.org/nine-linked-rings-puzzle/>.



Dear Mr. Ronald Payne.

The accompanying small parcel has been for some time set apart by me as a small mark of esteem to offer you on your marriage, and it was ready to bring, on our first visit to you, but at the last moment was forgotten. Since then, unfavourable weather & its consequences, have intervened; but though tardy, I can assure you the good wishes that go with it are far from diminished, & I hope it will find favour with you.



One word about the fan. It was made ~~expressly~~ for me in China, years ago, & was packed up with our other effects when we left Spain, & has only seen the light again quite recently.

With our kindest regards to your Husband & renewed best wishes for your mutual happiness, I remain

Yours always sincerely,

Victoria de Soveral

Hotel Berger
12th March. 1902.

Note handwritten by the fan's original owner, Eliza Bayne (1814–1903), Viscountess of Soveral, wife to the Luís Augusto Pinto de Soveral, the 1st Viscount of Soveral (1812–1905), Portuguese ambassador in Madrid from 1857 to 1866.

Note manuscrite de la propriétaire originale de l'éventail, Eliza Bayne (1814–1903), vicomtesse de Soveral, épouse de Luís Augusto Pinto de Soveral, 1er Vicomte de Soveral (1812–1905), ambassadeur du Portugal à Madrid de 1857 à 1866.

The scene unfolds in a characteristic *horror vacui*, into which the volumes of the ivory faces, as well as the silk costumes, add evident tri-dimensionality.

The composition is outlined by a silvered frame filled by dense foliage, local fauna and flora elements and geometric motifs in shades of green, pink and yellow, as well as by symbols and emblems characteristic of this fan typology and described above. It is finished by a golden trim.

The monture, of simulated sceptre shaped sticks and guards ending in stylised *ruyi* heads⁷, is gilt onto a black lacquered ground, in an obsessive filling congruous with the leaf surfaces. In the centre,

Mentionnons, du côté droit, un officier de haut rang à cheval et, du côté gauche, un groupe de dames de l'aristocratie et d'enfants, debout sur des nuages — allégorie de la relation entre la terre et les sphères spirituelles célestes. Les figures féminines les plus importantes arborent des coiffures sophistiquées et ornées d'épingles en forme de fleur, d'oiseau, de papillon ou de perle, signe de royauté⁶. Certains personnages tiennent un éventail, d'autres transportent des objets — boîtes, livres ou instruments de musique. La scène est caractéristique de l'*horror vacui* typique de cette production et sa tridimensionnalité est renforcée par le volume des visages en ivoire et par les costumes en soie.

⁷Ceremonial sceptre of certain Buddhist deities and an emblem of Monastic authority. Cf.:Duncan Macintosh, *Chinese Blue and White Porcelain*, Hong Kong, Book Marketing, Ltd, 1994, pp. 210–212.

⁶Toutes les femmes portant cet habit n'appartenaient pas à l'aristocratie. Un grand nombre d'entre elles possédaient d'indéniables talents et étaient recrutées comme chanteuses ou danseuses pour se produire devant les aristocrates et leurs invités.

a fan shaped scene unfolds within a pavilioned fenced garden, with two figures standing by an anchorage window close to a river bank. On either side lobate cartouches of identical decorative motifs.

Framing these scenes a composition of floral and foliage elements, Buddhist emblems and scholars attributes, amongst others. Also in evidence is the butterfly, the famous 'Chinese Cupid' that represents love and marital happiness, but also longevity and deference for the ancestors. These motifs rest over a grid of repeating geometric shapes known as diaper pattern.

Close to the shoulders the stylised *ruyi* heads are filled with landscapes peopled by Chinese figures alternating with animals — birds and dogs — under exuberant lotus flowers. The guards repeat the same figurative animal and foliage motifs.

The Cantonese origin of this fan is confirmed by its original wooden storage case, perfectly adjusted to the object. Coated in dark blue and red lacquer, its outer surfaces are finely decorated with oriental figures, trees, rocks, fauna and flora, reflecting the same type of imagery seen on the monture's lacquered motifs. On the interior a painted scene on pink silk, depicting two musicians by a garden table. On the case's base a 'Volong Canton' label identifies the retailer.

Beyond the fan's exceptional quality, and of no less importance, is the handwritten note that accompanies it, certifying its provenance and its commissioning.

This note is handwritten by the fan's original owner, Eliza Bayne (1814 – 1903)⁸, Viscountess of Soveral, wife to the Luís Augusto Pinto de Soveral⁹, the 1st Viscount of Soveral (1812 – 1905), Portuguese ambassador in Madrid from 1857 to 1866.

The note was composed at the *Hotel Borges* in Lisbon, where the couple settled upon their return from London in 1890, until the death of the, by then widowed, viscount in 1905. It is signed by the Viscountess and dated 1902, the year before her death. The gift however, was never sent since it remained, up until recently, within the Soveral family estate.

In addition to its exceptional quality, characteristic of the Cantonese artistic production from the 1830s – 1840s, the rarity of this fan is reinforced by the presence of its original case and

La feuille est entourée d'une frise, finement décorée en vert, rose et jaune sur fond argenté, avec une abondance de motifs végétaux, géométriques, tirés de la faune et de la flore locales, complétés par les symboles caractéristiques de ce type d'éventails, décrits ci-dessus. La bordure se termine par une bande peinte en or.

La décoration de la monture est dessinée en or sur fond de laque noire, suivant le même esprit de remplissage obsessionnel. Les brins sont en forme de sceptre *ruyi* stylisés⁷. Le centre de la gorge de l'éventail est occupé par une scène du quotidien dans les pavillons d'un jardin fermé, avec des personnages en bordure de quai, au bord d'une rivière. Cette représentation est entourée par des registres polylobés dans le même goût.

Les cartouches de la gorge sont entourés d'éléments végétaux, d'emblèmes bouddhistes et d'attributs érudits, entre autres. Mentionnons le papillon, « célèbre cupidon chinois », qui représente non seulement l'amour et le bonheur conjugal, mais aussi la longévité et le respect à l'égard des ancêtres. Ce schéma décoratif se développe sur fond orné d'une maille de petites formes géométriques (*diaper pattern*).

Près de la feuille, les brins s'achèvent en tête de sceptre *ruyi*, décorées de scènes humaines et animales — avec des oiseaux et des chiens — sous une exubérante fleur de lotus. Les panaches reprennent le même thème décoratif, avec des motifs figuratifs, animaliers et végétaux.

L'origine cantonaise de cet éventail est attestée par son emballage d'origine en bois, un étui servant à le protéger et à le transporter, parfaitement adapté à l'objet. Il est revêtu de laque bleu foncé et rouge, finement décorée de figures orientales, d'arbres, de rochers, d'animaux et de plantes, faisant ainsi écho à la décoration laquée de l'éventail. À l'intérieur, on découvre une scène soigneusement peinte sur soie rose, représentant deux musiciens autour d'une table placée dans un jardin. Au fond de la boîte, une étiquette collée portant la marque « Volong Canton » identifie l'établissement où l'objet a été acheté.

Cet éventail de qualité exceptionnelle est accompagné d'une missive écrite à la main et qui témoigne de sa provenance et de son commanditaire.

Ce billet indique que l'éventail était un cadeau de mariage offert par Eliza Bayne (1814 – 1903)⁸, Vicomtesse de Soveral, à l'épouse de Ronald Payne, en 1902. Elle y affirme qu'elle l'a commandé en

⁸Eliza Bayne (1814 – 1903) — British subject, daughter of Ralph Bayne, she married the Viscount of Soveral in 1838. She is buried at the English cemetery in Lisbon Cf.: Paulo Lowndes Marques, *O Marquês de Soveral — Seu Tempo e Seu Modo*, Lisboa, Texto Editores, 2009, pp. 12 – 13.

⁹Luís Augusto Pinto de Soveral (1812 – 1905) — 1st Viscount of Soveral by decree of King Luís I of Portugal dated 30th June 1865. He graduated in languages at the University of London and followed a Diplomatic Career in London and Madrid. Their daughter, Eliza Augusta de Soveral, born in 1839, preceded her parents (d. 1892) and in that same year the Viscount will write his will in England, appointing his nephew, the Marquess of Soveral, as universal heir. Cf.: IDEM, *Ibidem*.

⁷Sceptre cérémoniel de certaines divinités bouddhistes et emblème de l'autorité monastique. Cf. Duncan Macintosh, *Chinese Blue and White Porcelain*, Hong Kong, Book Marketing, Ltd, 1994, pp. 210 – 212.

⁸Eliza Bayne (1814 – 1903) — britannique, fille de Ralph Bayne, elle a épousé le Vicomte de Soveral en 1838 et est enterrée au cimetière anglais, à Lisbonne. Cf. Paulo Lowndes Marques, *O Marquês de Soveral — Seu Tempo e Seu Modo*, Lisbonne, Texto Editores, 2009, pp. 12 – 13.



its unequivocally confirmed aristocratic provenance. We have identified an almost identical fan that belonged to Queen Victoria (r. 1837 – 1901)¹⁰, in the Royal Collection Trust. On the queen's death it was bequeathed to her son King Eduard VII (r. 1901 – 1910) a close friend and confidant of Eliza Bayne's nephew and sole heir, the Marquess of Soveral, who was Portuguese Minister in London throughout king Edward's reign. ➤ TP

Chine et qu'il est demeuré emballé pendant plusieurs années avec d'autres affaires qui lui avaient été envoyées de Madrid — lieu où son mari, le premier Vicomte de Soveral, Luís Augusto Pinto de Soveral (1812 – 1905)⁹, avait été ambassadeur entre 1857 et 1866 — à Lisbonne.

Cette lettre a été écrite à Lisbonne, à l'Hôtel Borges, où le couple s'était installé après son retour de Londres en 1890, jusqu'au décès du Vicomte Luís de Soveral (1905), devenu veuf entre-temps. Elle est signée par la Vicomtesse et datée de 1902, l'année précédant sa disparition. Le cadeau n'a jamais été offert, puisque l'éventail est resté dans le patrimoine de la famille du Vicomte de Soveral jusqu'à l'heure actuelle.

On trouve un éventail identique — matériaux, couleurs, figuration, représentation des vues topographiques — dans les collections royales anglaises¹⁰, ayant appartenu à la reine Victoria (r. 1837 – 1901). À la mort de la reine, il fut légué à son fils, le roi Édouard VII (r. 1901 – 1910), ami proche et confident du neveu et seul héritier d'Eliza Bayne, le marquis de Soveral, diplomate portugais à Londres sous le règne de ce dernier. ➤ TP

¹⁰Royal Collection Trust. Cf.: <https://www.rct.uk/collection/25072/macao-fan>.

⁹Luís Augusto Pinto de Soveral (1812 – 1905) — 1er vicomte de Soveral par décret de Dom Luís I le 30 juin 1865. Il a étudié les Lettres à l'Université de Londres et suivi une carrière diplomatique entre Londres et Madrid. Sa fille, Eliza Augusta de Soveral, née en 1839, n'a pas survécu à ses parents (m. 1892). La même année, le vicomte rédige son testament en Angleterre et lègue tous ses biens à son neveu, le marquis de Soveral. Cf. IDEM, *Ibidem*.

¹⁰Royal Collection Trust. Cf. <https://www.rct.uk/collection/25072/macao-fan>.

062. 'MANDARIN' FOLDING FAN WITH A VIEW OF THE PEARL RIVER DELTA

Brass, silver, gold, enamel, paper and gouache
China (Macau?, Henan?), 1842–47
Height: 28.0 cm; Diam.: 53.0 cm
F1225

Folding fan of a type referred to as 'Mandarin', composed of two guards and fourteen sticks — in gilt brass and silver filigree with applied *cloisonné* enamelled decoration — and double, overlapping and pleated paper leaf painted in gouache and gilt. The sticks are fixed by a riveted loop, from which hangs a green silk cord of intertwined 'endless' knots and two jade beads, ending in one red and one yellow tassel.

The fan's front is divided into three frames. Centrally placed, an original and unique riverine landscape that we attribute to the Pearl River delta, an unavoidable passageway for European ships sailing towards Canton, as evidenced by the 1841 map illustrating the positioning of English battleships¹. At the forefront Ersha Island with its fortress and opposite, crossing the river, Whampoa anchorage and Honam Island — or Henan — with its pagoda (*Chigang*).

Close to the Ersha Fortress five Chinese males with Manchu hairstyles — shaved foreheads with hair braid towards the nape — and berthed sampan. In the distance, various Chinese and foreign anchored vessels.

The island would also become known as Napier Island in honour of William John Napier (1786–1834), the first superintendent-general of Canton trade, appointed by the British Government in 1834 following the abolition of the East India Company monopoly.

On arriving in Macao, Napier challenged the Chinese authorities by refusing to request an official travel permit to sail to Canton, the hub where all the trading with the west, mediated by the *hongs*², was consummated. Once arrived in that city, he demanded

¹The Pearl River showing the positions of the British ships in the Battle of Canton, on the 26th May 1841, during the First Opium War: *The Hong Shang or Broadway River* — Reduced from a Chinese Manuscript, London, H. Colburn, 1845, Apud: <https://www.gutenberg.org/files/43669/43669-h/43669-h.htm>; William Dallas Bernard; William Hutcheon Hall (1844). *Narrative of the Voyages and Services of the Nemesis, from 1840 to 1843*. Volume 1. London, Henry Colburn.

²*Hongs* — Chinese trading houses or clans, grouped in the *Cohong* guild that supervised the exchange of goods between the West and China; they were the main link between the Imperial government and the foreigners, and legal responsible for the Westerners good behaviour. In turn, the activities of this guild were regulated by the customs supervisor — *Hoppo* — and by the Viceroy of Liangguang (Viceroy of the two Guang: Province of Guangdong — whose capital was Canton or Guangzhu — and Province of Guangxi).

062. ÉVENTAIL — VUE SUR LE DELTA DE LA RIVIÈRE DES PERLES

Papier, gouache, laiton, filigrane d'argent et émail
Chine (Macao ? Honan ?), 1842–47
Haut. : 28,0 cm ; Diam. : 53,0 cm
F1225

Éventail couramment désigné sous l'appellation « Mandarin », avec deux panaches et quatorze brins — en laiton doré et filigrane d'argent ajouré avec applications d'émail « cloisonné » — sur lesquels reposent deux feuilles de papier superposées, plissées et peintes à la gouache et à l'or. Les brins sont unis par un anneau fixé par un rivet métallique, où est accroché un cordon en soie verte orné de nœuds sans fin tressés et de deux boules de jade, et terminé par deux glands, un rouge et un jaune.

L'endroit de la feuille comporte trois cartouches. Le cartouche central représente un paysage fluvial assez original et inédit : il s'agirait du delta de la Rivière des Perles, passage obligatoire des bateaux européens qui se rendaient à Canton, comme en témoigne la carte de 1845 indiquant la position des navires de guerre anglais¹. On distingue au premier plan l'île d'Ersha, avec sa forteresse, et, de l'autre côté de la rivière, le quai de Pazhou et l'île de Honam — ou Henan — avec sa pagode (*Chigang*).

Près de la forteresse d'Ersha, on aperçoit cinq Chinois portant la coiffure mandchoue — tête rasée et cheveux tressés à l'arrière de la nuque — ainsi que quelques sampans à quai. Au loin, on distingue plusieurs bateaux chinois et étrangers arrêtés.

L'île Ersha était également connue sous le nom d'île Napier, en hommage à William John Napier (1786–1834), premier surintendant-général du commerce à Canton, nommé par le gouvernement britannique en 1834 après l'abolition du monopole de la Compagnie britannique des Indes orientales.

En arrivant à Macao, Napier défia les autorités chinoises, refusant de demander l'autorisation officielle pour se rendre à Canton, lieu phare du commerce avec l'Occident, par l'intermédiaire des *hongs*². Lorsqu'il arriva dans cette ville, il demanda à être reçu

¹Carte de la Rivière des Perle avec la position des navires britanniques lors de la Bataille de Canton le 26 mai 1841, pendant la Première guerre de l'opium : *The Hong Shang or Broadway River* — Reduced from a Chinese Manuscript, Londres, H. Colburn, 1845, Apud: <https://www.gutenberg.org/files/43669/43669-h/43669-h.htm>; William Dallas Bernard; William Hutcheon Hall (1844). *Narrative of the Voyages and Services of the Nemesis, from 1840 to 1843*. Volume 1. Londres, Henry Colburn.

²*Hongs* — familles ou clans de marchands chinois, regroupés en *Cohong*. Ils contrôlaient l'échange de biens entre l'Occident et la Chine et étaient le principal lien entre le gouvernement impérial et les étrangers, étant légalement responsables du comportement des



to be received by Lu Kun (1772 – 1835) — the viceroy of Liangguang — who refused him an audience, ordering his return to Macao.

In response, Lord Napier instructed that three frigates should return to Whampoa³ — the anchorage port for foreign ships — a fact that would generate an armed conflict between the British ships and the Chinese land battery. As a result Lu Kun decreed the interdiction of trade with Great Britain and the eviction of the British from Canton. The escalation of hostilities would only end with Napier's sudden and unexpected death.

This incident will be the *casus belli* that triggers the First Opium War (1839 – 1842), leading to the occupation of Ersha Island, and ending with the capture of Canton by the British troops in 1841.

Across the river stands Honam Island, whose pagoda was built in 1619 during the reign of Emperor Wanli (1572 – 1620), suppos-

par Lu Kun (1772 – 1835) — vice-roi de Liangguang — qui non seulement rejeta sa demande mais l'obligea à revenir à Macao. En réponse, le Lord anglais fit venir trois frégates à Whampoa³ — le quai des navires étrangers —, ce qui provoqua un conflit armé entre les navires britanniques et les batteries terrestres chinoises. Cette offensive poussa Lu Kun à décréter l'interdiction du commerce avec la Grande-Bretagne et à expulser les Anglais de Canton. Le conflit ne cessa qu'avec la mort inattendue de Napier.

Cet incident serait le *casus belli* à l'origine de la Première guerre de l'opium (1839 – 1842), conduisant à l'occupation de l'île d'Ersha et s'achevant par la prise de Canton en 1841 par les troupes britanniques.

Occidentaux. Les activités de ce groupe étaient, quant à elles, surveillées par le contrôleur de la douane — *Hoppo* — et par le vice-roi de Liangguang (vice-roi des deux Guang : les provinces de Guangdong — capitale Canton ou Guangzhou — et de Guangxi).

³L'île de Whampoa (Pazhou) était située dans une zone de la Rivière de Perles aux eaux plus profondes, où restaient amarrés les navires de marchandises étrangers qui n'étaient pas autorisés à remonter la rivière jusqu'à Canton, où étaient situées les factoreries européennes dont les produits étaient évalués par les *hongs* et le plus souvent transportés dans des jonques chinoises. Même après la Première guerre de l'opium qui mit un terme au « système de Canton » et à un bon nombre de restrictions, les Européens continuèrent à laisser préférentiellement leurs plus gros navires à cet endroit.

³The Island of Whampoa (*Pazhou*) was located in a deep water area of the Pearl River, and was the place where foreign cargo ships could anchor. These were not allowed to sail up the river from this point, their cargoes being transferred to Chinese junks for the journey to Canton, the location of the European trading factories, where the products would be valued by the Hong. Even after the First Opium War that ended the 'Canton System' and some of the main restrictions, the Europeans maintained their preference for this anchorage point for their larger ships.

edly to mirror the ‘pagoda of Whampoa’ (on Pazhou Island) and to bring good fortune to the port of Canton.

Sailing close to the shore three, clearly visible, Chinese vessels (a junk and two sampan). A steam clipper, flying the United Kingdom red ensign, is anchored nearby⁴. In the distance it is also possible to recognise other foreign tall ships.

The scene is encased in an oval lobate frame of foliage branches, interlinked with the ‘endless’ or destiny knot, auguring good fortune, harmony and longevity to the lands depicted in this panoramic view. It is flanked by two court scenes of identical frames, laterally embraced by two bats — symbols of joy, happiness, good luck and, when facing each other, of doubly good fortune — having at its lower edge, the lotus flower, a wealth and fertility metaphor.

All the human figures depicted in these sections have ivory faces — cut-out and painted — and silk costumes ornate with sophisticated painted decorative elements. Their attire follows the styles worn by the ancient Han ethnic groups as it is usual in this type of accessory. The female figures are depicted with elaborate hairstyles adorned with pearls and holding fans, attributes of royalty.

The three framed scenes are encircled by numerous symbolic motifs that follow ancient, inherited Chinese cultural traditions and customs and by auspicious Buddhist emblems: The Wheel of Law (*falun*) sitting on swastikas (*Wàn*) and clouds (*Yún*) in an allegory to the eternal renovation of Buddha’s infinite heart — a sign of protection, good augury, authority and longevity; the vase (*quan*), in a wish of good fortune and perpetual harmony; and the parasol, a metaphor of dignity. Associated to them are the scholar’s treasures such as the ruyi sceptre — aiming at success, prosperity, longevity and immortality, or the books and scrolls, embodying science, and essential in erudite scholarly activity. Completing this panoply the symbols normally associated to the Eight Immortals, such as the castanets of the mystic Taoist Cao Guojiu (*Cao Yi*) — patron of theatre — and the fan, attribute of Zhongli Quan — the eldest of the Immortals, capable of reviving the dead, turn stones into gold and silver and holding powers that could save China from starving. Some examples of the ‘Eight Precious Things’ — popular representations in Chinese Art — are also depicted, such as the jade sound stone, emblem of justice and perfection, and the coin, in a yearn for riches. Also present is the frog — insignia of the unattainable, evoked in desires for wealth, the peony (*fukeihua*) and the lotus flower (*lian*), which, when together convey long years of health and wealth.

⁴Steam clippers were developed during the First Opium War (1839–92). One of them, the ‘Nemesis’, had a devastating role in this war.

Devant la forteresse, en traversant la rivière, on aperçoit l’île de Honam. La pagode fut construite en 1619 sous le règne de l’empereur Wanli (1572–1620), soi-disant pour être le reflet de la pagode de Whampoa (sur l’île de Pazhou) et apporter bonne fortune au port de Canton.

Près de la rive voguent trois bateaux chinois (une jonque et deux sampans) et un clipper à vapeur⁴ arborant le pavillon britannique (*red ensign*). On aperçoit dans le lointain d’autres navires étrangers à hauts mâts.

Ce grand tableau est circonscrit par un cadre ovale polylobé en rinceaux, qui s’entrelacent pour former le nœud sans fin ou du destin, en signe de bon augure, d’harmonie et de longévité à l’égard des terres représentées sur la vue panoramique. Ce paysage est entouré de deux cartouches présentant des scènes de cour, entourés d’une bordure identique comportant dans les angles supérieurs deux chauves-souris — symbole de joie, de bonheur et de bonne fortune, ainsi que de double fortune lorsqu’elles sont placées face à face — et une fleur de lotus à la base, métaphore de richesse et de fertilité.

Sur ces cartouches, tous les personnages ont le visage fait en marbre — découpé et peint — et des vêtements en soie, ornés de magnifiques détails peints. Les costumes correspondent à la période Han, comme c’était habituel sur cette production d’éventails. Les figures féminines arborent des coiffures sophistiquées ornées de perles et tiennent des éventails, attribut de la royauté.

Les trois cartouches sont entourés de très nombreux motifs symboliques qui suivent la tradition chinoise ou représentent des attributs bouddhistes de bon augure : roue de la loi (*falun*) appuyée sur des svastikas (*Wàn*) et des nuages (*Yún*), allégorie de l’éternel renouvellement du cœur infini de Bouddha — en signe de protection, de bon augure, d’autorité et de longévité ; vase (*guan*), symbole de bonne fortune et d’harmonie perpétuelle ; ombrelle, métaphore de la dignité. Ces symboles sont associés aux trésors des érudits, comme le sceptre *ruyi* — succès, prospérité, longévité et immortalité — ou des livres et des rouleaux de parchemin, qui incarnent la science et sont indispensables à l’activité des lettrés. Cette panoplie est complétée par des éléments habituellement associés aux Huit immortels, comme les castagnettes du taoïste mythique Cao Guojiu (*Cao Yi*) — patron du théâtre — et l’éventail, attribut de Zhongli Quan, le plus vieux des Immortels, capable de ressusciter les morts, de transformer les pierres en or et en argent et détenteur du pouvoir de sauver la Chine de la famine. On trouve également quelques exemplaires des « Huit objets précieux » —

⁴Les *clippers* à vapeur furent développés pendant la Première guerre de l’opium (1839–42). L’un d’eux, le *Nemesis*, joua un rôle dévastateur durant cette guerre.

On the obverse, the paper leaf is densely populated by courtly palace scenes on the terraces of garden pavilions, inspired by the novel *Romance of the Three Kingdoms*, written in the 14th century by Luo Guanzhong. This literary work describes the turbulent later years of the Han dynasty and the Three Kingdoms period (ca. 169–280 AC)⁵, in a new genre that, based on historical facts, narrates endless adventures lived by both fictitious and real characters.

Without attempting to identify the precise episode depicted on this fan, due to the complexity of the novel and of its characters, it is possible to point out on the central scene, the figure of General Lu Bū (ca. 153–199) easily recognisable by his double ‘antennae’ helmet. A brilliant career warrior, almost invincible, he was known as the ‘Flying General’ thanks to his horse (*Chi Tu*) that could run thousands of miles a day.

The fan’s painted decorative type suggests a fusion between the popular models of free creation from the Suzhou School⁶ —

représentations populaires de l’art chinois —, comme la pierre sonore en jade, symbole de justice et de perfection, et le sapèque, métaphore de la richesse, ainsi que des animaux, comme le crapaud — emblème de l’inaccessible et invocation de la richesse —, et des fleurs, telles que la pivoine (*fukeihua*) et la fleur de lotus (*lian*) qui, ensemble, sont le signe de longues années de santé et de richesse.

L’envers de la feuille est entièrement occupé par des scènes de cour se déployant sur les terrasses de plusieurs pavillons, inspirées du roman *Les Trois Royaumes*, écrit par Luo Guanzhong au XIV^e siècle. Cette œuvre décrit les années troublées de la fin de la dynastie Han et de la période des Trois Royaumes (vers 169–280)⁵, incarnant un nouveau genre littéraire qui, s’appuyant sur des événements historiques, faisait le récit d’innombrables péripéties, peuplées de personnages réels et fantastiques.

À défaut d’identifier l’épisode représenté — une opération qui s’avère compliquée en raison de l’extrême complexité du roman et de ses personnages —, on reconnaît dans la scène centrale le général Lu Bū (vers 153–199), figure popularisée par son casque à deux « antennes ». Guerrier à la brillante carrière militaire, pratiquement invincible, il était surnommé le « général volant » grâce

⁵The novel ‘*Romance of the Three Kingdoms*’ narrates a period of approximately 120 years (169–280 AC), between the collapse and fall of the Han dynasty (206BC–220AC) and the splitting of the Empire into 3 kingdoms: Wei (220–265AC), Shu (221–263AC) and Wu (222–280AC), ending with the reunification of these kingdoms during the Jin dynasty (265–420); Through the centuries this novel would have a considerable impact over Chinese culture and society, in its depiction of an ancient world in which reigned courage, morality and righteousness of character.

⁶It was at the Suzhou School (Hangzhou) that this creatively free and popular model of painting originated, characterised by the sequential layout of painted images in frames, as in comic strips. Often used in architectural decoration, it is a joyful and colourful painting type whose thematic includes classical literature, legends, myths, etc.

⁵Le roman *Les Trois Royaumes* se déroule sur près de cent vingt ans (169–280), de la fin et la chute de la dynastie Han (206 av. J.-C. – 220 ap. J.-C.) et la division de l’empire en trois royaumes — celui de Wei (220–265), celui de Shu (221–263) et celui de Wu (222–280) —, à la réunification de ces royaumes durant la dynastie Jin (265–420). Au fil des siècles, cette œuvre a eu une influence certaine sur la culture et la société chinoises, offrant la vision d’un monde ancien où régnaient le courage, la morale et la droiture.



exemplified by the 14000 paintings found at Beijing's⁷ Summer Palace (*Yihe yuan*) Long Corridor, and the Mandarin style adopted for export pieces.

The frame repeats, in a synthesized manner, the flower, foliage and symbolic motifs of the leaf front, adopting traditional allegories of good fortune also evident in contemporary porcelain exports. In these the Chinese potters combine European decorative shapes and styles with intimate family scenes or flower and bird landscapes that evoke, to the avid western eye, exotic atmospheres admired by their aesthetic beauty rather than symbolic meaning.

Although plain at the head, the openwork gilt silver filigree ribs are scalloped and edged at the top and decorated with stylised blue and green enamel foliage elements. The chiselled guards' fronts are applied with raised filigree flower bouquets.

Filigree fans of enamelled *cloisonné* decoration were always in great demand by the Western markets. Mainly produced in Macao throughout the first half of the 19th century, their production expanded from the end of the First Opium War, when some craftspeople transferred their workshops to the Islands of Honam and Hong Kong and also to Shanghai.

This fan's adopted decorative theme is associated to the figure of Lord Napier, the First Opium War precursor, as if in praise of his heroic accomplishments from which resulted considerable benefits for the British Crown, that were formalised in the Treaty of Nanking. Out of this treaty came the end of the Canton regulatory system and the opening of four additional Chinese ports to Western trade; the payment of a large compensation in silver; and the concession of Hong Kong Island to the United Kingdom.

Napier Island and its fort were occupied by the British in 1841 and returned to the Chinese at the end of the conflict (1842), who immediately rebuilt the fortress, equipping it with canon guns for the defence of the Pearl River double passage⁸ before it approaches Canton. Even though the terms of the Treaty of Nanking allowed the British to enter Canton, the restrictions to access the city remained in place and, in 1847 the Governor of Honk-Kong, John

à son cheval (*Chi Tu*) qui parvenait à parcourir plusieurs milliers de kilomètres par jour.

Le type de peinture suggère une fusion entre le modèle populaire de création libre de l'école de Suzhou⁶ — représenté par les 14 000 peintures situées dans le Long couloir du Palais d'été (*Yihe yuan*) à Beijing⁷ — et le style Mandarin, utilisé sur les œuvres destinées à l'exportation.

La bordure reprend, en les synthétisant, les éléments végétaux et symboliques de l'endroit de la feuille. Ces allégories traditionnelles de bon augure sont également utilisées sur la porcelaine Mandarin de la même époque exportée en Europe, pièces sur lesquelles les céramistes chinois associaient les formes et les styles décoratifs européens avec des scènes quotidiennes de mandarins ou des paysages avec fleurs et oiseaux, évoquant des ambiances exotiques pour le marché occidental qui en raffolait pour leur beauté décorative, et non pour leur signification.

Les brins sont lisses au niveau de la tête, et en filigrane d'argent doré et ajouré, découpé et ourlé sur toute la gorge de l'éventail. Ils présentent une décoration composée d'éléments végétaux stylisés en émail bleu et vert, ornement repris sur les panaches, en argent et en relief.

Les éventails en filigrane dotés de ce type de décoration en émail, dit « cloisonné », ont toujours été très recherchés par les Européens. Pendant la première moitié du XIXe siècle, ils étaient essentiellement produits à Macao mais, après la fin de la Première guerre de l'opium, une partie des artisans déménagea sur les îles de Honan et de Hong Kong ou encore à Shanghai.

Le thème choisi ici se rattache à la figure de Lord Napier, précurseur de la Première guerre de l'opium, comme si on y faisait l'éloge de ses actions héroïques, qui entraînèrent de grands bienfaits pour la couronne britannique, formalisés dans le Traité de Nankin. Parmi les nouvelles mesures adoptées dans le traité, signalons la fin du régime réglementé du commerce à Canton et l'ouverture de

⁷The Summer Palace Long Corridor, one of the classical works of architecture, built in the reign of Emperor Qianlong (r. 1735–1796) — was partially destroyed in 1860, during the Second Opium War (1856–1860) and rebuilt in 1886, by Dowager Empress Cixi (*Tseu-Hi*) (1835–1908). The earlier painting character was maintained in its colourful drawing style, depicting characters inspired by literature, myths and legends, and without the use of calligraphy to identify the meaning of the compositions, therefore allowing the viewer to conjecture about the history's contents based on appearances — clothing, sets and characters expressions. Cf.: https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-04/28/content_12415115.htm; <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XLII-2-W5/737/2017/isprs-archives-XLII-2-W5-737-2017.pdf>

⁸Napier Island formed a bifurcation in the Pearl River that gave access to Canton.

⁶L'école de Suzhou (Hangzhou) a donné naissance à ce modèle de peinture basé sur la création libre et populaire, caractérisée par la disposition en séquence d'images peintes dans des cartouches, comme pour une bande dessinée. Très utilisée dans la décoration architecturale, cette peinture est joyeuse et colorée et prend pour thèmes la littérature classique, les mythes et légendes, entre autres.

⁷Le Long couloir du Palais d'été, œuvre classique de l'architecture chinoise, construit sous le règne de l'empereur Qianlong (r. 1735–1796), a été en partie détruit en 1860, pendant la Seconde guerre de l'opium (1856–1860). Il a été reconstruit en 1886 par l'impératrice Cixi (*Tseu-Hi*) (1835–1908), et conserve le style d'origine des peintures, présentant des dessins colorés peuplés de personnages inspirés de la littérature, des mythes et légendes, et dépourvus d'inscriptions indiquant la signification des compositions, permettant au spectateur de la deviner en s'appuyant sur les éléments figurés — vêtements, décors et expressions des personnages. Cf. https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-04/28/content_12415115.htm; <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XLII-2-W5/737/2017/isprs-archives-XLII-2-W5-737-2017.pdf>



Davis (1844–1848), ordered a punitive expedition that ended with the apprehension of this and other Pearl River forts⁹.

The Chinese figures on Ersha Island, as well as the vessels depicted, suggest that this fan was produced at a time of Chinese control (ca.1842–1847), probably in Macao, or even in Honam Island, to where some fan making workshops relocated following the First Opium War. ➤ TP

quatre nouveaux ports au commerce européen, le paiement d'une importante indemnisation en argent au Royaume-Uni et la cession de Hong Kong à l'Empire britannique.

L'île Napier et sa forteresse furent occupées par les Britanniques en 1841, puis rendues aux Chinois à la fin du conflit (1842). Ceux-ci s'empressèrent de reconstruire la forteresse et de la munir de canons pour la défense du double passage⁸ de la Rivière des Perles, avant d'arriver à Canton. Bien que les termes du Traité de Nankin autorisassent l'entrée des Britanniques à Canton, l'accès à la ville restait difficile. Le gouverneur de Hong Kong, John Davis (g. 1844–1848) finit par ordonner en 1847 une expédition punitive, qui se solda par la prise de cette forteresse et d'autres forts⁹ le long de la Rivière des Perles.

La représentation de Chinois sur l'île d'Ersha et la typologie des embarcations figurées sur l'éventail nous indiquent qu'il a été produit entre 1842 et 1847, sous la domination chinoise, probablement à Macao ou sur l'île de Honan, où s'installèrent quelques fabricants d'éventails après la Première guerre de l'opium. ➤ TP

⁹Cf.: 'The Expedition Against Canton (1847)'. Cf.: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/694813>; *The Chinese Repository*, Vol. 16, pp. 252–265; Colburn's United Service Magazine and Naval and Military Journal, Parte 2, 1847, p. 622; 'Important News from China Capture of the Bogue Forts' in *Monmouthshire Merlin*, 3rd July 1847.

⁸L'île Napier dessine une bifurcation sur la Rivière des Perles, juste avant Canton.

⁹Cf. « The Expedition Against Canton » (1847). Cf. <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/694813>; *The Chinese Repository*, vol. 16, pp. 252–265; Colburn's United Service Magazine and Naval and Military Journal, partie 2, 1847, p. 622; « Important News from China Capture of the Bogue Forts », in *Monmouthshire Merlin*, 3 juillet 1847.

063. 'MANDARIN' FOLDING FAN WITH VIEW OF CANTON
(GUANGZHOU)

Wood, lacquer, gold, paper and gouache
China, Daoguang Reign, 1848–1849
Height: 28.0 cm; Diam.: 53.0 cm
F1226

Nineteenth century, Daoguang reign (1820–1850), 'Mandarin' handheld fan. Of folding semi-circular type and decorated with an exuberant topographic scene depicting Canton (Guangzhou), it is accompanied by its original storage case.

The monture is composed of fourteen lacquered and gilt wooden ribs and two guards — joined by a metal riveted head — and a double, pleated and starched paper leaf of gouache painted decoration.

Centrally placed on the fan's main face a panoramic view of the Port of Canton. On the foreground the Pearl River, busy with Chinese and foreign vessels and, clearly visible on the riverbank, four of the thirteen foreign trading outposts and their gardens. From left to right, and identified by their respective flags, the American, French, British and Dutch compounds, the latter flag with inverted colours. Clearly emerging from the British garden, the church is identifiable by its window openings and white-washed volumes.

063. ÉVENTAIL — VUE SUR CANTON (GUANGZHOU)

Bois, laque, or, papier et gouache
Chine, règne de Daoguang, 1848–49
Haut. : 28,0 cm ; Diam. : 53,0 cm
F1226

Éventail chinois de type « Mandarin », fabriqué au XIXe siècle sous le règne de l'empereur Daoguang. Présentant un format semi-circulaire plissé, on y découvre une scène topographique exubérante représentant Canton (Guangzhou). Il conserve encore son étui d'origine.

Cet éventail est constitué de quatorze brins et deux panaches en bois laqué noir et décoré d'or, réunis par anneau fixé par un rivet métallique, ainsi que de deux feuilles de papier superposées, pliées et recouvertes de gomme, peintes à la gouache.

Sur le côté principal de la feuille se distingue une grande vue panoramique du port de Canton. Au premier plan, on voit la Rivière des Perles remplie de bateaux chinois et étrangers, et, près de la rive, quatre des treize factoreries et leurs jardins. Les drapeaux identifient, de gauche à droite, les factoreries américaine, française, britannique et hollandaise (aux couleurs inversées). Dans le jardin du comptoir commercial anglais, on aperçoit l'église, que l'on reconnaît à ses fenêtres et à sa forme blanche.



The trading outposts' buildings, also known as factories or Hong, denote a clear oriental influence. In 1840 the buildings windows were fitted with bamboo blinds — to filter the sun and cool the atmosphere — and in 1848 the church was built. Considering that the 'Clubhouse' and the 'Boathouse' are still absent, both iconic landmarks built in the late 1840's close to the river and neighbouring the American compound garden — and often mentioned by traders and portrayed in contemporary paintings¹ — it is possible to conclude that this image was produced in approximately 1848–1849.

Huddled along the river a variety of Chinese vessels such as sampan — with curved, matting covered cabins driven by traders that, beyond selling their wares, would provide a range of services

Les bâtiments des factoreries, que l'on appelle aussi *hongs*, affichent une influence occidentale évidente. En 1840, leurs fenêtres été munies de persiennes en nattes, afin de filtrer la lumière du soleil et rafraîchir l'intérieur des pièces. En 1848, une église a été construite. Cependant, l'absence du Clubhouse et du Boathouse, lieux emblématiques érigés à la fin des années 1840 au bord de la rivière, juste à côté du comptoir américain — à en croire des récits de marchands et des peintures de l'époque¹ — nous permet de conclure que cette vue de Canton a été peinte en 1848–1849.

Sur la rivière, on aperçoit plusieurs types de bateaux chinois, comme des sampans — avec leur compartiment arqué recouvert de nattes, conduites par des marchands qui, en plus de vendre

¹Described in George Preble from U.S. Navy in 1853. Cf. Patrick Conner, *Op. cit.* p. 204 and depicted in various paintings dated to ca. 1850. Ex.: *The hongs of Canton*, by the painter Tingqua (1809–1870) or studio. Cf. Patrick Conner, *Op. cit.* p. 202, fig. 7.20; <http://gotheborg.com/glossary/tingqua.shtml>.

¹On en trouve la description par George Preble de l'U.S. Navy, en 1853 — Cf. Patrick Conner, *Op. cit.* p. 204 –, et leur représentation sur plusieurs peintures des années 1850. Ex.: *The hongs of Canton*, du peintre Tingqua (1809–1870) ou de son atelier. Cf. Patrick Conner, *Op. cit.* p. 202, fig. 7.20.

to both indigenous and foreign communities; junks, some of considerable tonnage — keel vessels of fully battened sails that carried cargo and passengers; official vessels known as ‘mandarin ships’, of various shapes and sizes and identifiable by their numerous oars; *Tanka* — wide stern vessels, narrowing towards the bow, part covered by vine matting supported by a bamboo structure. These were usually steered by women and destined to passenger transport, although they could also be converted into coastal abodes while moored by the river banks.

Amongst the density of trading and passenger vessels, two ‘Flower Boats’, easily recognisable by their two storey cabins of prominent entrance arches, by their green coloured decoration and by the trellis panels in the bedrooms and reception areas. With their rounded sterns and flat platforms with no masts or sails, they were slow moving vessels propelled by long oars. The contemporary fascination for these boats related to their purpose as luxurious brothels, which also served scrumptious meals with musical accompaniment. In night darkness their lit lanterns would make them easily recognisable.

To complete the scene two steam ships, one of English red ensign and black hull, the other white of United States of America flag. Their presence is an important clue for the painting dating, as the Hong Kong / Canton fluvial link was started in 1848 by the Hong Kong and Canton Steam Packet Company, with two ships.

This Guangzhou landscape is framed by an oval cartouche of Buddhist and Confucian decorative elements such as oriental floral and foliage motifs and auspicious symbols in shades of green, pink, aubergine, orange, yellow and blue, similarly to contemporary ‘Famille Rose’ and ‘Canton’ porcelain decoration, on a beige background.

Standing out from these frames, the books of erudition and science; the fly whisk, the attribute of greater deities; the frog of unattainable; the precious vase of abundance, associated to the teachings of Buddha; the shell, a good augur emblem; the lantern, symbol of happiness and festivity; the peony, queen of flowers; the lotus flower, much liked by Chinese people and an allusion to Summer.

leurs articles, proposaient des services variés aux Chinois et aux Occidentaux —, des jonques, dont certaines de grand tonnage — bateaux à quille comportant des voiles en lattes, utilisés pour le commerce et pour transporter des passagers —, des embarcations officielles, les « bateaux mandarins », de plusieurs formes et tailles, que l’on reconnaît à leurs multiples rames latérales, et des *tankas* — bateaux à la poupe large et à la proue étroite, partiellement recouverts de nattes en osier appuyées sur une structure en bambou, habituellement conduits par des femmes et destinés au transport de passagers, mais pouvant aussi se transformer en habitations côtières, amarrées à quai.

Signalons également deux « bateaux de fleurs » (*Flower boats*), qui se distinguent par leur arc d’entrée proéminent, ainsi que par leurs fenêtres revêtues de tissu peint dans la zone des chambres et de la réception. Ils comportent une poupe recourbée et une longue plate-forme, sans mât ni voile, et avancent lentement, grâce à de longues rames. Ces embarcations exerçaient une grande fascination sur la population, car elles abritaient de luxueux bordels flottants, où l’on pouvait également déguster de succulents repas en musique. La nuit, on les apercevait de loin grâce à de gigantesques lanternes suspendues.

Deux bateaux à vapeur complètent ce décor, l’un à coque noire et pavillon anglais (*Red ensign*), l’autre blanc et arborant le drapeau américain. Leur présence est un indice décisif pour dater la peinture, car la liaison entre Hong Kong et Canton fut établie à partir de 1848 par la *Hong Kong and Canton Steam Packet Company*, au moyen de deux vapeurs.

Ce paysage de Guangzhou s’insère dans un cartouche ovale, avec, de part et d’autre, des ornements bouddhistes et confucianistes, tels que des motifs orientaux végétaux et des symboles de bon augure, dans des tons de vert, violet, orange, jaune et bleu, semblables à ceux qui figuraient sur la porcelaine de l’époque de la famille rose et Mandarin, sur fond beige. On y distingue notamment les livres de l’érudition et de la science, le chasse-mouche, attribut des grandes divinités, le crapaud de l’inaccessible, la précieuse cruche de l’abondance, associée aux enseignements de Bouddha,

These elements are repeated on the border surrounding the fan leaf, in association to others, such as the eternal knot, a symbol of infinite knowledge; the swastika, a symbol of longevity and the pair of coins (*shuang quan*), a symbol of wealth.

On the obverse, filling the whole leaf surface, a scene centred on a pavilion with various figures around a table and dressed in ancient Han attire. The male figures stand out by their Jurchen or Manchu tonsure — bald head, with long braid at the nape and Mandarin cap of red tassel.

As is usual in this type of depiction, the scene is centred on a river — source of life and prosperity — that edges the lower margins of the composition, and on the faraway mountains, which create a connection between earth and heaven, the conscience of eternity. The encircling decorative border repeats the same symbolic foliage motifs adopted at the front, but on a blue ground instead.

On the fan sticks, of gilt decoration on a black lacquered ground, a depiction of a river edge garden populated by five Chinese

le coquillage, symbole de bon augure, la lanterne, signe de joie et de festivité, la pivoine, reine des fleurs, ou encore la fleur de lotus, très appréciée du peuple chinois et emblème de l'été.

Ces éléments sont repris dans le galon qui fait tout le tour de la feuille, associés à d'autres comme le nœud sans fin, symbole de la connaissance infinie, la svastika, emblème de la longévité, et les deux sapèques (*shuang quan*), signe de richesse.

L'envers de la feuille est entièrement occupé par une scène dans un pavillon avec plusieurs personnages autour d'une table, portant le costume de la période Han. Les hommes se distinguent par leur coiffure *jurchen* ou mandchoue — tête rasée et cheveux tressés à l'arrière de la nuque, chapeau mandarin à pompon rouge.

Comme c'est souvent le cas sur ce type de représentation, ce décor est entouré par la rivière — source de vie et de prospérité — qui ourle les bords inférieurs de la feuille, et par les montagnes au loin, qui font la liaison entre la terre et le ciel, symbolisant la conscience de l'éternité.



figures and encircled by a fence, linking a pavilion to entry gates. A double outlined lobate band frames the scene, separating it from a field of flowers, foliage branches and stylised peaches (*táozi* 桃子) — traditionally associated to longevity and immortality — on a dotted background. These diverge from a centrally placed butterfly (*hudié* 蝴蝶), in an allusion to happiness, summer and frivolous and sensual pleasures.

This iconography is reinforced on the guards, which are populated by male figures, butterflies and sun shaped flowers.

The fan is stored in a rectangular lacquered wooden case, its cover decorated with double lobate cartouches, each with two gilt male figures within gardens. Standing out from one scene a pavilion with a Chinese coin — symbol of wealth and one of the eight 'precious things'. On the other a man converses with a seated figure. On the case remaining outer surfaces, decoration of stylised foliage elements.

The inner lid is lined in gouache painted blue silk, with allegorical motifs, namely bats, pearls and fish amongst green foliage and pink flowers.

The chronological dating of this fan depicting a view of Canton is defined by the church building date (1848) and the absence of both the 'Clubhouse' and the 'Boathouse' to be erected towards the end of the decade. This depiction is coherent with the remaining decoration of this fan, whose iconography is contemporary to Emperor Daoguang (1820–1850), who, at this time, was regent of China. ➤ TP

Le galon entourant la feuille reprend les mêmes éléments végétaux et symboliques que sur l'endroit, sur fond bleu.

Les brins sont recouverts de laque noire et ornés d'or: on y découvre le dessin d'un jardin au bord d'une rivière, peuplé de Chinois et entouré d'une clôture reliant le pavillon central aux portes d'entrées. On y voit cinq personnages au bord de la rivière. La bordure qui délimite la scène est double et polylobée, entourée d'une bande parsemée de fleurs et de branchages, avec des pêches stylisées (*táozi* 桃子) — traditionnellement associées à la longévité et à l'immortalité, — qui se déroulent à partir d'un papillon (*hudié* 蝴蝶) — allusion à la joie, à l'été et aux plaisirs frivoles et sensuels, le tout sur fond pointillé.

L'iconographie des brins est reprise sur les panaches de l'éventail, où le verger présente une figure masculine, un papillon et une fleur en forme de soleil.

Cet éventail se range et se transporte dans un étui rectangulaire en bois laqué. Sur le couvercle de l'étui figurent quatre personnages masculins dessinés en or dans un jardin, à l'intérieur d'un double registre ovale polylobé. Dans l'un des tableaux, on aperçoit un pavillon orné d'une sapèque — symbole de richesse et l'un des « Huit objets précieux » — et, dans l'autre, deux personnages en conversation, l'un debout et l'autre assis. Les parois extérieures de l'étui sont décorées d'éléments végétaux stylisés.

L'intérieur du couvercle est recouvert de soie bleue et décoré à la gouache, sous forme de panneau central entouré d'une bordure verte et blanche, contenant plusieurs motifs allégoriques, comme des chauves-souris, des perles et des poissons, au milieu de feuilles vertes et de fleurs dans des tons de rose.

On peut dater précisément la production de cet éventail représentant une vue panoramique de Canton grâce à la date de construction de l'église (1848) et à l'absence du Clubhouse et du Boathouse, tous deux construits à la fin des années 1840. Cette représentation est cohérente avec la décoration du reste de la pièce, typique de l'époque de l'empereur Daoguang (1820–1850), qui régnait alors sur la Chine. ➤ TP



Japan Lacquerware and Namban art

Japon Art Namban et laques

The Portuguese or *namban-jin* (Southern Barbarians as the Japanese called them) were the first Europeans to reach the Japanese archipelago. The two countries established an intense cultural and artistic relationship between 1543 and 1639, until the expulsion of the Portuguese. Namban art was thus born, a style which, in the strict aesthetic level, reflects the contacts between these two peoples and the resulting artistic exchange, an artform where the Southern Barbarians are often portrayed as theme and motif.

Trade and Christianity are inextricably linked. The commissioning of luxurious objects by Europeans and the adherence of Japanese society to Christianity, which gave rise more specifically to *kirishitan* (Christian) art — an extension of Namban art itself —, contributed to the prosperity achieved by the so-called 'Japan Run'.

It was during the Momoyama period (1573–1603), that the Jesuits had one of their greatest successes in Japan. Skilfully, they began to convert the elites: they knew that by convincing the *daimyos* (warlords and rich landowners) to embrace Christianity, all of their subjects would soon follow. To reach greater acceptance, the Jesuits strive to adapt the needs of the Christian cult to Japanese traditions, a flexibility that contributed fruitfully to the further strengthening of the connections between the two peoples.

The symbiosis between the objects brought by the Portuguese, some very different from the ones used in Japanese households, and in reverse, the Japanese objects, shapes and materials, such as lacquerware and their sophisticated decorations, which the Portuguese admired, gave rise to very particular artworks, which stem from an artisanal production circumscribed to the Japanese archipelago.

Les Portugais — ou *Namban-jin* (« Barbares du Sud »), comme les appelaient les Japonais — furent les premiers Européens à arriver à l'archipel du Japon. Les deux pays établirent d'intenses relations culturelles et artistiques entre 1543 et 1639, date de l'expulsion des Portugais. Ainsi naquit l'art *Namban* dont l'esthétique reflète les contacts entre les deux peuples et le dialogue artistique conséquent, donnant lieu à des ouvrages où les « Barbares du Sud » sont fréquemment représentés.

L'activité commerciale et la christianisation étaient intrinsèquement liées. Les commandes de luxueux objets faites par les Européens et l'implantation du Christianisme dans la société japonaise, qui donna notamment naissance à l'art *Kirishitan* (chrétien) — une extension de l'art *Namban* —, participèrent à l'essor de la « Route du Japon ».

C'est à l'époque Momoyama (1573 – 1603) que les Jésuites connurent au Japon un de leur plus grands succès. Ingénieusement, ils commencèrent par convertir les élites, sachant qu'une fois les *daimyos* (grands seigneurs de la guerre et propriétaires terriens) convaincus d'embrasser le Christianisme, les autres sujets suivraient tous l'exemple. Afin de garantir l'adhésion des autochtones, les prêtres de la Compagnie de Jésus adaptèrent les nécessités du culte aux traditions japonaises. Cette perméabilité contribua fructueusement au resserrement des liens entre les deux peuples.

La symbiose entre les pièces amenées par les Portugais, bien différentes de ce qui existait jusque-là au Japon, et, inversement, les objets, les formes et les matériaux nippons, comme la laque et les décorations raffinées très admirées des Portugais, engendra des œuvres très particulières, fruits d'une production artisanale circonscrite à l'archipel du Japon.



'Map of Japan and Korea', L. Teixeira, 1595.
 « Carte du Japon et de la Corée », L. Teixeira, 1595.

The millenary art of Japanese painted and lacquered screens would soon adopt the representation of the *namban-jin*, while Japanese-style painting became deeply influenced by the modes and representation as seen from European prints. Liturgical implements and devotional statuettes — such as Japanese-Portuguese (in the so-called 'Nippo-Portuguese' style) carved ivory figurines of Christ such as the one discussed here — include caskets, chests, the well-known lecterns and pyxes, European in design and Japanese in decoration, coated in lacquer and featuring Japanese decorative schemes, with some featuring the emblem of the religious orders which commissioned them, all highlight the artistic and cultural links between these two cultures. ✓

Ainsi, l'art millénaire japonais de la peinture des paravents laqués se mit à inclure la représentation des *Namban-jin*, tandis que la peinture nipponne assimilait les modes de représentations des gravures européennes. Cet étroit dialogue entre les deux cultures surgit également sur les instruments de culte, qu'il s'agisse de statuettes d'ivoire — comme le Christ nippo-portugais que nous présentons ici —, de coffrets ou des fameux lutrins d'autel et boîtes à hosties au dessin européen et à la décoration japonaise comprenant laques et ornements nippons, et souvent pourvus de l'emblème des ordres commanditaires. ✓

064. DOUBLE FACE FIGURE

Cryptomeria root

Namban Art, Momoyama Period (1573–1615)

Height: 12.0 cm

F1009

064. FIGURE À DEUX VISAGES

Racine de Cryptoméria

Art Namban, période Momoyama (1573–1615)

Hauteur : 12,0 cm

F1009

Cryptomeria root carved Namban figure, dating from Japan's Momoyama Period. Characterised by unusual double faces, it features on one side a Jesuit priest, in customary cassock and cape and, on the other, a merchant in ruff collar.

Carved from a single skull, the figures face in opposite directions, suggesting distinct worldly conceptions, antagonistic attitudes, and distinct worldviews. The eyes are almond-shaped, of oriental features and, as conventionally adopted in westerner's depictions, their noses are broad. Diverging in the expressive appearance and mouth grin, the figures facial traits describe a gloomy and saddened missionary of semi close mouth, and a rejoicing merchant, in an allusion to his trade that supposedly means profit and wealth.

Inspired by the double face iconography of the God Janus from Antiquity — who represented the Time that guided mankind, to misfortune and suffering on one side, and to good fortune and happiness on the other — in this instance the imagery alludes to relationships of interdependence, but also of antagonism, between

Sculpture *Namban* à deux visages de la période Momoyama, taillée en racine de cryptoméria. À visage double, on reconnaît d'un côté la figure d'un Jésuite, revêtu de son habit caractéristique — cape et soutane —, et, de l'autre, celle d'un commerçant portant une collerette. Partageant une même tête, ils regardent dans des directions opposées, ce qui suggère à la fois des conceptions du monde distinctes et une attitude antagonique. Les personnages ont tous deux les yeux bridés, à l'orientale, mais un nez large, comme on avait coutume de représenter les Occidentaux. Ils diffèrent dans la grimace de la bouche : alors que celle du missionnaire est à demi-fermée, indiquant une expression sombre et triste, le sourire du commerçant suggère inversement la joie, en référence à son métier qui lui rapporterait bénéfiques et richesse.

Inspirée de la figure à deux visages du dieu romain Janus de l'Antiquité classique — qui représentait le temps qui guidait les hommes, d'une part, vers le malheur et la souffrance et, d'autre part, vers la fortune et le bonheur —, l'iconographie fait ici allusion aux relations d'interdépendance, mais aussi d'antagonisme, entre



the activities of Portuguese merchants and the theoretical principles of Jesuit practises in Japan.

According to reports compiled by the Portuguese Jesuit missionary Luís Fróis (1532 – 1597)¹, in 1587 the unifier daimyo Toyotomi Hideyoshi (1537 – 1598) published the anti-Christian Hakata edict decreeing the expulsion of missionaries, giving them 20 days to abandon the archipelago. In contrast to this banishment, all merchants were welcome to remain in the islands, as Hideyoshi's intension was not to close off the country to the outside world². For this effect, Portuguese ships were forbidden to take along any priests, or any such person that could preach Christianity.

State security and propagation of false doctrine were the arguments presented by Tokugawa Ieyasu (1543 – 1616), the shogun that succeeded Hideyoshi, on decreeing the termination of the existing relations with the Portuguese. As such, in 1614 he published a new edict determining the expulsion of missionaries. In 1639 would eventually come the end of commercial exchanges and the expulsion of the Portuguese merchants.

The antagonizing aspect and the contrasting countenance between the two figures faces, provoke some reflection on the contents of Luís Fróis letters, in which, on the subject of Hakata's Edict, he states that it has caused '(...) in every priest and Christian, such sadness and sentiment, that amongst them nothing was ever heard but wailing and groaning (...)'³, as opposed to the merry merchants that could still trade in those lands for a few more years. ➤ TP

¹Luís Fróis was a Jesuit priest that lived in Japan for 34 years, and who described 16th century Japanese society and cultural events, in letters send to Macao, to Rome and to the Portuguese King.

²See: Lucas Miguel Brandão da Silva, 'A Representação do Povo Japonês através dos relatos do Jesuíta Luís Fróis' in *Anais do 20.º Encontro de História da Anpuh — Rio*, Rio de Janeiro, 2022; Lúcio de Sousa, 'As Questões Militares no Comércio entre Macau e Nagasáqui em 1587', in *Revista de Cultura*, no. 27, Julho de 2008, p. 33.

³Lucas Miguel Brandão da Silva, *A Representação do Povo Japonês através dos relatos do Jesuíta Luís Fróis*, p. 33.

les activités des commerçants portugais et les principes théoriques des missions jésuites au Japon.

Selon les informations fournies par le missionnaire jésuite portugais Luís Fróis (1532 – 1597)¹, le *daimyo* unificateur Toyotomi Hideyoshi (1537 – 1598) ordonna l'expulsion des missionnaires de l'archipel japonais par un édit anti-chrétien publié à Hakata en 1587, leur donnant un délai de vingt jours pour obtempérer. Contrairement aux jésuites, les commerçants continuaient d'être les bienvenus — en effet, le dirigeant n'avait pas du tout l'intention de fermer le pays aux étrangers². Les navires portugais avaient désormais l'interdiction d'amener des prêtres ou tout prêcheur du christianisme.

La sécurité de l'État et la dissémination de fausses doctrines furent les arguments avancés par Tokugawa Ieyasu (1543 – 1616), le shogun qui lui succéda, pour mettre fin aux relations avec les Portugais. Il publia un nouvel édit d'expulsion des religieux en 1614 et de fin des échanges commerciaux en 1639, conduisant à l'expulsion des commerçants portugais des villes portuaires nippones.

Le caractère antagonique et le contraste manifeste entre les deux visages de la sculpture rappellent le contenu des lettres de Luís Fróis dans lesquelles, à propos des conséquences de l'édit de Hakata, il mentionne que cette décision avait causé « [...] chez tous les prêtres et les chrétiens une tristesse et une émotion si grande que l'on n'entendait plus entre eux que pleurs et lamentations [...] »³, une attitude contrastant avec le monde heureux des commerçants, qui purent encore se consacrer sur place à leurs activités pendant de longues années. ➤ TP

¹Le jésuite Luís Fróis vécut 34 ans au Japon et décrivit la société et les événements de la culture nippone au XVIe siècle dans ses lettres envoyées à Macao, à Rome et aux rois du Portugal.

²Voir Lucas Miguel Brandão da Silva, «A Representação do Povo Japonês através dos relatos do Jesuíta Luís Fróis», in *Anais do 20.º Encontro de História da Anpuh — Rio*, Rio de Janeiro, 2022; Lúcio de Sousa, «As Questões Militares no Comércio entre Macau e Nagasáqui em 1587», in *Revista de Cultura*, no. 27, juillet 2008, p. 33.

³Lucas Miguel Brandão da Silva, *A Representação do Povo Japonês através dos relatos do Jesuíta Luís Fróis*, p. 33.



065. NONKO (ATTR.)

SAKE BOTTLE

Red raku ware, glazed stoneware

Japan, Kyoto, Edo Period, first-half of 17th century

Dim.: 17.0 × 20.0 cm

F1353

Provenance: Saiuchi Kyushiro, Japan.

Exhibited: 'Winds From Afar: Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto', The Museum of Kyoto, March and Tobacco & Salt Museum, Tokyo, May 2000.



This sake bottle, or rather, this display bottle (*kazarimono*) not destined for practical use, is defined by its globular shaped body, resembling a pomegranate (*zakuro*), and by the two male figures, possibly drunken 'Southern barbarians', or *nanban-jin*, holding firmly onto it.¹

Hand moulded with expressive naturalism, it is made from iron-rich red stoneware (*juraku*) clay, coated in glossy, transparent lead glaze, and low-fired in an indoor kiln (*uchigama*). Similarly to other early-seventeenth century *raku* pieces, which were removed from the kiln while still glowing hot and allowed to cool in the open air, this bottle features glossy lead glazing and high-quality finishing. It was most probably designed for displaying in an alcove, its iconography ensuring its importance as a conversation piece.

Presented in a double box, the protective inner case in which it is stored features an inscription in its cover that reads: 'Europeans holding onto the hot water [or liquid] bottle, this design

¹ Published in: Akai Tatsuro (ed.), *Winds from Afar. Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto* (cat.), Kyoto, 2000, p. 44, cat. 2.17 (catalogue entry by Yasumasa Oka).

065. NONKO (ATTR.)

BOUTEILLE DE SAKÉ

Céramique rouge raku, grès émaillé

Japon, Kyoto, période Edo, première moitié du XVIIe siècle

Dim. : 17,0 × 20,0 cm

F1353

Provenance: Saiuchi Kyushiro, Japon.

Exposé: « Winds from Afar: Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto », Musée de Kyoto, Mars 2000 et Tobacco & Salt Museum, Tokyo, Mai 2000.

Cette bouteille de saké se destinait, non pas à l'usage, mais à la présentation (*kazarimono*) de cet alcool, avec son corps globulaire en forme de bourse rappelant une grenade (*zakuro*), sur lequel sont représentées deux figures masculines, peut-être deux « Barbares du Sud » ou *nanban-jin* ivres, s'agrippant fermement à lui.¹

Modelée à la main et sculptée avec naturalisme et expressivité, cette pièce est fabriquée en argile rouge riche en fer (*juraku*) revêtue d'émail de plomb transparent et brillant, ayant été l'objet d'une cuisson à basse température dans un four intérieur (*uchigama*).

À l'image d'autres pièces de *raku* du début du XVIIe siècle, technique qui demandait de retirer les pièces du four alors qu'elles étaient encore brûlantes pour qu'elles refroidissent en plein air, cette bouteille est recouverte d'une glaçure de plomb brillant et présente des finitions de très haute qualité. Produite pour être exhibée dans une alcôve, elle arbore une iconographie qui la plaçait certainement au centre des conversations.

La boîte de transport présente un *hakogaki*, ou inscription d'authentification, sur le couvercle et sur une face latérale disant « Banjin onko no katachini yoru, tokokazari-hin », ce qui signifie : « Européens tenant une bouteille d'eau chaude [ou liquide], objet d'exhibition pour alcôve. » Pour renforcer la protection de l'objet, cette boîte est placée à l'intérieur d'une autre, sur laquelle cette inscription est reprise.

L'intérieur du couvercle de la boîte intérieure présente un autre *hakogaki*, « Bankoku tojin, onko no katachi ni yoru, Nonko

¹ Publié dans Akai Tatsuro (éd.), *Winds from Afar. Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto* (cat.), Kyoto, 2000, p. 44, cat. 2.17 (notice de Yasumasa Oka).





made by Nonko. [signed:] Gengensai'. Gensensai Seichu Soshitsu (1810–1877) was the eleventh-generation master of the Urasenke tea school, who authenticated other works by Nonko. Another authentication note (*hakogaki*) inscribed to the base of the same protective case, informs: 'Acquired this piece in the eleventh month, Meiji 29 [1896], representative, Rikimaru [probably the shop's name]'. Another *hakogaki*, written on the inner case cover, informs: 'Europeans holding onto a hot water [or liquid] bottle, an alcove display item'.

Gengensai's most important caption however, states that the potter responsible for the making of this sake bottle was Nonko, name by which Raku Donyu, or Kichizaemon III (1599–1656), was known in his lifetime. Nonko was the third-generation *raku* master from the Raku family. Grandson of Chojiro, the founder of the Raku family and kiln, Nonko is considered the most innovative *raku* potter, having introduced new styles into these wares.²

He is renowned for the use of white or transparent glazes over black glazes, and for applying thick layers of glossy glazes. According to an almost hagiographic official version, the production of the earliest *raku* wares is closely interlinked with tea drinking, and with the 16th century development of the *wabi-cha* tradition of the tea ceremony (*chanoyu*), by Sen no Rikyu (1522–1591). This Japanese tea master was involved in the building of Kyoto's Jurakudai Palace

²Regarding Nonko, see: Morgan Pitelka, *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005, pp. 49–53. Excepting tea bowls normally produced in white clay and proudly marked with the 'raku' stamp, pieces attributed to Nonko do include serving plates.

kokoni mozou, Gengensai) : « Européens tenant une bouteille d'eau chaude [ou liquide], modèle fait par Nonko. [Signé:] Gengensai. » Gengensai Seichu Soshitsu (1810–1877) était le maître de la onzième génération de l'école de la cérémonie du thé Urasenke, responsable de l'identification de plusieurs œuvres de Nonko.

Sur une autre inscription d'authentification figurant sur la base de cette boîte, on lit « Meiji nijuku-nen juichigatsu korewo motomu, dairi, Rikimaru », autrement dit, « Pièce acquise le onzième mois, Meiji 29 [i.e., 1896], représentant, Rikimaru [nom de la boutique ?]. »

L'inscription principale, de la main de Gengensai, affirme que le potier ayant fabriqué cette bouteille de saké est Nonko, nom sous lequel Raku Donyu ou Kichizaemon III (1599–1656) était connu de son vivant. Nonko appartient à la troisième génération de maîtres *raku* de la famille Raku. Petit-fils de Chojiro, fondateur de la dynastie et du style *raku*, Nonko est considéré comme le potier *raku* le plus innovateur, créateur d'un nouveau style de pièces *raku*.² Il est connu pour son usage de glaçures blanches ou transparentes sur la glaçure noire et pour son application de glaçures brillantes en couches épaisses.

Selon la version officielle, quasi hagiographique, la production des premières pièces *raku* est étroitement liée à la consommation de thé et au développement, au XVI^e siècle, de la tradition *wabi-cha*

²À propos de Nonko, voir Morgan Pitelka, *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005, pp. 49–53. Outre les bols à thé habituellement fabriqués en argile blanche et fièrement marqués du sceau « raku », les pièces attribuées avec certitude à Nonko incluent des plats.



(1586), under the command of Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), the feudal warlord regarded as Japan’s second ‘Great Unifier’.

According to traditional tales, discredited by research and archaeological evidence, Rikyu, who served as the palace’s tea master, had the foreigner tile-maker Chojiro producing handcrafted tea bowls. These cutting-edge bowls, basic and rather rustic, became known as *ima-yaki*, or ‘contemporary wares’, or as *juraku-yaki*, from the local red clay (*juraku*) that was used in the making of earlier pieces. Still according to the tale, it was only afterwards, once Toyotomi Hideyoshi had presented Chojiro with a seal featuring the Chinese character for *raku* — or enjoyment — that such production was named *raku-yaki*, or *raku* ware. *Raku* would thus turn into the name of the family that produced this type of ceramics, but the word is now used as a generic term to refer to a ceramic technique popularized throughout the world. In fact, the earliest *raku* wares seem to have been produced by Chinese potters working in the Kyoto region, and it was only in the early-17th century, in the so called ‘Kyoto Renaissance’, that the *Raku* kiln, managed by Chojiro’s descendants, namely by Nonko, reached its dominance, under the patronage of Sen no Rikyu’s grandson and great-grandsons.

Once the globalization process became irreversible by the Portuguese 15th century exploration of the uncharted seas, and by the crossing of Africa’s southernmost tip that led them to India in 1498, new intercontinental trading routes would be open to the exchange of luxury goods, foodstuffs, plants, animals, technology, religion, and ideas. Japan would be of the last lands to be reached by the Portuguese, the earliest contacts dating from 1543 in Tanegashima, a small island to the south of the archipelago. This

de la cérémonie du thé (*chanoyu*) par Sen no Rikyu (1522–1591). Ce maître de thé japonais est associé à la construction du palais Jurakudai (1586) à Kyoto, sur ordre de Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), seigneur féodal de la guerre considéré comme le deuxième grand unificateur du Japon. Selon la légende traditionnelle — aujourd’hui démentie par des trouvailles archéologiques et des recherches récentes — Rikyu, qui servit comme maître de thé au palais, aurait demandé au potier étranger Chojiro de produire des bols à thé fabriqués à la main. Ces pièces d’avant-garde, simples et rustiques, furent appelées *ima-yaki* (« céramique contemporaine ») ou *juraku-yaki*, du nom de l’argile rouge locale (*juraku*) déjà utilisée pour des objets plus anciens. Toujours selon la légende, Toyotomi Hideyoshi aurait ensuite offert à Chojiro un sceau portant le caractère chinois signifiant *raku* (« plaisir » ou « confort ») et cette production aurait pris le nom de *raku-yaki* ou « céramique *raku* ». *Raku* serait alors devenu le nom de la famille ayant produit ce type de céramique. Aujourd’hui, le mot est employé de manière généraliste pour désigner un type de technique de céramique devenu populaire dans le monde entier.

En réalité, il semblerait que les premières pièces *raku* aient été produites par des céramistes chinois qui travaillaient dans les alentours de Kyoto. Ce n’est qu’au début du XVIIe siècle, lors de la période de la « Renaissance de Kyoto », que le four *raku*, opéré par les descendants de Chojiro — dont Nonko —, connut son apogée, principalement en vertu du patronage du petit-fils et des arrière-petits-fils de Sen no Rikyu.

Lorsque les Portugais commencèrent à explorer les mers inconnues au XVe siècle, le processus de mondialisation devint



contact would have enormous consequences for Japan, pushing it into a new era, after centuries of semi-isolation.

In addition to Chinese raw silk, lacquers, and Chinese ceramics for exchanging with Japanese silver, the large Portuguese black ships (*kurofane*), the main motifs depicted on contemporary Namban screens produced for cosmopolitan local merchants and businessmen, also carried wine. It is thus unsurprising that the perceived Portuguese fondness for wine, and for the excesses it provoked, opposed to Japanese restraint and polite manners, would be caricatured by the Japanese potter. The portrayal of 'Southern barbarians' or *nanban-jin*, on contemporary objects was often stereotyped and caricatural, in a manner that was deeply rooted in ancient Japanese art. With their unusual attire of short baggy breeches, or *kurusan*, from the Portuguese 'calção', and bizarre practices, these foreigners were depicted with long 'barbarian' noses.

Regardless of its origin, either from the Raku family or not, this rare sake bottle, conceived as a display object featuring Europeans, stands out as a powerful testimony to the vitality of the *nanban-jin* theme as a cosmopolitan subject in early-17th century Kyoto. As does also another object of identical chronology, a glazed stoneware candle stick fashioned as a European figure of Oribe type — introduced by the master potter Furuta Oribe (1543 /44 – 1615), and most certainly produced in the Province of Mino —, now kept in the Suntory Museum of Art, in Tokyo.³ Unlike our bottle, other similar candlesticks from this production do survive, some handed down as heirlooms through the generations or exhumed by the archaeologists. ➤ HC

³See: Miyeko Murase (ed.), *Turning Point. Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 122, cat. 46 (catalogue entry by Misato Shomura).

irréversible. En 1498, les marins et les explorateurs passèrent le cap de l'extrême sud de l'Afrique et trouvèrent enfin une route maritime vers l'Inde. De nouvelles routes commerciales intercontinentales furent ouvertes, favorisant l'échange et le partage de biens de luxe, d'aliments, de plantes, d'animaux, de technologies, de religions et d'idées.

Le Japon fut l'un des derniers pays atteints par les Portugais. Les premiers contacts eurent lieu en 1543 à Tanega-shima, une petite île du sud de l'archipel. L'arrivée des Portugais fut lourde de conséquences pour le Japon, forçant le pays à entrer dans une nouvelle ère après des siècles de semi-isolement.

Les grands navires noirs de commerce des Portugais (*kurofune*), principal motif représenté sur les paravents *Namban* produits à cette période pour des marchands et des hommes d'affaires cosmopolites locaux, apportaient de la soie crue, des laques, de la céramique chinoise vendues sur place contre de l'argent japonais, mais aussi du vin. Rien d'étonnant donc à ce que le goût portugais pour ce breuvage et les excès qu'il provoquait, contrastant fortement avec la retenue et les bonnes manières japonaises, fussent caricaturalement représentés par le potier japonais.

La représentation des « barbares du Sud » ou *nanban-jin* que l'on découvre sur des objets de cette période tient toujours du stéréotype et de la caricature, profondément enracinée dans l'art ancien japonais : les Portugais et autres Européens apparaissent revêtus de leurs étranges habits (pantalon court et large, ou *kurusan*, du portugais « calção ») et pratiquant leurs habitudes bizarres, affublés de leur typiques nez long de « barbares ».

Qu'elle ait été ou non produite par la famille de potiers Raku, cette rare et importante bouteille de saké, ou objet d'exhibition représentant des Européens, est un puissant témoignage de la vitalité du thème cosmopolite du *nanban-jin* à Kyoto au début du XVIIe siècle.

On peut la comparer à un autre objet de la même période, un chandelier en grès émaillé en forme d'Européen, produit dans la province de Mino et rattaché au style Oribe — introduit par le maître potier Furuta Oribe (1543 /44 – 1615) —, conservé au Suntory Museum of Art, à Tokyo.³ Contrairement à notre bouteille, il existe d'autres chandeliers similaires issus de cette production, hérités de génération en génération ou exhumés lors de fouilles archéologiques. ➤ HC

³Voir Miyeko Murase (éd.), *Turning Point. Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 122, cat. 46 (notice de Misato Shomura).



066. SLEEPING BABY JESUS

Painted ivory
Nippo-Portuguese, 17th century
Length: 18.0 cm
F842

A seventeenth-century century Japanese ivory carved figurine depicting the Sleeping Baby Jesus, an example of a group of similar statuettes known as 'Sleeping Baby Jesus'.

The Baby, featuring a more babylike than baby-like anatomy, sculpted all around, is depicted asleep and slightly inclined towards his right. His delicate attitude and serene expression evoke Buddhist representations.

He has wavy hair underlining a high and clear forehead, well-defined ears, an aquiline nose and slightly opened mouth. His body is stretched, his arms and legs short and chubby, as seen from the folds of the flesh, his hands and feet. He has his right arm folded as if he was lifting his thumb on to his mouth.

There are traces of polychromy on his eyes and mouth.

These small devotional objects were produced in large quantities throughout the 16th and 17th centuries, in response to a strong demand by the Iberian market.

The fundamental role of the Society of Jesus for these devotional productions must be emphasized as a responsible for the conversion effort in Japan, which encouraged the local production of carved figurines as a visual aid to the spread of the Christian faith.

The appearance of this type of carved figurines coincides with the development in Europe of the decorative theme of Italian *putti*. ➤

066. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire avec polychromie
Nippo-portugais, XVIIe siècle
Longueur : 18,0 cm
F842

Sculpture représentant l'Enfant Jésus couché, en ivoire, travail japonais du XVIIe siècle faisant partie de l'ensemble d'ouvrages désignés comme « Enfants Jésus endormis ».

L'Enfant, présentant une anatomie plus juvénile qu'infantile, sculpté sur toutes ses faces, est endormi, légèrement incliné vers sa droite. Son attitude délicate et son expression sereine évoquent les représentations bouddhistes.

Il a les cheveux ondulés soulignant un front haut et dégagé, des oreilles bien définies, un nez aquilin et la bouche à peine entrouverte.

Son tronc est étiré, alors que ses membres, marqués par les plis de la chair, sont courts et dodus et se terminent par des mains et des pieds grassouillets. Il a le bras droit replié, comme s'il portait son pouce à la bouche.

On constate des vestiges de peinture sur ses yeux et sa bouche.

Ces objets dévotionnels de petite dimension furent produits en grande quantité au long des XVIe et XVIIe siècles, en réponse à la forte demande du marché ibérique.

Rappelons le rôle fondamental de la Compagnie de Jésus : principale responsable de la conversion au Christianisme au Japon, elle encouragea la production statuaire locale dans le but de propager la foi chrétienne.

L'apparition de ce type de sculptures coïncide avec le développement en Europe du thème décoratif des *putti* italiens. ➤



067. A NAMBAN RELIQUARY CROSS

Copper alloy, lacquer and gold
 Japan, late-16th — early-17th century
 Dim.: 15.0 × 10.0 × 2.5 cm
 F1281

A rare Momoyama period Namban *Sawasa* reliquary cross, most certainly commissioned under the patronage of Japan's Jesuit Community.

*Sawasa*¹ are formed by *shakudō* — copper alloy with gold, silver and arsenic — subsequently lacquered in black *urushi* and mercury gilt.

The latin cross shaped reliquary is composed of two hinged plaques that close, on opposite sides, the identically shaped container that hides in its interior eleven compartments with relics of saints fixed in wax. The two hinged sections are locked into place, in three of the cross's arms, by finely turned spiralled-head screws, while the top section is fitted with a ring for suspension.

On one face a delicate low-relief depiction of the Crucified Christ crowned by a star-shaped radiant halo and surmounted by a label inscribed 'INRI', acronym for *Iesus Nasarenius Rex Iudaeorum* (Jesus of Nazareth King of the Jews). The Christ's facial features are defined by elegantly designed eyes, nose and mouth, as well as by a moustache, beard and long hair strand falling over the right shoulder. It bears a crown of thorns and a loincloth tied on the right, the wounds blood realistically dripping from hands and feet.

At His feet a skull over two cross bones alluding to the 'place of the skulls', the Mount Golgotha where Christ was crucified, in an allegory to Resurrection — the Victory of life over death.

On the opposite face, at the intersection of the two cross bars, a low-relief Eucharistic Chalice surmounted by the Holy Communion Wafer with the image of the Crucified Christ.² It is flanked by angels in adoration, suspended amongst stylised clouds of clear Japanese artistic character.

Above the chalice a depiction of the Holy Spirit Dove and below the inscription 'LOVVADO SEJA O SANCTISSO SACRAMC' (Praised be

¹ *Sawasa* is the Japanese name given to objects made by Asian artists and craftsmen who adopted European models and associated them with Japanese materials. They feature decorative patterns in gold relief on a glossy lacquered surface.

² During the Eucharist, we proceed to the sacrament of bread and wine: bread symbolises the body of Christ and wine his blood. Le Concile de Trente (1543–1563) a donné le nom de 'transsubstantiation' à ce miracle eucharistique. Cf. Congregation of Trent, Session XIII, Chap. IV, no. 877.

067. CROIX-RELIQUAIRE NAMBAN

Alliage de cuivre, laque et or
 Japon, fin du XVIe, début du XVIIe siècle
 Dim.: 15,0 × 10,0 × 2,5 cm
 F1281

Rare croix-reliquaire Namban *Sawasa* à suspendre, de la période Momoyama, correspondant à une commande faite au Japon, sous l'influence de la communauté jésuite.

Les *Sawasa*¹ sont fabriqués en *shakudō* — alliage de cuivre et d'or, d'argent et d'arsenic —, postérieurement laqué en noir *urushi* et doré au mercure.

Cette croix à la forme latine est constituée de deux plaques cruciformes qui se rabattent des deux côtés d'une boîte du même format contenant onze compartiments conservant des reliques de saint en cire, fixées dans leur niche respective.

Les deux plaques sont articulées au moyen de charnières et se ferment grâce à des tiges filetées terminées par des toupies et un anneau de suspension au sommet de l'objet.

L'une des plaques est ornée du Christ crucifié, délicatement sculpté en relief, pourvu de son auréole en forme d'étoile et surmonté d'un cartouche portant l'acronyme INRI (*Iesus Nasarenius Rex Iudaeorum*, « Jésus le Nazaréen, roi des Judéens »). Son visage présente des yeux, un nez et une bouche bien dessinés, tout comme la moustache et la barbe, une mèche retombant sur son épaule droite. Il porte une couronne d'épines et un périzonium attaché du côté droit. Le sang coule des stigmates de ses mains et de ses pieds. En-dessous de cette figure, un crâne surmontant deux os croisés est une allusion au « Lieu du Crâne » (le Golgotha), où Jésus fut crucifié, en une allégorie de la Résurrection — la victoire de la vie sur la mort.

Sur l'autre plaque, au croisement entre les deux bras de la croix, un calice de l'Eucharistie est tout aussi délicatement sculpté en relief, surmonté de l'hostie sacrée arborant l'image du Christ crucifié². Ce calice est entouré de deux anges, en signe d'adoration, suspendus au milieu de nuages stylisés de goût japonais. On reconnaît au-dessus du calice la colombe du Saint-Esprit et on lit,

¹ *Sawasa* est le nom japonais donné aux objets fabriqués par des artistes et des artisans asiatiques qui adoptèrent des modèles européens et les associèrent aux matériaux japonais. Ils présentent des motifs décoratifs en relief doré sur une brillante surface laquée.

² Lors de l'Eucharistie, on procède au sacrement du pain et du vin : le pain symbolise le corps du Christ et le vin, son sang. Le Concile de Trente (1543–1563) a donné le nom de « transsubstantiation » à ce miracle eucharistique. Cf. Concile de Trente, session XIII, chap. IV, n° 877.





the Most Blessed Sacrament) of the Eucharist, through which Jesus words were spread: ‘My flesh is real food and my blood real drink (JO. 6, 55) — a most relevant inscription that certifies that Namban reliquary crosses were produced at the time of the Portuguese presence in Japan, rather than, as some historians suggest, the later Dutch period. The decorative composition is completed at the lower section by a palm from which emerge flowers and fruits, in a metaphor of renewal and joy.

The lateral cross faces, forming the relic’s case, are filled by a continuous peripheral frieze of entwined foliage and floral motifs.

Such reliquaries, of clear Japanese artistic production and for exclusive use of Christians (*Kirishitan*), were destined to both the Japanese converts and the ‘Southern Barbarians’ (the *Nambanjin*), particularly the Portuguese, that wore them hanging from the neck as a repository of rare and precious minute relics from Saints. The cult of relics was strongly reinforced in a postulate issued by the Council of Trent (1543–1563), that imposed on the faithful the respecting and honouring of martyrs, and other holy bodies relics, as they were living arms of Christ, through which God operates His extraordinary grace and which must, one day, resuscitate for eternal life³.

These reliquary-crosses reflect *devotio moderna*⁴ practices directly related to the Society of Jesus. The Eucharistic piety and the devotion to the Cross of Christ, symbols reflected in this cult object, are two important aspects that dominate Jesuit spirituality⁵, hence suggesting the Society as the most likely client for this reliquary.

Examples such as this are extremely rare, two being recorded at the Victoria & Albert Museum, London,⁶ one at the Tokyo National Museum and one at the Singapore Museum, the latter

en dessous, l’inscription « LOVVADO SEJA O SANCTISSO SACRAMC^o » — autrement dit, « Loué soit le Saint-Sacrement » de l’Eucharistie, qui diffuse les paroles de Jésus: « Ma chair est la vraie nourriture et mon sang la vraie boisson » (Jean 6, 55) — une inscription de la plus haute importance qui attestent que les croix-reliquaires Namban furent produite sous la domination portugaise et non, comme l’affirment certains historiens, déjà en période hollandaise. Sous l’inscription, un bouquet de feuilles de palmiers où fleurissent des fleurs et des fruits évoque le renouvellement et la joie.

Les faces latérales, qui forment les côtés de la boîte à reliques, sont ornées d’une frise continue de feuilles et de fleurs alternées.

Des reliquaires comme celui-ci, produits par des Japonais, étaient utilisés par des chrétiens (*Kirishitan*), se destinant aussi bien aux autochtones convertis qu’aux « Barbares du Sud »³, les *Nambanjin*, et notamment les Portugais qui les portaient au cou et y conservaient de minuscules reliques, rares et précieuses, telles que des petites particules du corps d’un saint.

Le « culte des reliques » fut tellement mis en valeur dans l’un des postulats dictés par le Concile de Trente qu’il obligeait les fidèles à respecter et à honorer les reliques des corps des martyrs et autres saints, considérés comme des membres vivants de Jésus-Christ, permettant à Dieu d’accorder par leur intermédiaire des grâces extraordinaires, et qui, un jour, ressusciteraient et obtiendraient la vie éternelle⁴.

Ces croix-reliquaires reflètent des pratiques de *devotio moderna*⁵, directement rattachées à la Compagnie de Jésus. La piété eucharistique et la dévotion envers la Croix du Christ, symboles contenus dans cette pièce, sont deux aspects dominants de la spiritualité de cet ordre religieux⁶, semblant l’identifier en tant que commanditaire.

Des exemplaires comme celui-ci sont extrêmement rares. On en trouve deux dans les collections du Victoria and Albert Museum, à Londres⁷, un au Musée national de Tokyo et un autre au Musée de Singapour, ayant appartenu à la collection de la Galerie São Roque, tous très semblables, sans doute provenant du même atelier.

³ Francisco Portugal Guimarães, ‘Proprium Sanctorum: o culto, as suas relíquias e os seus relicários’, in *População e Sociedade*, CEPESE, Oporto, vol. 20, 2012, pp. 53–67. p. 57.

⁴ The *Devotio Moderna* focuses on prayer and the development of the personal inner life.

⁵ Fausto Sanches Martins, ‘Culto e devções das igrejas dos Jesuítas em Portugal’, Oporto, University of Oporto. Faculdade de Letras in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica no séc. XVI e XVII*, 2004, p. 99. Cf. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8707>.

⁶ Max de Bruijn, Johannes Bastiaan, *Sawasa — Japanese Export Art in Black and Gold, 1650–1800* (cat.) Amsterdam — Zwolle, Rijksmuseum — Uitgeverij Waanders, 1998, p. 24, no. 29.

³ Dans la langue locale, les Européens étaient connus sous le nom de « Barbares du Sud » ou *Nambanjin*.

⁴ Francisco Portugal Guimarães, ‘Proprium Sanctorum: o culto, as suas relíquias e os seus relicários’, in *População e Sociedade*, CEPESE, Porto, vol. 20, 2012, pp. 53–67. p. 57.

⁵ La *Devotio Moderna* se centre sur la prière et le développement de la vie personnelle intérieure.

⁶ Fausto Sanches Martins, ‘Culto e devoções das igrejas dos Jesuítas em Portugal’, Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica no séc. XVI e XVII*, 2004, p. 99. Cf. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8707>.

⁷ Max de Bruijn, Johannes Bastiaan, *Sawasa — Japanese Export Art in Black and Gold, 1650–1800* (cat.) Amsterdam — Zwolle, Rijksmuseum — Uitgeverij Waanders, 1998, p. 24, no. 29.



formerly at the São Roque collection, all closely similar, suggesting a common production workshop.

The cross herewith described is unquestionably a Namban production masterpiece, a rare example from a small and precious group that has so far been recorded. For its obvious quality, defined by the preciousness of the materials and the rare and expensive relics it encases, this reliquary cross was most certainly commissioned by a high Catholic hierarchy dignitary in Japan, perhaps as a diplomatic gift by the Company of Jesus to a convert Japanese regional *Daimyō* — local warlord and landowner — court member. Its manufacture is possibly still dated to the late 1500s, or to the very early-17th century, considering that the edit prohibiting the practice of Christianity was issued in 1614.

Contrary to past assumptions, it is now evident that the earliest production of *Sawasa* pieces for exporting predates the Dutch arrival in Japan, as it is confirmed by these Jesuit reliquaries, particularly this specific example featuring a Portuguese inscription, a detail that endows it with a most valuable element in dating and classifying similar objects.

It was in Japan, where Saint Francis Xavier arrived in 1549, that the Jesuits recorded their greatest successes as missionaries by skilfully focusing their converting strategy on the social elites. The main assumption was that by persuading the *Daimyō* to conversion, their subjects would follow suit under the threat of severe reprisals. As such it was essential for the masses to display their alignment with power and to become identified with the new religion by displaying the symbols of the new faith. This new market niche was identified by the local artisans that, almost immediately, embraced a continuous production of crosses, rosaries, reliquaries and all other paraphernalia related to Christian iconography. *HC*

La pièce que nous analysons ici est un chef d'œuvre de la production Namban, l'une des plus rares et précieuses que nous connaissons. À en juger par sa qualité manifeste, résidant non seulement dans la somptuosité des matériaux utilisés mais aussi dans les reliques qu'elle renferme, extrêmement chères à l'époque, cette croix-reliquaire a certainement appartenu à un haut dignitaire de l'Église, à moins qu'elle n'ait été produite comme présent diplomatique de la part des Pères jésuites à des figures des cours régionales japonaises qu'ils auraient converties, dans l'entourage des *Daimyō* (seigneurs de la guerre et propriétaires terriens). Sa fabrication date probablement du XVIe ou du début du XVIIe siècle, puisque l'édit japonais d'interdiction de la religion chrétienne remonte à 1614.

Comme on l'a vu, et contrairement à ce que l'on a pu affirmer, la production de pièces *Sawasa* pour l'exportation ne débute pas à la période hollandaise, mais bien dans le cadre du commerce avec les Portugais, comme le prouvent ces reliquaires japonais et en particulier celui-ci orné d'une inscription en langue portugaise. Cet aspect en fait un exemplaire fondamental pour le classement et la datation de ces objets.

C'est au Japon, où Saint François-Xavier arriva en 1549, que les jésuites connurent leur plus grand succès de missionnaires. Ils commencèrent habilement par convertir les élites, car ils savaient qu'en convainquant les *Daimyō*, tous leurs sujets les suivraient. Ces derniers devaient se montrer en phase avec le pouvoir et ainsi être identifiés avec la nouvelle religion sous peine de représailles. Pour cela, il était conseillé d'afficher les symboles de la nouvelle foi, fait qui ne passa pas inaperçu au regard attentif des artisans locaux, qui se mirent rapidement à produire des croix, des rosaires, des reliquaires, des retables et tout ce qui était connoté avec l'iconographie chrétienne. *HC*

068. A NAMBAN BIBLE STAND — SHOKENDAI

Wood, lacquer, mother-of-pearl, gold and gilt copper

Japan, Momoyama to Edo Period, ca. 1580–1620

Dim.: 35.0 × 31.0 × 29.0 cm (opened)

50.0 × 31.0 × 3.0 cm (closed)

F1268

Provenance: Spanish collection.

The bible stand is formed by two lacquered articulated wooden sections and decorated with a golden composition of floral and foliage elements combined with an exuberant insignia of the Society of Jesus — a new religious order founded by Ignatius of Loyola in 1534 and officially recognized by the Pope Paul III in 1540.

The Jesuits were the first Christian missionaries in Japan, concentrating their action firstly on the Japanese elite and later on lower social classes, having converted, by end of the sixteenth century, more than 300,000 Japanese to Christianity. With the Portuguese arrival in the East and the intense missionary program that followed, a necessity to erect churches and produce locally objects used on the European context arose.

Furniture and other liturgical objects in lacquer with mother-of-pearl inlay, such as this lectern, were made by the hands of local artisans oriented by Portuguese masters following European prototypes yet using regional materials and techniques. These lecterns (*shokendai*) were commissioned by Jesuits missionaries to be used on devotional services to hold the sacred text. This specific type of portable folding lectern is related to Baroque carved wooden prototypes produced in Goa, albeit its articulated mechanism, formed by two crossed boards, follows well-known Islamic models. With a slight modification to the original Islamic lectern model, this adapted prototype allowed the bible to rest on an almost vertical position, as the Western book-rest form, in opposition to the horizontal position used for the reading of the Koran.

Made of Japanese cypress wood (*Chamaecyparis obtusa*) and coated with black lacquer (*urushi-e*), the lectern is richly decorated

068. LUTRIN D'AUTEL PLIABLE — SHOKENDAI

Bois, laque noire, or, argent, nacre et cuir doré

Japon, périodes Momoyama à Edo, vers 1580–1620

Dim.: 35,0 × 31,0 × 29,0 cm (ouvert)

50,0 × 31,0 × 3,0 cm (fermé)

F1268

Provenance: Collection espagnole.

Ce lutrin d'autel pliable (*shokendai*) se refermant en ciseaux est constitué de deux panneaux en bois dont la partie inférieure polylobée forme les pieds de l'objet, recouverts de laque noire (*urushi*) et décorés d'or et d'argent (*maki-e*), ainsi que d'incrustations en nacre (*raden*).

La décoration forme un tapis, composé d'un panneau central aux motifs floraux, encadré d'une fine bordure ornée de vrilles Namban (*karacusa*).

Le plus grand panneau en bois constitue le plan incliné frontal et les pieds avant. Il est orné, dans sa partie supérieure, par l'emblème des Jésuites — les lettres sacrées « IHS », au-dessus d'un cœur (en nacre) percé par trois clous de la crucifixion, surmontées d'une croix latine. Ce symbole est entouré de rayons de soleil en or, argent et nacre, inscrits à l'intérieur d'un grand cercle. Le reste de la face carrée est décoré d'érables japonais lisses ou *momizi* (*Acer palmatum*), de part et d'autre de l'emblème jésuite. Les pieds avant sont ornés de branches de plaquemier du Japon (*Diospyros kaki*). La face arrière du plan incliné frontal est décoré, dans la partie du dessus, par des grappes de raisin, des feuilles de vigne et leurs vrilles. La face arrière des pieds est, quant à elle, recouverte de laque noire et dépourvue de décoration. Le plus petit panneau en bois constitue le support sur lequel on pose le livre, ainsi que les pieds arrière, ornés de fleurs.

Les ferrures en cuivre doré, finement ciselées de motifs floraux sur fond gravé de motifs connus sous l'appellation « œufs de poisson » (*nanakoji*), incluent les cornières du plan incliné frontal et du support du livre, l'élément appliqué au centre de l'épaisseur





with gold and silver motifs (*maki-e*), as well with mother-of-pearl inlaid work (*raden*) a decoration very common in Momoyama (1568 – 1600) and also in the following Edo period¹.

The large central medallion, composed of two rings, bears the 'IHS', the Jesuits' monogram, and the symbols of Christ's crucifixion. The outer ring is fully decorated with a marvelous mother-of-pearl inlaid work combined with golden and silver strips in a beautifully composition of sunrays, shining light to the Jesuits insignia.

This pattern consisted of inlaid work in the form of radiant beams can also be found on small *namban* boxes, resembling an open fan.

On the ground of the front panels, a profuse floral decoration takes place consisting of a Japanese cherry tree blossoms (*sakura*) on the superior panel, and a leaf pattern with orange-fruit on the lower panel. A decoration of scrolling vine with grapes, and a Japanese camellia (*tsubaki*) tree adorn the on the upper and lower back panel, accordingly.

The front panels are framed with an ornamental border of a scrolling and interlacing tendrils. Protecting the lectern, iron mountings with cherry trees engravings were added to the superior corners and feet.

Lecterns, such as the present example, were common to most Jesuit churches. As a result of the persecution of Christians under

¹ See Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and Alexandra Curvelo, 'Nanban Art: what's past is prologue', in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

du support et les protections des pieds avant et arrière. Toutes les ferrures sont ornées de fleurs de cerisier du Japon ou *sakura* (*Prunus sp.*).

La décoration d'or d'un grand raffinement appliquée sur ce cabinet, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568 – 1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda¹. C'est à cette époque et dans ce contexte d'acculturation mutuelle qu'apparut une sorte particulière de laque destinée à l'exportation, qui associait incrustations de nacre et un type de décoration nommée *hiramaki-e*, que l'on surnomme *namban makie* ou *namban shitsugei*.

Namban, ou *Nanban-jin* (littéralement, « Barbare du Sud ») est un mot japonais dérivé du chinois qui désigne les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols qui débarquèrent au Japon aux XVIe et XVIIe siècles. *Namban* s'est mis également à qualifier le type de laque et les autres produits commandés au Japon pour le marché intérieur ou pour l'exportation et qui étaient le reflet du goût occidental, copiant, le plus souvent, des modèles européens. Les objets en laque de style *Namban*, produits exclusivement pour l'exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais avec des styles et des formes européennes.

La typologie japonaise de ce lutrin d'autel est inspirée de modèles produits en Inde pour le marché portugais. Son archétype serait toutefois islamique, adapté des pupitres pour le Coran (*rahla*), d'abord en forme de berceau pour une présentation horizontale du livre, puis dont l'un des panneaux connaît une réduction de dimensions pour devenir le support du livre posé à la verticale.

En dépit des intenses poursuites dont furent victimes les chrétiens au Japon — missionnaires européens et récents convertis locaux —, de nombreux exemplaires de ce type d'objet ont survécu et sont parvenus jusqu'à nous. Leur iconographie révèle l'identité

¹ Voir Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016; et Alexandra Curvelo, « Nanban Art: what's past is prologue », in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.



the leadership of Tokugawa Iemitsu (1623 – 1651), these objects are today extremely rare. This one of few example of the *namban* liturgical lacquers that have survived to the present day, illustrating the cross-cultural interaction between the East and the West in Japan during the Momoyama Period (1573 – 1615).²

Similar examples can be seen at the Namban Bunkanan Museum in Osaka, the Arte Antiga National Museum in Lisbon, the Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid, and the Peabody Essex Museum in Massachusetts. ➤ HC

² See Maria Helena Mendes Pinto (éd.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, pp. 48–49, cats. 35–39; and Idem, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

de leurs commanditaires, très souvent liés à la présence jésuite sur le sol japonais².

Contrairement à la grande majorité des lutrins d'autel qui font aujourd'hui partie de collections publiques ou particulières, aussi bien au Portugal que dans d'autres pays, et notamment ceux qui ont surgi sur le marché international, le présent exemplaire est en excellent état de conservation, ce qui est étonnant pour une pièce si fragile.

L'exemplaire présentant le plus d'affinités avec cette pièce est sans doute celui conservé dans la collection du Musée national d'Art ancien de Lisbonne (inv. 37 Div). ➤ HC

² Voir Maria Helena Mendes Pinto (éd.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, pp. 48–49, cats. 35–39; et Idem, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

Inrō

Inrō

The *kimono* is the quintessential traditional Japanese dress. This piece of clothing, which means *ki* — ‘to dress’ and *mono* — ‘thing’, lacked any pockets. The need to transport personal items was solved through boxes or bags, called *sagemono* which suspended from the *obi*, a waist sash or band.

Several types of *sagemono* were developed, considering the specific objects or materials they contained. The *inrō*, used only by men, emerged at the end of the sixteenth century and is one such type of *sagemono*. Initially created to store a stamp and its ink pad, they were also used for the transportation of therapeutic herbs.

They consist of small overlapping compartments which fit together perfectly, creating a homogeneous whole and are held together by a textile cord or *himo* of which ends are joined by a bead or *ojime* that allows the various compartments to be kept tightly closed.

A *netsuke*, which functions as a toggle and is fitted with a hole (*himotoshi*) where the ends of the cord are joined, allowing it to be suspended from the *obi*, the waist sash which fastens the kimono.

The *inrō* quickly became an accessory for highlighting social rank, which lead patrons to commission them from the most creative and ingenious craftsmen, as to obtain the most precious and unique *inrō*, both in terms of materials, types, decoration and iconography. Usually coated with lacquer, they become more precious with gold and mother-of-pearl decoration. Regardless of their excessive price, the wealthiest aristocrats would have several *inrō*, chosen according to the time of year and the occasion.

Le costume traditionnel japonais est principalement incarné par le kimono. Ce vêtement, dont le mot signifie «ki» — s’habiller et «mono» — chose, ne comportait pas de poches. Le besoin de transporter des objets personnels a entraîné le recours à des boîtes ou des bourses, appelées *sagemono*, que l’on accrochait à l’*obi* — la ceinture ou bande de tissu.

Il existe plusieurs sortes de *sagemono* en fonction des objets ou des matières spécifiques qu’ils contenaient. L’une d’elles est constituée par les *inrō*, apparus à la fin du XVI^e siècle et utilisés uniquement par les hommes. Originellement créés pour garder le sceau et le coussin à encre, ils furent aussi utilisés pour transporter des herbes thérapeutiques.

Les *inrō* sont constitués de petits compartiments superposés, qui s’emboîtent parfaitement les uns dans les autres pour former un ensemble homogène. Ils sont assemblés par une cordelette (*himo*) dont les extrémités sont fermées par une perle (*ojime*) qui permet de garder les différents compartiments bien fermés.

Le tout est complété par une sorte de taquet, le *netsuke*, percé d’un orifice (*himotoshi*) au travers duquel s’unissent les pointes du cordon, permettant de suspendre le *sagemono* à l’*obi* qui ceint le kimono.

L’*inrō* est rapidement devenu un accessoire important lié au statut social: les riches clients recherchaient les artisans les plus créatifs et les plus géniaux pour produire des objets de qualité élevée, tant au niveau des matériaux que des modèles, de l’ornementation et de l’iconographie. Habituellement recouverts de laque, les *inrō* se sont mis à afficher un aspect de plus en plus précieux, avec l’uti-

Netsuke, not unlike the *ojime* and the *inrō*, evolved over time. From their decoration, we may recognize some important aspects of Japanese daily-life, which adds a significant documentary and historical value to them. The production of *inrō* and *netsuke* was enormous during the Edo period (1615–1868) and, with the westernization of clothing during the twentieth century, became attractive objects to the most attentive collectors, reaching high prices in the art market. ✨ TP

lisation ponctuelle d'or et de nacre. Malgré leur coût prohibitif, les seigneurs les plus fortunés pouvaient en posséder plusieurs, qu'ils arboraient en fonction de la saison et de l'occasion.

Le *netsuke*, de même que l'*ojime* et l'*inrō*, a évolué au fil du temps. La décoration de ces pièces figure des moments essentiels de la vie quotidienne japonaise, leur conférant une importante valeur documentaire et historique. Leur production a connu un développement considérable durant la période Edo (1615–1868) et, avec l'occidentalisation du vêtement au XX^e siècle, ils sont devenus d'autant plus attrayants aux yeux des collectionneurs les plus curieux, pouvant atteindre des prix assez élevés. ✨ TP

069. NAMBAN INRŌ

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)
Height: 10.0 cm
F965

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54).

Rare Namban *inrō* in lacquered wood. The box, prismatic in shape and oval in section, comprises four overlapping compartments or *dan* that fit together, two of them divided in two, closes with a similarly-shaped lid.

Both the inside and outside of the *inrō* is coated with dark brown to black lacquer, a colour that was obtained by adding coal powder or iron pigment to the *urushi* — the purified sap of the tree *Rhus vernicifera*. On this black ground, the master craftsman applied the *maki-e* with sprinkled gold forming the design, further enriched by the application of mother-of-pearl tesserae or *raden*, of bluish-green tint known as *aogai*.

As with other Namban objects, in this case intended solely for domestic consumption and mirroring the allure for the European newcomers, known as the 'Barbarians of the South', or *nanban-jin*, this precious and rare *inrō* show us the somewhat caricatural and stereotypical depiction of the Portuguese in their typical costume towards the end of the sixteenth-century: doublets with their ruff collars, wide pantaloons known as *bombachas*, capes (*ferragoulos*) and brim hats of various types.

On one side of the *inrō* we may see three figures, most likely clergymen, one of which with his head bowed and hidden by his hat; on the other side there are two figures, probably laymen, engaging in conversation.

The present piece is not only rare but of great iconographic interest, of which we know only two matching examples, one from the collection of the Musée National des Arts Asiatiques — Guimet, in Paris. ➤ TP

069. INRŌ NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre et or
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)
Hauteur : 10,0 cm
F965

Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54).

Rare *inrō Namban* en bois recouvert de laque. La boîte, de forme prismatique et à section ovale, est composée de quatre compartiments ou *dan* superposés, dont deux subdivisés, qui s'emboîtent les uns dans les autres et se referment par un couvercle du même format.

L'intérieur et l'extérieur de l'*inrō* est recouvert de laque marron foncé et noire, qui s'obtenait en additionnant de la poudre de charbon ou du pigment de fer à l'*urushi* — la sève purifiée du *Rhus verniciflua*. Sur ce fond noir, le maître laqueur a circonscrit la décoration selon la méthode du *maki-e*, qui consistait à saupoudrer de l'or sur le dessin. Il a ensuite renforcé la richesse expressive par l'application d'effets de nacre (*raden*), au coloris vert bleuté (technique *aogai*).

Comme c'est le cas d'autres objets *Namban*, cette pièce, destinée au marché interne, reflète la fascination ressentie par les Japonais envers les Européens récemment arrivés dans le pays, qu'ils désignaient comme les *Namban-ji* ou « Barbares du Sud » : sur ce précieux et rare *inrō*, surgit la représentation, quelque peu caricaturale et stéréotypée, de Portugais en costume typique de la fin du XVI^e siècle — pourpoints avec cols cylindriques, larges pantalons appelés « bombachas », capes et chapeaux de divers types.

L'une des faces présente trois figures qui semblent être des religieux, dont l'une a la tête inclinée et dissimulée par un chapeau ; l'autre, deux personnages, probablement des civils, en conversation.

Il s'agit d'une pièce rare, présentant un grand intérêt iconographique. Nous n'en connaissons que deux exemplaires similaires, dont l'un se trouve au Musée Guimet à Paris. ➤ TP



070. NAMBAN KAGAMIBUTA

Cryptomeria japonica (?), lacquer, mother-of-pearl and gold
 Nippo-Portuguese, Japan, 17th century (?)
 Diam.: 4.0 cm
 F983

070. KAGAMIBUTA NAMBAN

Cryptomère du japon (?), laque, or et nacre
 Japon, XVIIe siècle (?)
 Diam. : 4,0 cm
 F983

Complementing the previous *inrō*, we now have a remarkably rare and important *Namban netsuke*.

Considering its shape, we may identify it as a *kagamibuta*. Literally ‘mirror cover’, it is reminiscent of a traditional round-shaped *manju* or sweet, since its upper part resembles a mirror.

Made from lacquered wood, the upper ‘mirror’ of this *kagamibuta* depicts a Portuguese or a Daimyo. Carved in low-relief, this figure is drawn in *maki-e*, with sprinkled silver powder for the skin and gold powder for the garments. On his neck, a large crucifix emerges in *aogai*, mother-of-pearl.

Due to its dimensions and relevance, the depicted crucifix might correspond to a Namban reliquary cross — as the one illustrated in our catalog (ref. F1281, p. 354). These were exclusively worn by daimyos and high dignitaries of the church.

The older physical appearance of the masculine figure, his pose, and, above all, the crucifix hanging from his neck suggests that this is a Christian Portuguese, or a Daimyo converted to Christianity, echoing the so-called ‘Christian century of Japan’.

The extremely high level of the lacquer’s technical execution contributes to the rarity and uniqueness of this piece. ➤ TP

En complément de l’*inrō* précédent, voici un très rare et important *netsuke Namban*. Sa forme particulière nous permet de l’identifier comme un *kagamibuta*, littéralement « couvercle en miroir », rappelant un *manjū*, pâtisserie ronde traditionnelle — sa partie supérieure, normalement en métal, rappelle en effet un miroir.

En bois laqué, le « miroir » supérieur de notre *kagamibuta* présente la figure d’un portugais ou d’un daimyo, obtenu par *maki-e* en relief, en poudre d’argent pour rendre la carnation et d’or pour le vêtement. Un grand crucifix se démarque sur le cou en nacre *aogai*.

La physionomie du personnage, en vieil homme vénérable, sa pose et, surtout, le crucifix en nacre semblent fortement indiquer qu’il s’agit de la représentation d’un chrétien portugais ou d’un daimyo, converti au christianisme, écho de ce que fut le « siècle chrétien du Japon ».

La croix, par sa taille, pourrait correspondre à une croix-reliquaire namban, à l’usage exclusif des hauts dignitaires de l’église ou des daimyos, semblable à celle qui est reproduite dans notre catalogue à la page 354.

Sa rareté, ainsi que son caractère unique, s’ajoutent à la perfection d’exécution de ce *netsuke*. ➤ TP



071. FOLDING DAIS TABLE

Black lacquered wood, decorated with gold and inlaid with mother-of-pearl; gilt copper fittings

Japan, Momoyama Period, late-16th century

Dim.: 36.2 × 56.5 × 43.5 cm

F1220

Provenance: Private collection, Lisbon.

Exhibited: 'Portugal, Jesuits, and Japan', McMullen Museum of Art, Boston (cat. no. 42); 'Namban Commissions, The Portuguese in Modern Age Japan', Museu do Oriente, Lisbon, 2010 (cat. pp. 146–50).

Published: IMPEY, Oliver, Jörg, Christiaan J. A., 'Japanese Export Lacquer, 1580–1850', Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196; IMPEY, Oliver, 'After The Barbarians', Lisbon, 2003, pp. 78–83.



This small, low rectangular folding table, to be set on a raised platform or dais, is made from wood lacquered in black (*urushi*), decorated in gold (*maki-e*) and inlaid with mother-of-pearl (*raden*).¹ Featuring bow-shaped folding trestle legs, ideal for easy transportation, it is set with gilt copper fittings (*kazarikanagu*), finely chased with floral motifs over a punched ground known as 'fish roe' (*nanakoji*). These comprise the highly elaborate corner fittings decorated with tree peonies and a chequered pattern that emulates the inlay pattern of the bevelled edges of the rectangular top, the lock plate (*aimeita*) in the shape of a chrysanthemum flower with large leaves of the drawer, and the chrysanthemum-shaped hooks that secure the trestle to the frieze when the table is erected. The carpet-like decoration of the top consists of a broad border with the typical 'endless pearl' pattern called *shippotsunagi*, a narrow border with a triangular pattern, and a centre filed with is partitioned in four by a large stepped cross in a chequered pattern. The resulting four

¹ Published in Oliver Impey et al., *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art* (cat.), London/Lisbon, Jorge Welsh, *Porcelana Oriental e Obras de Arte*, 2003, pp. 78–83, cat. 11; and Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196.

071. TABLE D'ESTRADE PLIABLE

Bois, laque, or, nacre et cuivre doré

Japon, période Momoyama, fin du XVI^e siècle

Dim.: 36,2 × 56,5 × 43,5 cm

F1220

Provenance: Collection privée, Lisbonne.

Exposé dans: «Portugal, Jesuits, and Japan», McMullen Museum of Art, Boston (cat. no. 42); «Namban Commissions, The Portuguese in Modern Age Japan», Museu do Oriente, Lisbonne, 2010 (cat. pp. 146–50).

Publié: IMPEY, Oliver, Jörg, Christiaan J. A., «Japanese Export Lacquer, 1580–1850», Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196; IMPEY, Oliver, «After The Barbarians», Lisbonne, 2003, pp. 78–83.

Cette petite table rectangulaire pliable, destinée à être placée sur une petite estrade, est fabriquée en bois recouvert de laque noire (*urushi*), décorée d'or (*maki-e*) avec des incrustations en nacre (*raden*).¹

Possédant des pieds en tréteaux repliables en forme d'arc, elle est facilement transportable. Elle présente des ferrures en cuivre doré (*kazarikanagu*), finement décorées de motifs floraux sur fond gravé de motifs d'«œufs de poisson» (*nanakoji*).

Les ferrures incluent les cornières très élaborées, garnies de pivoinies arbustives et d'un motif en damier prolongeant la frise aux motifs incrustés de l'épaisseur du plateau rectangulaire, la platine de serrure (*aimeita*) en forme de chrysanthème à grandes feuilles du tiroir et les systèmes d'accroche en forme de chrysanthème rattachant les tréteaux à la ceinture lorsque la table est ouverte.

La décoration en tapis du plateau est constituée d'une large bordure ornée de motifs circulaires continus, connus sous le nom de *shippotsunagi*, d'une frise de triangles plus étroite et d'un panneau central divisé en quatre parties, délimitées par une grande croix en escalier aux motifs en damier.

Les quatre médaillons, radialement disposés, arborent des arbres fleuris avec des animaux et des oiseaux, parmi lesquels on distingue un couple de lièvres — indiquant le caractère nuptial et féminin de l'objet, utilisé par les femmes dans les demeures ibé-

¹ Publiée dans Oliver Impey et al., *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art* (cat.), Londres, Lisbonne, Jorge Welsh, *Oriental Porcelain and Works of Art*, 2003, pp. 78–83, cat. 11; et Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196.





stepped medallions, radially oriented, are decorated with flowering trees with birds and animals, namely a pair of hares which points, not surprisingly, to the marital, female nature of this object, used in a feminine context in Iberian households. The flowering trees and plants include Chinese bellflower or *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), Japanese maple or *momizi* (*Acer palmatum*), Japanese camellia, *tsubaki* or *wabisuke* (*Camellia japonica*), and Mandarin orange tree or *tachibana* (*Citrus tachibana*). The bow-shaped feet and stretchers are decorated with crushed mother-of-pearl and reserves depicting Chinese bellflower on the exterior sides and typical *Namban* stylised vine scrolls on the inside. The front drawer is decorated with Mandarin orange tree, while the back and sides depict Japanese arrowroot or *kuzu* (*Pueraria lobata*).

The shape of the table copies a contemporary Iberian prototype, while its small size points to its use as a dais table for the use of Portuguese aristocratic women who spent much of their time sitting on large cushions over a dais covered in precious carpets and other luxury textiles. Simple or more elaborate and decorated similar tables would be used for serving small meals between the women of the household or for displaying precious objects and even as a writing surface. The first references to Japanese tables likely made for export may be found in the 1616 list drafted by the Jesuit priest Manuel Bento of his belongings which records, alongside seven lacquered trunks, 130 tables.² That same year four large and one smaller table are listed in the Dutch East India Company records. It has been suggested by Oliver Impey and Christiaan J. A. Jörg in their seminal work on *Japanese Export Lacquer* that such tables would possibly be used by Jesuit priests as portable altars. Although plausible, it should be noted that these authors were unaware of this specific type of low table for the dais and its use in

riques. Les arbres et les plantes fleuries incluent des campanules chinoises ou *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), l'érable japonais ou *momizi* (*Acer palmatum*), la camélia japonaise, *tsubaki* ou *wabisuke* (*Camellia japonica*), et l'oranger *tachibana* (*Citrus tachibana*).

La face avant du tiroir est décorée d'orangers *tachibana*, tandis que la face arrière et les faces latérales de la ceinture de la table arborent des *kuzu* (*Pueraria lobata*). Les tréteaux en forme d'arc et les traverses présentent des incrustations de fragments de nacre et des registres représentant des campanules chinoises du côté extérieur et les vrilles stylisées typiques du style *Namban* du côté intérieur.

La forme de cette table reprend un modèle ibérique de la même époque, mais sa petite taille semble indiquer son utilisation comme table d'estrade à l'usage des femmes de l'aristocratie portugaise, qui passaient une grande partie de leur journée installées sur de grands coussins placés sur une petite estrade recouverte de tapis précieux ou autres luxueux textiles.

Des tables similaires, simples ou plus élaborées et décorées, auraient servi à de petits repas entre femmes d'une même maisonnée ou à l'exposition d'objets précieux, voire comme table d'écriture.

Les premières références à des tables japonaises, probablement conçues pour l'exportation, se trouvent sur la liste des biens du prêtre jésuite Manuel Bento, établie en 1616, qui mentionne, à côté de sept coffres laqués, 130 tables.² La même année, quatre grandes tables et une table plus petite sont répertoriées sur les listes de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales.

Oliver Impey et Christiaan J. A. Jörg ont suggéré, dans leur ouvrage fondateur *Japanese Export Lacquer*, que ces tables auraient été utilisées par les prêtres jésuites comme autels portatifs. S'il s'agit d'une hypothèse plausible, rappelons toutefois que ces auteurs ignoraient l'existence de ce type spécifique de tables basses destinées à être placées sur une estrade et leur usage féminin au Portugal au XVI^e siècle.

Parmi les tables et les plateaux de table de la même époque produits en Asie et conçus pour être exportés vers le marché portugais, on trouve des pièces rares en bois décoré de nacre fabriquées au Gujarat, en Inde, d'autres en bois sculpté provenant de Ceylan (actuel Sri Lanka), souvent pliables et reposant sur des tréteaux, ainsi que des tables en bois laqué et doré produites dans le Royaume de Pégou et en Chine.³

On connaît une autre table *Namban* au format et à la décoration similaires (sans le motif quadripartite du plateau organisant le tapis

² Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, p. 32, n. 65.

² Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, p. 32, n. 65.

³ Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 42, cat. 21, pour un exemplaire du Gujarat.



a female context in contemporary Portugal. Contemporary tables and table tops made in Asia for export to the Portuguese market include rare wooden pieces covered in mother-of-pearl made in Gujarat, India; in carved wood made in Ceylon (present-day Sri Lanka), usually, a folding tabletop to be set on trestles; and in lacquered, gilded wood made in the Kingdom of Pegu; and also in China.³ One other Namban table of this shape and decoration (without the cross-motif on the top partitioning the central field) features straight rectangular legs that may have been fixed at a later stage. It was sold at auction at Christie's London, 20th June 1994, lot 273.⁴ A handful of later imitations of these rare folding tables exist, probably made in the same workshop in the first quarter of the nineteenth century. The sole known example of a full-size Namban table (80.0 × 125.0 × 82.0 cm), which dismantles into sections, belonged to the collection of the Wilanów Castle in Poland and is now in the National Museum, Warsaw (inv. 986 Wil).⁵

The refined gold decoration applied to this rare dais table called *maki-e*, literally 'sprinkled picture', was common in Momoyama Period (1568–1600) and early Edo Japan. During this period, a special lacquerware made for export, which mixed mother-of-pearl inlay with *hiramaki-e*, was called *nanban makie* or *nanban shitsugei*. *Namban* or *Nanban-jin* (literally, 'Southern Barbarian') is a Japanese term derived from Chinese that refers to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan in the sixteenth and seventeenth centuries. *Namban* has also become synonymous with the types of lacquerware and other products that were commissioned in Japan for the home market or export and reflected Western taste and were modelled after European prototypes, such as the present folding table, or included European iconography, namely depictions of Portuguese merchants, officials and missionaries. *Namban*-style products thus combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes. ➤ HC

³ Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 42, cat. 21, on a Gujarati example.

⁴ Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196. The authors seem to misidentify as two different examples the same piece (ills. 468 and 469), which is the table here discussed and which remains the sole example of a folding dais table with bow-shaped legs.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 195.

central) comportant des pieds droits à la section rectangulaire, mais qui pourraient avoir été fixés à l'objet postérieurement. Elle a été vendue aux enchères de Christie's, à Londres, le 20 juin 1994 (lot 273).⁴

Il existe plusieurs imitations plus tardives de ces rares tables pliables, probablement produites dans le même atelier pendant le premier quart du XIXe siècle. Le seul exemplaire connu d'une table *Namban* de taille normale (80,0 × 125,0 × 82,0 cm), et qui se démonte en plusieurs pièces, appartenait à la collection du Château de Wilanów en Pologne et est désormais conservé au Musée national de Varsovie (inv. 986 Wil).⁵

La décoration d'or d'un grand raffinement appliquée sur cette table, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « image saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568–1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda. C'est à cette époque qu'apparut une sorte particulière de laque destinée à l'exportation, qui associait incrustations de nacre et un type de décoration nommée *hiramaki-e*, que l'on surnomme *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.

Namban, ou *Nanban-jin* (littéralement, « Barbare du Sud ») est un mot japonais dérivé du chinois qui désigne les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols qui débarquèrent au Japon aux XVIe et XVIIe siècles. *Namban* s'est mis également à qualifier le type de laque et les autres produits commandés au Japon pour le marché intérieur ou pour l'exportation et qui étaient le reflet du goût occidental, copiant, le plus souvent, des modèles européens. Les objets en laque de style *Namban*, produits exclusivement pour l'exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des styles et des formes européennes.

Malgré sa petite dimension, cette table pliable constitue un témoignage puissant et unique des échanges culturels et artistiques entre l'Asie et l'Europe au début de la période moderne. Il s'agit du seul exemplaire connu de table d'estrade produite au Japon pour l'exportation à la fin du XVIe siècle et imitant un modèle européen. ➤ HC

⁴ Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196. Les auteurs semblent identifier deux pièces différentes à partir d'une pièce unique (ill. 468 et 469). Elle correspond à la table présentée ici et est le seul exemplaire connu d'une table d'estrade pliable à pieds en forme d'arc.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 195.

072. TABLE CABINET

Black lacquered and gilt wood with mother-of-pearl inlays and gilt copper fittings
 Japan, late-16th century
 Dim.: 16.4 × 26.0 × 17.3 cm
 F1310

Made in Japan in lacquered (*urushi*) and gilt wood, this precious small sized *Namban* table cabinet of mother-of-pearl inlaid decoration (*raden*), possibly destined to serve on a dais, was modelled after a well-known European prototype. Its decorative composition is defined by a combination of large gilt panels, set with mother-of-pearl, and two distinctive types of geometric borders.

The drawer fronts feature alternating Chinese bellflowers (*Platycodon grandiflorus*) and Chinese persimmon (*Dyospiros kaki*), respectively *kikyo* and *kaki* in Japanese, while the top panel depicts a more iconographically complex scene; on a lakeshore, a large Japanese wisteria (*Wisteria floribunda*) or *huzi*, its long flowering branches bending over the water. On the right hand side background, Chinese bellflowers, over which fly a pair of long-tailed birds that reinforce the symbolic nuptial and feminine nature of this cabinet, probably destined to a dais given its unusual ball-shaped feet.

On the lateral elevations a repetition of Chinese bellflower clusters amongst rocky outcrops, over which fly identical pairs of long-tailed birds. The large rear panel is characterised by East Asian arrowroot vines (*Pueraria lobata*) or *kuzu*. The elegant ornamental metal fittings (*kazarikanagu*), comprising eight corner brackets, five lock escutcheons and two side handles, are finely chased with floral motifs on a punched 'fish roe' (*nanako*) ground, known as *nanakoji*.

The refined gilt decoration applied onto such small objects — *maki-e*, literally 'sprinkled picture' — was common throughout the Momoyama (1568 – 1600) and early Edo periods, during which a special lacquerware made for export, combining mother-of-pearl inlays

072. CABINET DE TABLE

Bois laqué de noir et décoré d'or avec incrustations en nacre; ferrures en cuivre doré
 Japon, fin du XVIe siècle
 Dim.: 16,4 × 26,0 × 17,3 cm
 F1310

Petit cabinet de table (ou peut-être d'estrade) en bois laqué (*urushi*) décoré d'or et de nacre (*raden*) imitant un modèle européen.

La décoration de l'objet est formée de larges panneaux ornés d'or et d'incrustations en nacre, entourés de deux bordures géométriques différentes.

Sur la face avant des tiroirs s'alternent des panneaux ornés de campanules à grandes fleurs (*Platycodon grandiflorus*), ou *kikyo* en japonais, et d'autres de branches de plaqueminer (*Dyospiros kaki*) ou *kaki*. La face supérieure de l'objet présente une scène iconographique plus complexe : au bord d'un lac, émergeant des rochers, une grande glycine du Japon (*Wisteria floribunda*) ou *huzi*, faisant retomber ses énormes branches fleuries sur l'eau ; au fond, à droite, des campanules à grandes fleurs surmontées d'un couple d'oiseaux à longue queue, soulignant le caractère nuptial et féminin de cette pièce de mobilier, probablement posée sur une estrade, comme semble l'indiquer la présence rare des pieds en boule sur lesquels repose le cabinet.

Les faces latérales sont ornées de campanules à grandes fleurs, de rochers et d'oiseaux à longue queue voletant par deux au milieu des fleurs. La face arrière présente un large panneau rempli de la plante grimpante appelée *kuzu* (*Pueraria lobata*).

Les ferrures en cuivre doré (*kazarikanagu*), incluant huit cornières, cinq platines de serrure et deux poignées latérales, sont finement ciselées de motifs floraux sur fond gravé de motifs d'« œufs de poisson » (*nanako*) appelé *nanakoji*.

La décoration d'or d'un grand raffinement appliquée sur cette table, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « image saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568 – 1600),



with *hiramaki-e*, was referred to as *nanban makie* or *nanban shitsugei*.¹ Namban, or *Nanban-jin* (literally, ‘Southern Barbarian’) is a Chinese derived Japanese term that referred both to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who landed in Japan in the 16th and 17th centuries. It has also become synonymous of lacquerware items and other products commissioned in Japan, both for the internal market or for exporting, that were modelled after European prototypes and reflected Western taste.

Namban-style goods strictly made for exporting generally combine Japanese techniques, materials and decorative motifs with European styles and shapes. Small Namban table top or dais cabinets, such as the present example, were destined for storing precious possessions and made to particular European specifications related to Portuguese demand for mother-of-pearl objects, such as those made in Gujarat in northern India.

Contrary to fall-front cabinets, table cabinets of this production are extremely rare and invariably dated to the late-16th century. An important table cabinet (31.0 × 42.5 × 29.0 cm) belonging to Emperor Rudolf II (r. 1572 – 1612) and recorded in his 1607 – 1611 *Kunstammer* inventory, is now at the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. KK 5421).² Of similar dimensions (30.3 × 42.8 × 29.4 cm) is the example belonging to the Ashmolean Museum, Oxford (inv. EA1998.17). For its unusually small scale, the present cabinet stands out from amongst this group.³ *HC*

ainsi qu’au début de la période Edo qui lui succéda. C’est à cette époque qu’apparut une sorte particulière de laque destinée à l’exportation, qui associait incrustations de nacre et un type de décoration nommée *hiramaki-e*, que l’on surnomme *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.¹

Namban, ou *Nanban-jin* (littéralement, « Barbare du Sud ») est un mot japonais dérivé du chinois qui désigne les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols qui débarquèrent au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles. *Namban* s’est mis également à qualifier le type de laque et les autres produits commandés au Japon pour le marché intérieur ou pour l’exportation et qui étaient le reflet du goût occidental, copiant, le plus souvent, des modèles européens. Les objets en laque de style Namban, produits exclusivement pour l’exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des styles et des formes européennes.

De petits cabinets de table (ou d’estrade) Namban comme celui-ci étaient utilisés pour ranger des objets précieux, tels des bijoux. Ils étaient fabriqués selon des modèles européens afin de répondre à l’appétence des Portugais pour les objets en nacre tels que ceux produits au Gujarat, dans le nord de l’Inde.

Contrairement aux écriitoires à abattant, les cabinets de table de cette production sont assez rares et datent invariablement de la fin du XVI^e siècle. Un rare et important exemplaire de cabinet de table (31,0 × 42,5 × 29,0 cm) a fait partie de la collection de l’empereur Rodolphe II (r. 1576 – 1612), inclus dans l’inventaire de son cabinet de curiosités en 1607 – 1611, et aujourd’hui exposé au Kunsthistorisches Museum, à Vienne (inv. KK 5421).² Également de grande dimension (30,3 × 42,8 × 29,4 cm), citons aussi l’exemplaire de l’Ashmolean Museum, à Oxford (inv. EA1998.17). Le présent cabinet se distingue par sa dimension réduite et son probable emplacement sur une estrade.³ *HC*

¹ Of the vast bibliography on Namban lacquerware, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, ‘Namban Lacquer for the Portuguese Market’, *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42–47; Oliver Impey, Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005; Alexandra Curvelo, ‘Namban Art: what’s past is prologue’, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78; e Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.

² Wilfried Seipel (éd.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst — und Wunderkammernder Renaissance* (cat.), Wien — Milano, Kunsthistorisches Museum — Skira, 2000, p. 284, cat. 218.

³ On the table cabinets now in Vienna and Oxford, and the typology’s rarity, see Oliver Impey, Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 120–123, cats. 225–226. Another type of table cabinet of this production features a drawers partition similar to those set with fall-fronts, with their larger central drawer, albeit all fitted with essential locks.

¹ Parmi la vaste bibliographie sur les laques Namban, voir Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, « Namban Lacquer for the Portuguese Market », *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42–47; Oliver Impey, Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005; Alexandra Curvelo, « Nanban Art: what’s past is prologue », in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78; et Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016.

² Wilfried Seipel (éd.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst — und Wunderkammernder Renaissance* (cat.), Vienne — Milan, Kunsthistorisches Museum — Skira, 2000, p. 284, cat. 218.

³ Sur les exemplaires de Vienne et d’Oxford, et la rareté de ce modèle, voir Oliver Impey, Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 120–123, cat. 225–226. Un autre type de cabinet de table issu de cette production présente une distribution de tiroirs similaire aux exemplaires plus courants d’écriitoires à abattant, avec leur tiroir central de plus grande dimension, mais, contrairement aux écriitoires, tous les tiroirs y sont pourvus d’une serrure propre.



073. NAMBAN WRITING CHEST

Cryptomeria japonica (?), lacquer, mother-of-pearl, gold, and brass
 Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1615)
 Dim.: 45.0 × 32.0 × 25.0 cm
 F1333

Exceptional, rectangular shaped Namban writing casket of hinged cover. Wood made, possibly in *Cryptomeria japonica*, it was produced in the late-16th or in the early-17th century. The lifting cover gives access to a single compartment for storing writing paraphernalia, beneath which there is a long, single drawer, for documents. Copying a typically Iberian furniture model, the chest is decorated in black lacquer (*urushi*), gold (*maqui-e*), and mother-of-pearl (*raden*) inlays, characteristic of contemporary Japanese productions. The various brass hardware elements — handles, corner pieces, oval lock escutcheons and traditional European style latch, are engraved with foliage decorative compositions, and mercury gilt.

From the chest's outer surfaces stands out the cover, defined by a large cartouche of vegetable decorative composition centred by a pair of turtles (*kame*) — reptiles of exceptional longevity, that grew a long white tail whose exhaled vapours could create sacred jewels¹ — with shells featuring a hexagons pattern known as *Kikko-mon*, originally from the Nara period (710–794), filled with birds and flowers (*Karahana*).

Emerging from the water, the testudines are flanked by a lush Japanese maple tree (*Acer palmatum*) or Momizi, with a perched cuckoo (*Hototogisu*), and an orange tree (*Tachibana*). The surrounding surface is completed by intricate circles of mother-or-pearl intersections forming a star, centred by a flower. This compelling geometric pattern is repeated on the front panel. All the chest's

¹Op. cit, BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2001, p. 168.

073. ÉCRITTOIRE NAMBAN

Cèdre du Japon (?), laque, nacre, or et laiton
 Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1615)
 Dim. : 45,0 × 32,0 × 25,0 cm
 F1333

Extraordinaire écritoire *Namban* à la forme rectangulaire et au couvercle articulé, en bois de *cryptoméria* (?), fabriquée à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle. En soulevant le couvercle, on a accès à un compartiment destiné à ranger du matériel d'écriture, tandis que le tiroir situé à la base de la pièce permet de conserver des documents. Laquée en noir (*urushi*), cette boîte, qui suit le modèle des coffrets ibériques de l'époque, est décorée d'or (*maqui-e*) et ornementée d'incrustations en nacre (*raden*), techniques caractéristiques du travail japonais contemporain. Les ferrures — poignées, cornières, charnières, platines de serrure et loquet — sont en laiton doré au mercure.

Le couvercle de l'objet s'impose immédiatement au regard : il est orné d'un grand registre polylobé qui renferme une scène végétale au sein de laquelle ressort un exubérant couple de tortues (*Kame*) — des animaux que l'on disait vivre jusqu'à un âge très avancé et dotés d'une longue queue blanche exhalant des vapeurs capables de créer des bijoux sacrés¹. Leur carapace est décorée d'un motif composé d'hexagones appelé *Kikko-mon*, remontant à la période Nara (710–794) et comportant à l'intérieur des dessins d'oiseaux et de fleurs (*Karahana*).

Les tortues, qui émergent de l'eau, sont entourées d'un luxuriant érable palmé ou érable japonais lisse (*Momizi*), dans les branches duquel est posé un coucou (*Hototogisu*), et d'un oranger (*Tachibana*). Le reste du décor du couvercle est formé d'une composition de cercles sécants, dont les intersections sont remplies de

¹Voir BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2001, p. 168.



elevations, as well as the lid, are framed by a broad peripheral band of circles and demi-circles of stylized floral motifs, on a black lacquered ground, that alternate with mother-of-pearl elements centred by small black squares. The mother-of-pearl elements seem to correspond to the *aogai*, which radiates a turquoise blue sheen, and to the *chogai* shell, of whitish and iridescent lustre.

On the casket front, the rectangular surface is divided in two overlapping sections, corresponding to the upper single case compartment and to the lower drawer, delimited by decorative borders. The larger upper section is characterized by two scalloped, mother-of-pearl framed cartouches, flanking the exuberant lock plate. The one to the right features a pair of quail (*uzura*) among royal blue gentian flowers (*rindo*), both associated to Autumn. The other, to the left, an orange tree (*tachibana*), and what seems a Japanese nightingale (*uguisu*), bird associated with Japanese prose and poetry and whose song is related to the New Year, as evidenced in the Hatsune chapter of the literature classic *Genji Monogatari* (The Tale of Genji)².

Beneath this section, a full width drawer of geometric pattern decoration, centred by a small, and rather discreet lock escutcheon. On both lateral elevations, dense compositions with orange tree and royal blue gentian flower shrubs, to the right, and, to the left, a Paulownia tree (*Kiri*), in an allusion to the Japanese Imperial House and to Spring. On the back, a long outstretching Paulownia branch.

The chest interior is fully lacquered in black. In the inner cover, a golden pergola sustaining a camellia shrub (*Tsubaki*), symbol of winter in the traditional Japanese floral calendar. Completing the scene, a grasshopper (*Korogi*) — a popular pet in Japan that is often pictured in lacquerware pieces — a crane (*Tsuru*), an allegory to longevity associated to the New Year, and, once again, a cuckoo.

In terms of its decorative iconography, it is certain that the emphasis given to the turtles on the chest's cover panel, relates to the fact that, according to Hindu, Taoist, Confucianist and Buddhist traditions, these testudines participate in the world's evolution. For their longevity they are associated to the Taoist paradise, Mount

nacre, dessinant une étoile dont le centre est occupé par une petite fleur — une composition géométrique reprise sur la face avant de l'écritoire. Tout comme sur les faces latérales et la face arrière, le champ principal est délimité par une large bordure périphérique ornée de cercles et de demi-cercles décorés d'éléments floraux stylisés sur fond de laque noire, séparés par un fond de nacre dont le centre est occupé par un petit carré dessiné à l'or.

La décoration de la face avant de cette pièce se divise horizontalement en deux parties délimitées par une bordure et correspondant au compartiment intérieur et au tiroir. Sur la partie supérieure, deux registres polylobés, entourés d'une bordure en nacre, sont séparés par une opulente platine de serrure. Le registre de droite figure deux cailles (*uzura*) posées près d'une gentiane (*rindo*), deux symboles de l'automne. Le registre de gauche présente un oranger (*Tachibana*) et un oiseau rappelant le rossignol japonais (*uguisu*). Associé à la prose et à la poésie japonaise, son chant évoque la nouvelle année, comme on peut le lire dans le livre *Hatsune* du célèbre *Dit du Genji* (*Genji Monogatari*)². En dessous, le tiroir est orné sur toute sa longueur d'une composition géométrique et arbore en son centre une simple platine de serrure.

Les registres des faces latérales présentent, à droite, un oranger en fleur et des gentianes et, à gauche, un paulownia (*Kiri*), allusion à la maison impériale japonaise et au printemps. Le champ principal de la face arrière est, lui aussi, orné de longues branches de paulownia.

L'intérieur de l'écritoire est laqué en noir. La face intérieure du couvercle arbore une pergola dessinée à l'or, sur laquelle pousse un camélia (*Tsubaki*), arbuste symbolisant l'hiver dans le calendrier floral traditionnel japonais. Ce tableau est complété par une saute-elle (*Korogi*) — animal domestique populaire au Japon, souvent représenté sur les laques —, une grue (*Tsuru*), allégorie de la longévité, également associée au nouvel an, et, de nouveau, un coucou.

Les ferrures dorées au mercure sont abondamment décorées de motifs végétaux. La serrure suit le modèle européen avec loquet et la platine est ovale. Elle arbore une décoration gravée et des contours ondulés.

La place d'honneur donnée aux tortues s'explique par leur rôle dans l'évolution du monde dans les traditions hindoue, taoïste, confucianiste et bouddhiste. En vertu de leur longévité, elles sont associées au paradis taoïste, au mont Horai et au palais aquatique du dieu dragon, roi des mers. On les trouve dans le folklore japonais, comme dans le conte d'*Urashima Taro*, où la tortue est une messagère des dieux dotée de la faculté de voyager à travers les territoires subaquatiques et terrestres. Dans l'art japonais, elle est par ailleurs rattachée aux sept dieux de la chance, une évocation

² IDEM, *Idem*, p. 112.

² *Idem*, p. 112.



Horai, and to the Aquatic palace of the Dragon-God, the King of the Seas. Turtles are frequent characters in Japanese folk tales, such as in the *Urashima Taro*, in which this reptile is the messenger of the Gods, able to travel between the underwater and the terrestrial worlds. On the other hand, in Japanese art they are associated to the Seven Gods of Good Fortune, a detail that is alluded to by the geometric ornamentation in which the pair is inserted, known and the 'seven jewels pattern', associated to these gods.

An exceptional example of Namban art, this small piece of furniture alludes to life and death, as well as to life's regeneration, metaphorically defined by the four seasons' regular and continuous rotation. In addition to the evident beauty of this chest, we must also refer its decorative sophistication that conveys an important artistic and cultural meaning, reinforced by the rare 'seven jewels pattern' which, in a Japanese context becomes an allegory to the seven Shinto Gods of Good Fortune (*shichi fukujin*)³. ➤ BMS

³Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 2001, p. 198.

qui surgit ici à travers l'ornementation géométrique qui entoure le couple d'animaux, connue sous le nom de « motif des sept joyaux », associé à ces dieux.

Magnifique exemplaire d'art *namban*, cette pièce arbore une décoration qui fait également allusion aux saisons : métaphore du passage de la vie et de la mort, des changements qui surviennent au cours de la vie, de la vie qui se régénère et se transforme au fil du temps.

La nacre majoritairement utilisée est de type *aogai*, à l'éclat bleu-turquoise, complétée par la coquille *chogai*, à l'éclat plus blanchâtre et irisé.

La beauté manifeste de cette écritoire est renforcée par sa richesse décorative — qui utilise à profusion le motif des sept joyaux, allégorie des sept dieux shintoïstes de la chance (*shichi fukujin*)³ —, la dotant d'une signification artistique et culturelle singulière. ➤ BMS

³Idem, p. 198.

074. NAMBAN CHEST

Black lacquered and gilt wood, mother-of-pearl,
gilt copper fittings
Japan, Momoyama to Edo transition, ca. 1580–1620
Dim.: 46.5 × 69.5 × 37.5 cm
F1248

Provenance: Private collection, Lisbon.

This Japanese made, black lacquered (*urushi*) chest is characterised by dense gilt decoration (*maki-e*) with delicate mother-of-pearl inlaid ornamental motifs (*raden*). Its gilt copper fittings (*kazarikanagu*), finely chiselled with floral motifs on a punctured ground, known as 'fish roe' (*nanakoji*), include a scalloped lock escutcheon (*aimeita*) and its latch, of peonies, or *botan* (*Paeonia suffruticosa*) and zoomorphic heads decoration, corner pieces of Japanese arrowroot, or *kudzu* (*Pueraria lobata*), with its characteristic foliage and tendrils, hinges of Japanese cherry blossom or *sakura* (*Prunus sp.*) and two side handles. Similarly to earlier lacquered Namban furniture, its features large decorative panels framed by narrow borders of Namban tendril motifs (*karacusa*).

On the frontal elevation a dense foliage composition of Empress Trees or *kiri* (*Paulownia tomentosa*) from which stands out a pair of Japanese Green Pheasant or *kiji* (*Phasianus versicolor*). On the cover, a similar arrangement with two birds, most likely alluding to a marital union, a symbolic reference common to many export chests, flying amongst flowers and Empress Trees.

The back panel features a composition of Bottle Gourd or *hisago* (*Lagenaria siceraria*), and the lateral elevations depictions of flowering trees including Japanese maple or *momizi* (*Acer palmatum*) and shrubby bush clove or *hagi* (*Lespedeza bicolor*). Once raised, the inner cover displays a delicately ornamented surface of golden Bottle Gourds, with their distinctive fruits that clearly contrasts with the plain black lacquered chest interior.

This sophisticated gilt decoration applied to the whole chest surface, known as *maki-e*, literally 'sprinkled paint', was common

074. COFFRE NAMBAN

Bois recouvert de laque noire, décoré d'or, d'incrustations
en nacre et ferrures en cuivre doré
Japon, périodes Momoyama et Edo, vers 1580–1620
Dim.: 46,5 × 69,5 × 37,5 cm
F1248

Provenance: Collection privée, Lisbonne.

Ce coffre en bois recouvert de laque noire (*urushi*) est décoré d'or (*maki-e*) et d'incrustations en nacre (*raden*).

Ses ferrures (*kazarikanagu*) en cuivre doré, finement ciselées de motifs floraux sur fond gravé d'« œufs de poisson » (*nanakoji*), incluent la platine de la serrure (*aimeita*) et son loquet, découpés et ornés de pivoines arbustives ou *botan* (*Paeonia suffruticosa*) et de têtes d'animaux, les cornières décorées de vigne japonaise ou *kuzu* (*Pueraria lobata*), avec ses feuilles caractéristiques et ses vrilles, les charnières de la face arrière, garnies de fleurs de cerisier du Japon ou *sakura* (*Prunus sp.*).

À l'image du mobilier laqué *Namban* plus lointain, la décoration de ce coffre est formée de grands panneaux encadrés de fines bordures se déroulant le long des arêtes, garnies de vrilles *Namban* (*karacusa*).

Sur la face avant, on reconnaît un couple de faisans du Japon ou *kiji* (*Phasianus versicolor*) au milieu de paulownias ou *kiri* (*Paulownia tomentosa*). Le couvercle arbore aussi deux oiseaux — en signe d'union matrimoniale, puisqu'un grand nombre de ces objets conçus pour l'exportation étaient fabriqués pour ce type d'occasions — volant au milieu des fleurs, parmi lesquelles on aperçoit également des paulownias.

Tandis que la face arrière est ornée de plantes grimpantes de calebassier ou *hisago* (*Lagenaria siceraria*), les faces latérales présentent des arbres fleuris, dont l'érable du Japon ou *momizi* (*Acer palmatum*) et le trèfle du Japon ou *hagi* (*Lespedeza bicolor*).

Lorsqu'on le soulève, le couvercle révèle son revers décoré de plantes grimpantes de calebassier avec leurs fruits d'or, qui





in Japan during the Momoyama Period (1568–1600) as well as in the early Edo Period that ensued.¹

It is in this period, and in its mutual acculturation context, that a specific type of export lacquer emerges, combining mother-of-pearl inlays with decorative motifs known as *hiramaki-e*, referred to as *nanban makie* or *nanban shitsugei*. Namban, or *Namban-jin* (literally ‘Southern Barbarian’), is a Japanese expression, derived from Chinese, that described the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors that landed in Japan in the 16th and 17th centuries. The expression became synonymous of the lacquers, and other goods commissioned in Japan, both for the internal market or for exporting, that reflected Western taste by copying European prototypes such as the present chest.

Lacquered Namban objects, produced exclusively for exporting, combine Japanese techniques, materials and decorative motifs with European styles and shapes. Introduced in Japan by the Portuguese, these widely replicated domed chests were produced in a variety of sizes.² Often composed of smaller decorative panels separated by broad geometric borders, the rarest amongst them feature large single decorative compositions, such as is the case with the chest herewith described.

Similar examples can be found at Schloss Fasanerie, Fulda (inv. DAS M91), at Národní Muzeum, Prague (inv. 20611), whose collection includes a closely related casket (37.0 × 70.2 × 46.5 cm), and, albeit a smaller example (29.0 × 43.0 × 25.0 cm) with silver fittings, at the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon (inv. 98 Cx).³ HC

¹ See: Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016; Alexandra Curvelo, ‘Nanban Art: what’s past is prologue’, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

² See: Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 147–158.

³ See: Maria Helena Mendes Pinto (ed.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, p. 57, cat. 58.

s’étendent sur toute la surface concave, contrastant avec le reste de l’intérieur de l’objet, entièrement recouvert de laque noire.

La décoration d’or d’un grand raffinement appliquée sur ce coffre, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « image saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568–1600), ainsi qu’au début de la période Edo qui lui succéda.¹ C’est à cette époque d’acculturation mutuelle qu’apparut une sorte particulière de laque destinée à l’exportation, qui associait incrustations de nacre et un type de décoration nommée *hiramaki-e*, que l’on surnomme *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.

Namban, ou *Nanban-jin* (littéralement, « Barbare du Sud ») est un mot japonais dérivé du chinois qui désigne les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols qui débarquèrent au Japon aux XVIe et XVIIe siècles. *Namban* s’est mis également à qualifier le type de laque et les autres produits commandés au Japon pour le marché intérieur ou pour l’exportation et qui étaient le reflet du goût occidental, copiant, le plus souvent, des modèles européens, comme c’est le cas de ce coffre. Les objets en laque de style Namban, produits exclusivement pour l’exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des styles et des formes européennes. L’une des formes les plus courantes était précisément les coffrets à couvercle bombé et les coffres de plus grande taille, typologie amenée par les Portugais au Japon et reproduite sur place.²

La décoration de ce type de coffre est habituellement formée de panneaux séparés par de grandes bordures géométriques. Les pièces présentant un panneau par face, comme celle-ci, sont plus rares. On trouve des exemplaires similaires, par exemple, au Schloss Fasanerie, à Fulde (inv. DAS M91), ou au Musée Naprstek (Národní Muzeum), à Prague (inv. 20611) qui possède une pièce très semblable à la nôtre (37,0 × 70,2 × 46,5 cm). La collection Barros e Sá du Musée national d’Art ancien de Lisbonne (inv. 98 Cx) inclut un coffret plus petit (29,0 × 43,0 × 25,0 cm) orné de ferrures en argent.³ HC

¹ Voir Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016; et Alexandra Curvelo, « Nanban Art: what’s past is prologue », in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

² Voir Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 147–158.

³ Voir Maria Helena Mendes Pinto (éd.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, p. 57, cat. 58.



Portugal in the 17th and 18th centuries

Le Portugal des XVIIe et XVIIIe siècles

Following the succession crisis of 1580, triggered by the disappearance of King D. Sebastião (1557–1578) in the battle of El-Ksar el Kebir in Morocco, Philip II of Spain was recognized by the 'Cortes de Tomar' in 1581 as King of Portugal, being as he was the closest legitimate relative of the young Sebastião, becoming Filipe I of Portugal (r. 1581–1598).

During the so-called Iberian Union (1580–1640), the domains of this new empire became one of the largest in all of history, comprising territories scattered all over the world. However, the Portuguese Empire suffered a considerable economic decline, being involved in Spanish conflicts that had been going on since 1568 and the Eighty Years' War, with England, France and the Netherlands. After the defeat of the so-called 'Invincible Armada' in 1588, a considerable growth of a more global maritime trade takes place, with the Dutch taking a local conflict to the Spanish seafaring domains.

The Portuguese Empire, lacking autonomy and mainly consisting on coastal occupation vulnerable to conquest, became an

La disparition de Dom Sebastião (r. 1557–1578) lors de la bataille de Ksar El Kébir sans laisser de descendant entraîna en 1580 une crise de succession. Felipe II d'Espagne, parent légitime le plus proche du souverain, fut reconnu roi de Portugal par les Cortes de Tomar et prit le nom de Filipe I de Portugal (r. 1581–1598).

Durant la période que l'on désigna comme l'Union Ibérique (1580–1640), le nouvel empire ibérique occupait le territoire le plus vaste de l'Histoire, regroupant des domaines éparpillés aux quatre coins du monde. Toutefois, l'Empire Portugais connut un déclin économique considérable en raison des conflits espagnols avec l'Angleterre, la France et les Pays-Bas, qui remontaient à l'année 1568 et à la Guerre de Quatre-Vingts Ans. Après la défaite de l'Invincible Armada en 1588, on assista à une forte expansion du commerce maritime qui conduisit les Hollandais à transposer la lutte locale aux domaines espagnols d'outre-mer.

L'Empire Portugais, qui n'était pas autonome et reposait avant tout sur une occupation littorale, vulnérable à la conquête, repré-

easy target, leading to the loss of territories in Asia and Brazil, and to military confrontations at the trading posts on the West African coast.

From 1630 onwards, during the reign of Philip III, the situation led to a growing displeasure with the Spanish authorities in Portugal. The recent, numerous wars promoted by the Habsburgs against the Netherlands (Thirty Years War) and England, for example, with very significant losses to Portuguese colonial possessions, led to the Restoration of the Portuguese Independence in 1640 and to the restitution of the old alliance between Portugal and England.

After the Restoration, and while some territories had been recovered, the Portuguese Empire was heavily diminished, not unlike the commerce with Asia. Portugal then turned its attentions to his Atlantic domains, increasing the maritime and commercial connections between Europe, Africa and America, turning Brazil into the main source of wealth of the realm, with sugar reaching the top position in Portuguese economy.

In the first decades of the eighteenth century, gold and diamonds were at the base of the various Brazilian expeditions organized by so-called 'Bandeirantes' (Portuguese settlers and fortune hunters mostly from São Paulo). Its success allowed for a considerable enrichment of the Portuguese crown, which charged a fifth of all the wealth extracted from the earth, fomenting the colonization and development of the Brazilian hinterland.

Portugal once again experienced a period of great prosperity, as may be seen from the extreme opulence of the court of João V (1706–1750), who ruled as absolute king at the head of a monarchy based on a univocal, strong character of royal power.

The riches that poured into Portugal allowed the king to surround himself with his court and to elevate it to one of the richest in Europe. Descriptions of banquets are known where the novelties of the time were all present, from coffee and chocolate to tobacco snuff, which took place at the court, alongside poetry sessions, music, theatrical representations and public spectacles such as opera or the much-celebrated bullfights. Thanks to Brazilian gold and diamonds, and also to the commerce in tobacco, sugar, slaves, wine and salt, D. João V was able to attract foreign artists to his court, mainly Italians, and build monuments in the Baroque style of the time such as the Library of the University of Coimbra, the Royal Building of Mafra (convent, basilica and palace), the Patriarchal Church in Lisbon or the famous Chapel of St. John the Baptist, with which the king enriched the Church of São Roque, both major symbols of the significant relationships which he re-established with the Holy See, enriching the patrimony of the churches and other institutions under royal patronage. ✍

sentait une cible facile — il perdit rapidement des territoires en Asie et au Brésil, tandis que ses comptoirs commerciaux de la côte occidentale africaine étaient menacés par des conflits.

À partir de 1630, sous le règne de Filipe III de Portugal (Felipe IV d'Espagne), le mécontentement ne cessa d'augmenter. Les nombreuses guerres menées au cours des années précédentes par la Maison de Habsbourg contre les Pays-Bas (Guerre de Trente Ans) et l'Angleterre par exemple, cause d'importantes pertes dans les domaines portugais, conduisirent en 1640 à la Restauration de l'Indépendance portugaise et à la réaffirmation de l'ancienne alliance luso-anglaise.

Après la Restauration, et en dépit de la récupération de certains des territoires perdus, l'Empire Portugais se retrouva diminué, ce qui entraîna naturellement une réduction du commerce avec l'Asie. Le Portugal se concentra alors sur ses domaines atlantiques, renforçant la liaison maritime et commerciale entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Le Brésil devint la principale source de richesse du royaume, avec le sucre en produit-phare de l'économie portugaise.

Durant les premières décennies du XVIIIe siècle, l'or et les diamants suscitèrent plusieurs expéditions brésiliennes organisées par les *Bandeirantes*. Le succès qu'ils rencontrèrent occasionna l'enrichissement de la couronne lusitane, qui percevait le cinquième de toutes les richesses extraites, et encouragea la colonisation et le développement du territoire brésilien.

Le Portugal connut alors une nouvelle période de grande prospérité, manifeste dans l'opulence extrême affichée sous le règne de Dom João V (r. 1706–1750) — roi absolu d'une monarchie fondée sur le caractère unique et suprême du pouvoir royal.

Les richesses qui arrivaient au royaume permirent au roi de s'entourer d'une cour qui comptait parmi les plus fastueuses d'Europe. Nous sont parvenues des descriptions de banquets prodigues en nouveautés de l'époque — comme le café, le chocolat et le tabac à priser —, d'une cour qui assistait à des séances de poésie, de musique, de représentations théâtrales, ainsi qu'à des spectacles publics comme l'opéra ou les célèbres corridas. Grâce à l'or, aux diamants et au commerce du tabac, du sucre, des esclaves, du vin et du sel, Dom João V fit venir des artistes étrangers, notamment des Italiens, et construire des monuments dans le style baroque de l'époque — citons ainsi la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, l'ensemble architectural royal de Mafra (couvent, basilique et palais) ou encore l'église Patriarcale à Lisbonne et la célèbre chapelle de Saint-Jean-Baptiste dont le monarque para l'église de São Roque à Lisbonne. Ces deux dernières entreprises représentent d'importants symboles des rapports que Dom João V noua avec le Saint-Siège, le conduisant à enrichir les trésors des églises et les fonds d'autres institutions sous l'égide de la couronne. ✍

Gadrooned silver salvers

Plats à godrons

Gadrooned silver salvers, generally of wide concave segments, appear in the late-16th or early-17th century and remain fashionable until the first decades of the 18th century, beyond the reign of King D. Pedro II (1683 – 1706) and into that of his son D. João V (1706 – 1750), surviving as a reminiscence of ancient Roman models.

Their aesthetic appeal, resorting to the adoption of smooth, plain surfaces rhythmically defined by the symmetry of repetition, reflects options defined by a contemporary artistic current that argued for the simplicity of shape in detriment of profuse and exuberant Baroque decoration.

The plain beauty of these salvers is uniquely based on their shape — robust, sober and smooth, and in the interaction between these aesthetics and the diffused light reflections of their concave segments, giving these pieces an unusual artistic quality that would be hidden by unnecessary or superfluous ornamentation.

This same matrix was adopted in the production of other typologies such as bowls, wine tasters and water basins, equally manufactured without any added unnecessary decorative elements, valuing uniquely the beauty of their sobriety and the diffuse reflection of their silvery sheen, the characteristics that provide them with their truly uniqueness. ✨

Les plats à godrons, pourvus habituellement de godrons larges, apparaissent à la fin du XVIe, début du XVIIe siècle, et sont fabriqués jusqu'aux premières décennies du XVIIIe, sous le règne de Dom Pedro II (1683 – 1706).

Ils sont inspirés d'anciens modèles romains et leur principe esthétique repose sur le jeu de surfaces lisses rythmiquement marquées par les godrons, selon l'un des deux courants artistiques en vigueur à l'époque qui favorisait la forme — contrairement à l'autre tendance où primait l'abondance et l'exubérance baroque des ornements.

La beauté de ces plats réside dans leur forme marquée, sobre et lisse, alliée au jeu des volumes mis en valeur par les reflets lumineux des godrons concaves. Ces pièces, dotées d'une grande dignité plastique, rendent inutile toute ornementation qui ne ferait qu'estomper ou dissimuler la pureté de leur contour.

Ce motif existe sur d'autres objets, comme des écuelles, des taste-vin ou des bassines pour se laver les mains — des pièces toutes dépourvues d'ornements afin de rehausser leur sobre beauté plastique et l'irradiation de la lumière sur l'argent, d'où se dégage une singulière magnificence. ✨

075. SALVER

Portuguese silver, 17th – 18th century

Oporto City Mark

Unidentified Makers Mark A/VR

Diam.: 34.0 cm

Weight: 541.0 g

B200

Certificate of Authenticity: Sofia Ruival and Henrique Braga.

075. PLAT À GODRONS

Argenterie portugaise, transition XVIIe – XVIIIe siècle

Poinçon de la communauté de Porto

Poinçon d'orfèvre de Porto non identifié A/VR

Diam. : 34,0 cm

Poids : 541,0 g

B200

Certificat d'authenticité : Sofia Ruival et Henrique Braga.



Gadrooned Portuguese silver salver.
The twenty-six reverse grooved equal sized sections centered
by a circular raised plain roundel framed by a ribbed rim. ✓

Plat à vingt-six godrons en argent portugais.
Son centre est lisse et entouré d'un pourtour repoussé, lisse.
Le rebord découpé définit les godrons concaves, cannelés, disposés
autour du centre. ✓

076. SALVER

Silver

Portugal, 17th — early 18th century

Unmarked

Diam.: 37.0 cm

Weight: 828.0 g

B244

Identical examples: Sousa, Gonçalo Vasconcelos e, 'Pratas Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX', Editora Civilização, Oporto, pp. 66–69, figs. 16, 17, pp. 100, 105, figs. 33–35.

Certificate of Authenticity: Sofia Ruival and Henrique Braga.

076. PLAT À GODRONS

Argent

Portugal, XVIIe ou début du XVIIIe siècle

Non poinçonné

Diam. : 37,0 cm

Poids : 828,0 g

B244

Exemplaires identiques : Sousa, Gonçalo Vasconcelos e, «Pratas Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX», Editora Civilização, Porto, pp. 66–69, figs. 16, 17, pp. 100, 105, figs. 33–35.

Certificat d'authenticité : Sofia Ruival et Henrique Braga.

Gadrooned Portuguese silver salver.

The twenty spiraled segments centred by a plain circular roundel within a ribbed rim. Light hammered decoration.

This type of spiraled segment salvers are particularly rare within the group of surviving pieces of this period.

The legal obligation to hallmarking silver and gold artifacts is reintroduced in Portugal during the reign of D. Pedro II (Regent 1668–1683 / Reigned 1683–1706), following approximately 100 years of Habsburg Monarchs on the Portuguese throne and the ensuing Independence Wars. This legal requirement was implemented gradually throughout the country, what explains the fact that many pieces of the period do not present either maker or city marks, as it is the case with the present salver. ✍

Plat en argent portugais décoré de vingt godrons.

La décoration est martelée en godrons concaves disposés en spirale et distribués à partir du centre. Le médaillon central est lisse et délimité par un pourtour relevé.

De même que les taste-vin, ce type de plat à godrons en spirale est particulièrement rare.

La réintroduction de l'obligation de poinçonner les objets en or et en argent se produit pendant le règne de Dom Pedro II, après l'occupation philippine, de manière progressive dans le temps et dans l'espace territorial. C'est la raison pour laquelle de nombreuses pièces de cette période ne comportent pas de poinçon d'orfèvre ni de communauté municipale, comme c'est le cas de cette pièce. ✍



077. SALVER

Silver
Portugal, Santarém, 17th – early 18th century
Makers Mark AM
Diam.: 27,5 cm
Weight: 337,0 g
B201

Identical examples: Almeida, Fernando Moitinho de, 'Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)', IN – CM, 1995, S1, S26.

Certificate of Authenticity: Sofia Ruival and Henrique Braga.

077. PLAT À GODRONS

Argent
Portugal, Santarém, XVIIe ou début du XVIIIe siècle
Poinçon d'orfèvre AM
Diam. : 27,5 cm
Poids : 337,0 g
B201

Exemplaires identiques: Almeida, Fernando Moitinho de, « Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887) », IN – CM, 1995, S1, S26.

Certificat d'authenticité: Sofia Ruival et Henrique Braga.



Gadrooned Portuguese silver salver.

The fourteen sharply reverse grooved equal sized sections surrounding a circular raised roundel framed by a ribbed rim. Engraved ownership mark SVR°.

Plat en argent portugais, orné de quatorze godrons cannelés et disposés autour du centre.

Le médaillon central est lisse et repoussé, entouré d'un pourtour convexe. Il porte le monogramme de son propriétaire, SVR°, gravé en son centre.

‘Bufetes’

« Bufetes »

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.

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. ✓

Selon Bernardo Ferrão, la première référence à une table de buffet remonte à 1537 dans la relation des fastueuses célébrations de mariage entre Dona Isabel, fille de Dom Jaime, Duque de Bragança, et le Prince Dom Duarte, frère du roi Dom João III.

Les « bufetes », tels qu’ils sont couramment désignés en portugais, constituent un type de mobilier très populaire au Portugal : il s’agit d’une table présentant un format constant mais des dimensions variables, allant des petits exemplaires spécialement conçus pour être utilisés avec les petits bancs où s’asseyaient les dames de la noblesse — une coutume islamique encore en vigueur dans le pays au début du XIXe siècle — jusqu’aux grandes tables de buffet à six voire huit pieds, comme le magnifique exemplaire de la collection du Musée de Lamego qui mesure près de quatre mètres. Elles pouvaient avoir plusieurs fonctions, souvent simultanées, telles que table de centre, table de réunion ou bureau.

À partir du XVIIe siècle, ces meubles sont dotés de pieds et de traverses tournés, plus ou moins élaborés et brillants, selon le goût de l’époque, le type de commande et le savoir-faire du tourneur, accompagnant l’exubérance de la période baroque et tirant parti des particularités du bois dense et sombre du palissandre du Brésil. Le plateau, la ceinture et les devants des tiroirs arborent des détails décoratifs variés — rebords droits, en cordage, cannelés, convexes ou encadrés par des frises ondulés, élément décoratif importé des Pays-Bas très apprécié au Portugal et abondamment employé à partir de 1650. La décoration des pièces utilisait tantôt ces motifs seuls, tantôt combinait plusieurs de ces solutions.

D’autres meubles présentent une forme et une décoration plus simples, parfois fabriqués en bois locaux, comme le châtaignier, éventuellement associés à des bois plus nobles.

L’utilisation massive du palissandre du Brésil, mais aussi d’autres bois exotiques ramenés par les Portugais d’Amérique, d’Afrique ou d’Orient, tous de qualité exceptionnelle, constitue certainement l’un des facteurs principaux de la durabilité de ces meubles et de l’exubérance manifestée dans la menuiserie portugaise, la distinguant de l’ensemble de ses congénères européennes de la même époque. ✓

078. 'BUFETE' TABLE

Rosewood and brass
 Portugal, second-half of the 17th century
 Dim.: 82.5 × 136.5 × 89.5cm
 A574

Elegant rosewood 'bufete' table dating to the second-half of the 17th century, with three drawers in one of the case long sides. The protruding, rectangular convex, fluted and plain edged top rests directly onto the apron case that features ten drawer fronts, of which seven are simulated, grouped in sets of three in each long face and paired in each short face, alternating with small stepped cushioned elements that repeat on each drawer front.

The apron case is peripherally framed by a moulded frieze that fits directly onto the four legs, which stand out from the upper section for their virtuosity of conception, a detail illustrative of the exuberant Baroque aesthetic grammar that defines this table. The turned legs, formed by groups of superimposed and contrasting flattened buns of various diameters, alternating with tight strangulations and spirals, are interrupted by robust cubes that function as joint blocks for the equally turned stretchers. These, defined by turned spiralled elements and flattened buns, are fixed by large brass screws and adorned by escutcheons in the same metal.

The feet, following the general characteristics of the other turned elements, terminate on turned flattened buns. On the drawer fronts rectangular pierced brass lock escutcheons of stylized foliage scroll motifs.

Owing to its plain decoration, careful selection of raw materials and cabinet making mastery, this 'bufete' table is a representative example of this typology, so favoured in Portugal throughout the 17th and 18th centuries. The stamped marks on the drawers edges, 'Pratt & Sons Guildford', suggest that this table was exported to England, where it was sold by that retailer, active in the mid-20th century, in Guildford, Surrey.

According to Bernardo Ferrão, the earliest Portuguese mention to a 'bufete' table, is found in the 1537 description of the sump-

078. TABLE, DITE « BUFETE »

Palissandre et laiton
 Portugal, seconde moitié du XVIIe siècle
 Dim. : 82,5 × 136,5 × 89,5 cm
 A574

Élégante table de buffet datée de la seconde moitié du XVIIe siècle, en palissandre massif, dotée de trois tiroirs sur l'une des faces longues.

Dépassant franchement du corps du meuble en longueur, le plateau rectangulaire comporte un rebord au profil en tore uni et repose directement sur la ceinture. Cette dernière présente un pourtour garni de dix faces de tiroirs — trois sur les plus longs côtés, deux sur les plus courts —, dont sept sont simulés, séparés par de petits coussins sculptés en escalier, éléments décoratifs repris sur la face avant des tiroirs.

La ceinture se termine par une élégante frise taillée qui s'encastre directement sur les quatre pieds de la table. Le piétement, qui se distingue du plateau et de la ceinture par l'exceptionnelle virtuosité de sa conception, traduit clairement l'exubérant langage baroque de l'époque. Les pieds sont constitués d'imposants ensembles contrastés de boules aplaties superposées de divers diamètres, séparées par des étranglements accentués et des spirales ; cet enchaînement est interrompu près de la base du meuble par de solides blocs cubiques qui servent de joints d'assemblage aux traverses. Celles-ci, formées d'un motif central tourné, d'où émergent symétriquement des éléments en spirale et des boules aplaties, sont fixées à la structure par des vis décoratives en laiton entourées d'une platine dans le même métal.

Les pieds reposent sur deux boules aplaties, en accord avec l'esprit général du travail de tournage du meuble.

Chaque tiroir est agrémenté d'une platine de serrure rectangulaire en laiton découpé et ajouré, ornée de motifs végétaux stylisés.

La décoration sophistiquée de cette table de buffet, la sélection attentive des bois utilisés et le savoir-faire évident de sa fabrication en font un parfait exemple de ce type de meuble tant apprécié au



tuous 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 Lamago, 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 great 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.

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

Portugal aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les marques apposées sur le rebord des tiroirs indiquant «Pratt & Sons Guildford» suggèrent que cette table aurait été exportée en Angleterre, où elle aurait été mise en vente par ce revendeur, actif au milieu du XXe siècle, à Guidford, Surrey.

Selon Bernardo Ferrão, la première référence à une table de buffet remonte à 1537 dans la relation des fastueuses célébrations de mariage entre Dona Isabel, fille de Dom Jaime, Duc de Bragança, et le Prince Dom Duarte, frère du roi Dom João III.

Les «bufetes», tels qu'ils sont couramment désignés en portugais, constituent un type de mobilier très populaire au Portugal : il s'agit d'une table présentant un format constant mais des dimensions variables, allant des petits exemplaires spécialement conçus pour être utilisés sur les estrades où s'asseyaient les dames de la noblesse — une coutume islamique encore en vigueur dans le pays au début du XIXe siècle — jusqu'aux grandes tables de buffet à six voire huit pieds que l'on trouvait dans des vestibules et des salons, comme le magnifique exemplaire de la collection du Musée de Lamago qui mesure près de quatre mètres. Elles pouvaient avoir plusieurs fonctions, souvent simultanées, servant de table de centre, de table de réunion ou de bureau.

À partir du XVIIe siècle, ces meubles sont dotés de pieds et de traverses tournés, plus ou moins élaborés et impressionnants, selon le goût de l'époque, le type de commande et le savoir-faire du tourneur, accompagnant l'exubérance de la période baroque et tirant parti des particularités du bois dense et sombre du palissandre du Brésil. Le plateau, la ceinture et les faces avant des tiroirs arborent des détails décoratifs variés — rebords unis, en cordage, cannelés, concaves ou convexes ou encadrés par des frises de «tremidos», élément décoratif formé de traits obliques, importé des Pays-Bas, très apprécié au Portugal et abondamment employé à partir de 1650. La décoration des pièces utilisait tantôt ces motifs seuls, tantôt combinait plusieurs de ces solutions.

D'autres exemplaires présentent une forme et une décoration plus simples ; ils sont parfois fabriqués en bois locaux, comme le châtaignier, éventuellement associés à des bois plus nobles.



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. ¹ JF

¹ See: BASTOS, Celina, PROENÇA, José António, *Museu de Lamego, Mobiliário*, Lisbon, Instituto Português de Museus, 1999; FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Oporto, Artes Gráficas — Lello & Irmão Editores, 1990. Vol. II; FREIRE, Fernanda Castro, PEDROSO, Graça, HENRIQUES, Raquel Pereira, *Mobiliário, Móveis de Conter, Pousar e de Aparato*, Lisbon, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2002. Vol. II; 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*, Lisbon, 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*, Lisbon, Instituto Português do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga, 1985–1987.

For similar table see:

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

L'utilisation massive du palissandre du Brésil, mais aussi d'autres bois exotiques ramenés par les Portugais d'Amérique, d'Afrique et d'Orient, tous de qualité exceptionnelle, constitue certainement l'un des facteurs principaux de la durabilité de ces meubles et de l'exubérance manifestée dans la menuiserie portugaise, la distinguant de l'ensemble de ses congénères européennes de la même époque. ¹ JF

¹ Voir BASTOS, Celina, PROENÇA, José António, *Museu de Lamego, Mobiliário*, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1999; FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, vol. II, Porto, Artes Gráficas — Lello & Irmão, Editores, 1990; FREIRE, Fernanda Castro, PEDROSO, Graça, HENRIQUES, Raquel Pereira, *Mobiliário, Móveis de Conter, Pousar e de Aparato*, vol. II, Lisbonne, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2002; 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*, Lisbonne, 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*, Lisbonne, Instituto Português do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga, 1985–1987.

Pour des exemplaires similaires :

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

Portuguese faïence

Faïence portugaise

The Portuguese ceramic tradition is deeply rooted in its Roman, Visigothic and Islamic ancestry and particularly well documented from the 13th century onwards. However it is not until the 16th century that a considerable increase in production is noticeable in Portugal, most certainly related to the progresses made in ceramic manufacturing techniques, encouraged by the development of new aesthetic concepts and wider market demands. The adoption and widespread use of tin-white glaze was also undoubtedly a major factor in the promotion of a flourishing ceramic production of both decorative and utilitarian pieces as well as of tiles.

It is also impossible to ignore the undeniable impact that a growing wealthy merchant class, rivalling in taste and social ambition with the old aristocratic and religious elites, had on the improvement of Portuguese faïence artistic qualities and on the significant evolution of the production, associated to rapidly emerging markets and newly developed export networks.

During the first half of the 17th century Portuguese faïence is characterised by an unambiguous and autonomous production, sustained not only by the quality and fineness of the paste, but also by the purity of the glazes and the sharpness of the blue pigment as well as the decorative innovations introduced, following clear eastern influenced themes that preceded by several decades other stylistically similar European productions.

The Portuguese overseas expansion towards the East and the privileged trading relations that ensued, turned Lisbon into the main European trading outpost for exotic goods, amongst which

La céramique portugaise trouve ses racines profondes dans son passé romain, wisigoth et arabe. Cependant, ce fut au milieu du XVIIe siècle que l'on assista à un franc progrès de la technique répondant aux nouveaux besoins esthétiques et aux exigences du marché. L'utilisation de la glaçure d'étain donna jour à une production florissante, aussi bien de vaisselle que d'azulejos.

L'amélioration de la qualité artistique et la transformation profonde de la céramique se produisirent sous l'effet de l'ascension sociale de la bourgeoisie qui rivalisait, en termes de goût et de luxe, avec la noblesse et le haut clergé.

La faïence portugaise connut effectivement une production singulière au cours de la première moitié du XVIIe siècle, non seulement par la qualité de sa pâte, de la glaçure fine et du bleu qui la décorait, mais aussi par les thèmes décoratifs innovants, d'influence clairement orientale, qui anticipaient de plusieurs décennies les productions européennes postérieures.

Les Grandes Découvertes et les relations commerciales privilégiées entre le Portugal et l'Orient qui en découlèrent avaient fait de Lisbonne le premier marché européen de produits exotiques : parmi ceux-ci figurait la porcelaine chinoise destinée aux cours et aux puissantes familles européennes.

Le coût élevé de la porcelaine chinoise motiva les potiers portugais à fabriquer un produit similaire, mais moins onéreux. Leur connaissance de la porcelaine Ming, notamment de la période Wanli, permit le développement d'une céramique innovante et singulière, à la forme et aux motifs inspirés des modèles orientaux.

the much admired and highly valued Chinese porcelain objects, that were then exported throughout Europe. Chinese porcelain however, was an expensive commodity only affordable to the wealthiest, a fact that encouraged the Portuguese potters to perfect a similar looking product that could be manufactured in large quantity but at a much lower cost. The first hand knowledge of Ming Dynasty porcelain pieces, especially the ones produced during the reign of Emperor Wanli (1573 – 1620), widely available in Lisbon, was certainly a factor favourable to the development of these innovative ceramics that adapted and reinterpreted their eastern prototypes.

The excellent technical quality of this renewed production, its exoticism and certainly its novelty value, as well as the reasonable cost, considerably lower than that of the competing Italian Maiolica, explain the immediate success achieved internationally.

Exceptional examples of early-17th century pieces can be found in some numbers in Northern European museum collections, attesting to the popularity of the Portuguese produced faïence in the international markets of that period. Evidence also suggests that in Portugal faïence was less predominantly consumed than in the rest of Europe especially so in relation to the Northern and Baltic countries. This fact can be explained by the fact that the Portuguese elites favoured the more exclusive and expensive but widely available Chinese porcelain, that they commissioned in large quantities and often personalised with heraldic insignia or monograms, a detail that in faïence pieces tend to be of German or Dutch origin.

La qualité technique, l'exotisme et le décor original, ajoutés au coût bien plus accessible que celui de la majolique italienne, entraînèrent le succès immédiat de cette faïence dans toute l'Europe.

La majorité des pièces datant de la première moitié du XVII^e siècle se trouvent dans les musées du Nord de l'Europe, témoignant ainsi du goût prononcé des marchés internationaux pour ces objets. En effet, les familles lusitaniennes avaient facilement accès aux porcelaines arrivant directement de Chine, sur lesquelles elles faisaient ensuite figurer leurs armoiries. C'est la raison pour laquelle la majeure partie des pièces de faïence fabriquées à Lisbonne étaient, quant à elles, décorées d'armoiries européennes, surtout hollandaises ou allemandes.

Avec la création de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (V.O.C.) en 1602 et la conséquente familiarité des consommateurs avec la porcelaine chinoise, la fabrication d'une céramique aussi proche que possible de cette vaisselle, en termes tant de qualité que de décor exotique, devenait impérative. Le coût élevé des porcelaines de Chine et l'offre inférieure à la demande obligèrent les acheteurs à recourir à ces importations de « contrefaçons » à grande échelle.

La Hanse était, quant à elle, moins familiarisée avec la porcelaine chinoise. Elle demandait un vocabulaire décoratif exotique, sans être la copie de modèles existants, qui associât atmosphère lointaine et références européennes érudites — des objets plus proches de la vie quotidienne. Lisbonne lui offrait une faïence hybride et originale qui privilégiait la liberté créative.

The establishment of the Dutch East India Company (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie V.O.C.*) in 1602 afforded a wider awareness of luxurious and expensive Chinese porcelain prototypes, which became equally available to northern European markets, thus promoting and encouraging a heightened demand for stylistically comparable but less expensive products. The cost as well as the increasing market demand for Chinese porcelain, never fully satisfied by the offer, were undoubtedly important factors in the success of the Portuguese faïence production and exporting.

The Hanseatic League, the commercial and defensive confederation of merchant guilds and market towns that dominated Baltic trade, less familiarised with Chinese porcelain but keen on the new and exotic decorative languages that matched the allusions to faraway lands to European erudite references closer to every day needs, also sourced in Lisbon for a hybrid but original product that privileged creative freedom.

By the second half of the century however, boosted by the increasing costs of importing faïence from Lisbon, a city geographically in the periphery of Central Europe, competing production centres started to emerge and develop in The Netherlands, particularly in the city of Delft. The ready availability of this cheaper product would kick-start the decline of the Lisbon potteries that would ultimately drive them to closure.

Records referring to the existence of considerable numbers of potteries in central Lisbon during the 16th and 17th centuries are abundant. Most of these potteries however would be destroyed in the great earthquake that hit the city in 1755, a fact that erased

Toutefois, importer de la faïence de Lisbonne, ville périphérique d'Europe, coûtait très cher. Ce coût devint tellement prohibitif que l'on assista, pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, au développement des manufactures de faïence de Delft, accompagné du déclin et de la fermeture des ateliers lisboètes.

On connaît l'existence à Lisbonne de nombreux ateliers de potiers des XVIe et XVIIe siècles. Ils furent détruits par le tremblement de terre en 1755, mais il en reste quelques vestiges, dont les cheminées des fours dispersées dans la ville.

Le tremblement de terre de Lisbonne entraîna un tsunami qui ravagea la ville et détruisit la grande majorité des pièces de faïence du XVIIe siècle. Actuellement, on trouve plus de faïence portugaise de l'époque dans les musées d'Europe qu'au Portugal, souvent qualifiée de « faïence de Hambourg ».

Au début du XXe siècle, Luis Keil, conservateur du Musée d'Art Ancien de Lisbonne, après avoir examiné en laboratoire le type de pâte, de glaçure et de pigments, ainsi que la similitude de décor entre les deux faïences, prouva que celle dite « de Hambourg » et la céramique portugaise de la première moitié du XVIIe siècle provenaient en fait toutes deux directement des ateliers lisboètes.

C'est ainsi que, trois siècles plus tard, on put confirmer que les céramistes portugais du XVIIe siècle avaient travaillé pour les puissants centres de la Hanse : les objets étaient commandés par les juifs d'origine portugaise qui vivaient à Hambourg ou par des marchands de la Ligue hanséatique qui opéraient à Lisbonne.

Lors de fouilles récentes faites à Amsterdam dans le quartier de Vlooyenburch, où s'installèrent les juifs portugais au XVIIe

most of the physical evidence of earlier productions and explains the, until recently, deeply rooted and widespread belief that the blue and white decorated faïence pieces held in northern European museum collections, originated from local production centres and were thus known as Hamburg Faïence.

It will be Luís Keil, a curator at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon that, in the early 20th century, will focus on the systematic study of the so-called Hamburg Faïence. Applying newly available scientific techniques based on the analysis of pastes, glazes and pigments as well as developing a comparative study of decorative characteristics, Keil argued for the first time that these pieces originated from Lisbon workshops rather than from their Northern European counterparts. After approximately 300 years it was finally confirmed that the 17th century Portuguese potters were producing for the powerful hanseatic centres that imported large quantities of faïence from Lisbon via Portuguese merchant Jews in Hamburg or directly through their own agents in Lisbon.

Archaeological excavation projects in Amsterdam in 1982, specifically in the Vlooyenburch area of the city, settled by immigrant Portuguese Jews in the early-17th century, have also revealed large quantities of Portuguese faïence fragments.

Highly admired, Portuguese faïence is abundant throughout Europe and worldwide, namely in the United States, in areas of Portuguese or Spanish settlement. In Japan a Portuguese bowl was also described in the estate inventory of a samurai warrior. ➤

siècle, des fragments de plusieurs centaines d'objets de fabrication portugaise furent également mis au jour.

Très appréciée à l'époque, on trouve actuellement cette faïence dans plusieurs pays européens et un peu partout dans le monde, notamment sur le continent américain dans des régions sous influences portugaise et espagnole, ainsi qu'en Afrique et même au Japon, où l'on découvrit, parmi les biens ayant appartenu à un samouraï, un bol portugais datant de 1600 – 1625. ➤

079. AQUAMANILE

Portuguese faïence
Lisbon, 1620 – 1640
Height: 26.5 cm
C634

Provenance: M.P. collection, Lisbon and Sangreman Proença collection, Évora.

079. AQUAMANILE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620 – 1640
Hauteur : 26,5 cm
C634

Provenance : Collection M. P., Lisbonne et Collection Sangreman Proença, Évora.

Extremely rare Portuguese faïence aquamanile dating from the first half of the 17th century, decorated in cobalt-blue pigment on a tin-white enamelled ground. The unusual vessel is moulded and shaped as a fantastic chimera of equine head and neck and pronounced female torso of marked waistline, fused onto a hybrid lower body with lion paws, bird wings and a long robust fish tail that curves upwards, to join the back of the head, forming a handle.

The decorative composition is highlighted and enriched by a bright cobalt-blue pigment in a variety of shades and ornamental motifs reflecting the influence of European prototypes, such as the elaborate jewel-like necklace, the grotesque mask bodice, the scrolled acanthus shoulders and the two large abdominal fleuron cut by a keel like blade. The tale's floral decoration however, albeit of looser and freer character, suggests the aesthetic grammar of contemporary Chinese porcelain prototypes.

This rare piece, undoubtedly produced by a Lisbon pottery workshop, was conceived with particular care, both in its shape and ornamentation, and was destined to an aristocratic and erudite clientele. In fact, it takes inspiration from the monster in Horace's

Rare aquamanile en faïence portugaise de la première moitié du XVIIe siècle, peint en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc.

Pièce originale moulée et modelée, en forme de fantastique chimère à tête d'équidé dressée, sur cou haut, poitrine féminine prononcée, ceinture marquée et reste du corps hybride : pattes de lions, ailes latérales et queue de poisson dont la nageoire caudale rejoint la tête de la figure pour former l'anse de l'aquamanile.

Ces formes diverses sont soulignées par une riche décoration peinte en plusieurs tons de bleu et comportant des ornements différenciés, inspirés de modèles européens : la collerette réhaussant le cou et le col, le corset enserrant le tronc et orné à l'avant d'un mascarón expressif, les acanthes enroulées sur les épaules et les deux fleurons sur la panse, séparés par une sorte de quille (brisée). Quant à la queue, elle est ornée d'une décoration florale qui, bien que très libre et espacée, dénote le goût de la porcelaine chinoise.

Cette pièce rare, produite dans les ateliers de Lisbonne, est dotée d'une forme et d'une décoration particulièrement élégante et se destinait à une clientèle aristocratique et érudite. En effet, elle prend son inspiration dans le monstre d'Horace (Art Poétique),



‘Poetic Art’, designating extravagant artistic creations that go beyond the bounds of reason. This piece would be displayed in the courtly washing of the hands ceremony that preceded the meals. Identical use had the various extant bronze examples of equally extravagant shapes and aquatic allusions.

The fantastic character of this aquamanile, distinct from medieval creations and from other contemporary European pieces, was only conceivable due to the wide diversity of cultures and exotic objects from far-away lands that merged in Lisbon, and overlapped with Italian Renaissance elements and Mannerist grammars characteristic of early-17th century Portuguese art.

It is also relevant to refer the close decorative relationship between this piece and contemporary tile productions, namely in relation to the grotesque ornaments, and other simpler popular motifs that reflected the naïve character of Portuguese ceramic painters of the early to mid-17th century, such as some tile borders and other freer ornamental compositions.

This piece is associated to a small extant group, identical in shape and decorated in similar blue and white motifs, such as an aquamanile formerly in the José Maria Jorge collection and later in the Mário Roque collection, and others in Portuguese and overseas museums. In this group we would also refer a polychrome example in the M.P. collection in Lisbon. Other extant mermaid or fish shaped aquamanilia, normally of polychrome decoration, can be dated to the same period and quite possibly, originate from one single pottery workshop.

A similar piece was exhibited at *Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe*, in the Musée National des Arts Asiatiques — Guimet in Paris (March – June 2019). ➤ TP

pour désigner les créations artistiques extravagantes qui dépassent les limites de la Raison. Elle servait à se laver les mains avant les banquets et, à l'image d'une cruche, on la remplissait d'eau par un trou situé au sommet de la tête de la chimère, pour ensuite la déverser par sa bouche. Il existe d'autres objets d'apparat en bronze ayant la même fonction et présentant des formes extravagantes inspirées de thèmes aquatiques.

Le caractère fantastique de cet aquamanile, qui contraste avec les créations médiévales et les pièces européennes de la même époque, s'explique par la diversité des cultures et des objets insolites qui confluaient alors à Lisbonne ; on y perçoit des éléments hérités de la Renaissance italienne et des particularités maniéristes caractéristiques de l'art portugais de la première moitié du XVIIe siècle.

Il convient en outre de mentionner la parenté entre cette pièce et plusieurs compositions en azulejos de la même époque, figurant des ornements grotesques et autres motifs populaires, reflets d'une facette plus ingénue des décorateurs portugais pendant le deuxième quart du XVIIe, comme l'illustrent certaines bordures et des compositions ornementales libres.

Seul un nombre restreint de récipients identiques à notre pièce, en termes de forme et de décoration, a été conservé à l'heure actuelle : on en trouve peints en bleu sur fond blanc et présentant de nombreux points communs au niveau de la décoration dans la collection de José Maria Jorge puis de Mário Roque, ainsi que dans musées portugais et à l'étranger. Citons également celui peint en polychromie et appartenant à la collection particulière M.P. D'autres aquamaniles connus en forme de sirène ou de poisson, la plupart du temps polychromes, pourraient dater de la même période et être issus du même atelier que celui de notre pièce.

Un objet similaire a été exposé à l'occasion d' *Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe*, au Musée National des Arts Asiatiques — Guimet à Paris (mars – juin 2019). ➤ TP



080. POT

Portuguese faïence
Lisbon, 1620 – 1640
Height: 24.0 cm
C706

Provenance: J.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

080. POT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620 – 1640
Hauteur : 24,0 cm
C706

Provenance : Collection J.P. Frazão, Santarém.

Pot en faïence portugaise du XVIIe siècle, tourné, de forme ovoïdale, au col démarqué et agrémenté de deux anses, peint en bleu de cobalt sur émail blanc.

La décoration présente une nette influence chinoise, doublée d'un *horror vacui*, caractéristique des modèles islamiques.

Sur la panse de l'objet, les éléments végétaux et floraux — chrysanthèmes, marguerites et camélias stylisés — remplissent intégralement la surface, représentant un jardin idyllique dans le style oriental.

Un trait en relief entoure la panse en son milieu : fait au moyen d'une pression manuelle sur le dégourdi, il imite les pièces de porcelaine chinoise qui, contrairement à la faïence, étaient fabriquées en deux moitiés, postérieurement assemblées, puis colorées et émaillées. N'ayant sans doute pas compris l'origine de ce détail, l'artisan a laissé libre court à sa créativité et a inscrit sur l'objet ce contour en relief.

Le col du pot est composé de multiples cavités alvéolées, formées par pression manuelle, revêtues d'émail stannifère blanc et décorées d'étoiles. Cette bordure supérieure est délimitée au-dessus et en dessous par deux lignes parallèles bleu foncé emplies de lavis bleu. L'embouchure du pot est ornée d'un cordage en relief, en émail blanc, apposé sur l'objet.

La base du pot est entourée d'une bande décorative bleu de cobalt.

Les anses, apposées sur la panse près du col, sont en forme d'oreille et décorées de traits parallèles bleus.



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. ✓ TP & JM

La décoration monochrome en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc, inspirée des modèles décoratifs de la porcelaine chinoise qui arrivait abondamment à Lisbonne par les navires de la route des Indes à partir du début du XVIe siècle, fut transposée à la production de céramique portugaise pendant la première moitié du XVIIe siècle. La symbiose entre les répertoires décoratifs chinois et islamiques donna naissance à un ensemble de pièces qui, à l'image de notre pot, présentent une décoration extrêmement dense, inspirée de l'ornementation islamique.

La virtuosité et la rareté de cette pièce se révèlent dans son apparence singulière — résultat de l'interprétation personnelle de l'artisan potier —, soulignée par la qualité et la finesse de la pâte et par la pureté du bleu de cobalt, conservé malgré le passage du temps. ✓ TP & JM

081. FOOTED SALVER

Portuguese faïence 'Pré-aranhões'
Lisbon, 2nd-quarter of the 17th century
Diam.: 22.0 cm
C645

Provenance: Private collection, Alcobça.

Unusual small sized moulded salver of jagged cut-out lip, decorated in cobalt-blue pigment on tin-white enamel. Within the decagonal central section a flower and foliage crown encircling a cartouche monogrammed 'TS', often present in pieces associated to the city of Hamburg or to the Hanseatic League, the whole composition framed by a band of parallel vertical stripes.

On the lip a sequence of ten cut-out sections alternating artemisia leaves and peaches, separated by small columns with bows and seals. On the reverse, five polygonal sections of Chinese Ming — Wanli inspiration, filled by simple stylised floral detailing and a circular raised foot encircled by parallel blue filleting.

This rare salver, similar to other pieces of identical decoration in Portuguese collections, was originally produced for export to the German Hamburg market as evidenced by the 'TS' monogram and the foliage crown, both details repeated in a bottle made in Lisbon and dated to circa 1648, that can be seen at the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Inv. no. 1930.102).

The 'TS' monogram represents the transliteration of γ in Hebrew (*Tsadê*), meaning 'Faithful server, arms raised before the Lord, with humility' according to the *Torah*.

The salver's shape alludes to 17th century Portuguese silver footed salvers and its decoration, of clear hybridisation, reflects the blending of a strong *Kraak* matrix, on the lip, with a monogram framed by a foliage crown in the Northern European taste.

For similar piece see Ulrich Bauche, 'Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden', Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 43, fig. 26. ➤ TP

081. PLAT SUR PIED

Faïence portugaise « Pré-aranhões »
Lisbonne, deuxième quart du XVIIe siècle
Diam. : 22,0 cm
C645

Provenance: Collection privée, Alcobça.

Plat sur pied original, de petite taille, moulé, doté d'une aile totalement découpée, couvert d'émail stannifère blanc et orné d'une décoration peinte en bleu de cobalt.

La descente du plat est polygonale, délimitée par une frise à bordure double, remplie de traits parallèles verticaux. Le bassin est orné d'une couronne de fleurs et de feuilles, au centre de laquelle se détache une cartouche portant le monogramme formé des lettres T et S superposées — initiales que l'on retrouve sur d'autres pièces en rapport avec Hamburg et la Ligue hanséatique.

L'aile est formée de dix registres découpés, remplis tour à tour de feuilles d'armoise et de pêcher, séparés par des colonnettes ornées de nœuds et de sceaux, découpées elles aussi.

Sur l'envers du plat, cinq registres en polygones dans le goût Ming et Wanli présentent de simples ornements floraux à pied en arc de cercle, entourés de filets peints.

Malgré la ressemblance avec d'autres objets appartenant à des collections portugaises, cette pièce de faïence rarissime a été produite pour le marché allemand de Hamburg, comme nous l'indiquent la cartouche ornée du monogramme « TS » et la couronne de feuillage qui l'entoure, identiques à celles que l'on trouve sur l'avant d'une bouteille datant probablement de 1648, fabriquée à Lisbonne et conservée au Museum für Kunst und Gewerbe, à Hamburg (inv. no. 1930.102).

Le monogramme « TS » représente la transliteration de γ en hébraïque (*Tsadê*) qui signifie « Fidèle serviteur, les bras levés devant le Seigneur, avec humilité » selon la *Torah*.

Sa forme reprend celle des plats à pied portugais en argent du XVIIe; quant à la décoration, elle est hybride, avec une aile de forte influence *Kraak* et un bassin dont l'ornementation tire son inspiration dans le nord de l'Europe.

Pièce identique : BAUCHE, Ulrich, *Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 43, fig. 26. ➤ TP



082. TWO-HANDLED URN

Portuguese faïence
Lisbon, 1630–1640
Height: 40.0 cm
C440

Provenance: Vasco Valente collection, Oporto; Eduardo Coelho collection, Oporto; Private collection, Lisbon.

Rare and imposing wheel thrown two-handled 17th century Portuguese faïence urn of oval, bulbous profile with gently curving shoulder rising to a defined neck. The sophisticated and unusual shape is delicately painted in cobalt blue pigment applied to a tin white glazed background.

The decorative scheme is dense, covering the entire body surface, clearly reflecting the *horror vacui* inherited from Islamic models. However, although unequivocally guided by oriental references, the artist has opted out for representing the two human figures in a westerner manner albeit within Chinese like landscapes.

On one side the elaborate depiction of a female figure with fruits on the headdress holding a large cornucopia that is also overflowing with fruits — symbolizing the Earth — in a background of trees and blossoming branches, with two hares shading under a bush and a Buddhist wheel placed by two birdcages, all in a perfect symbiosis of the various elements.

On the opposing surface one other female figure, in a long skirt and a tight waisted long sleeved bodice with lace cuffs and ruff, sits on a terrace holding a bird and surrounded by plants and flowers, a pomegranate tree, and a large flying bird of paradise.

082. POT

Faïence portugaise
Lisbonne, vers 1630–1640
Hauteur: 40,0 cm
C440

Provenance: Collection Vasco Valente, Porto; collection Eduardo Coelho, Porto; collection privée, Lisbonne.

Cet imposant et rare pot en faïence portugaise du XVII^e siècle, de forme ovoïde et bulbeux possède un col délimité et deux anses. Il est recouvert d'un émail blanc et d'un décor bleu de cobalt.

Témoignant d'un *horror vacui*, la décoration est dense et recouvre intégralement la superficie; une caractéristique dérivée des modèles islamiques. Si l'influence orientale est claire, la représentation humaine, insérée dans un paysage orientalisant, trouve son fondement dans les typologies occidentales.

Sur l'une des faces, un personnage symbolisant la Terre, orné et coiffé de fruits, porte une grande corne d'abondance sur ses genoux. Cette figure est insérée dans un décor arboré, aux branches fleuries. Un couple de lièvres placé à l'ombre d'un arbre et une roue de Dharma située à côté de deux cages d'oiseaux, forment un tout agencé dans une parfaite symbiose.

De l'autre côté, une dame est représentée sur un petit balcon, vêtue d'une jupe imposante et d'un corsage cintré. Ses longues manches sont parées de dentelles au niveau des poignets et de la poitrine. Entourée d'une abondante végétation dont se détache un grenadier et un oiseau, elle respire les fleurs et tient un oiseau dans sa main. S'il est admis qu'il s'agit d'une femme noble, ayant



Although it is possible to consider that the figure portrays the noblewoman that commissioned the piece, it is noticeable that it is attired in an out of fashion style, dating from a period before the production date of the urn, suggesting that it might instead depict an allegory to Spring, that was probably copied from a contemporary engraving.

The two scenes are separated by vertical rectangular panels placed beneath the handles, which are decorated with mascaron ornaments in a field of scrolls and vegetal motives within a cobalt blue ground. The shoulder is encircled by a wide band of daisies topped by a narrow band of filleted framed scrolls reaching up to the gently flaring lip.

The lower part of the urn is ringed by a band of lanceolate cartouches filled with palm leaves, inspired by the ruyi head patterns often found on decorative compositions of Ming period pieces.

For most of the 16th and 17th centuries Europeans had attempted to replicate the glazed hard paste of the porcelain that was being imported, in large quantities, from China. However, unable to unravel the manufacturing secrets for that highly admired and precious material, European potters, namely the Portuguese, settled for the production of fine paste faïence pieces, which they decorated by adapting and reinterpreting the Ming Porcelain decorative motifs of deer, birds, flowers, fruits, figures and Buddhist symbols.

In the specific case of this urn it is possible to identify a combination of inspirational sources, which under iconographic analysis, reveal a complex web of meanings. The Baroque period favoured the use of allegory and symbolic language that was being propagated by illustrations and printed books, from which the artisans copied the symbols supposed to be decoded by the viewer, simultaneously turning them into a type of immaterial collective heritage. In this recognizable symbolic language the Earth is portrayed by an abundance of flowers and fruits, translating the ephemerality of substance, as well as the evanescence of things and of earthly pleasures.

In his *Treaty of Iconology*, Cesare Ripa uses them as symbolic attributes of senses, inasmuch as they allow us to savour, smell and observe.

probablement commandé cette pièce, ses vêtements trahissent une époque antérieure au moment de fabrication de ce vase. Ce point permet d'envisager l'hypothèse suivant laquelle il s'agirait d'une représentation allégorique du Printemps, inspirée d'une gravure de l'époque.

Ces deux parties sont séparées par un pan rectangulaire vertical présent sous l'anse et accompagné d'un mascaron. Ce motif originaire de Grèce est utilisé dans les représentations théâtrales et est destiné à cacher l'expression humaine. Il est contourné de volutes et d'éléments végétaux qui se détachent d'un fond bleu de cobalt. Des branches de marguerites ornent la partie du pot décorée de volutes.

La base est constituée de réserves encadrées par des tiges et des filets qui circonscrivent les formes entrelacées qui s'achèvent en feuilles de palmiers et sont inspirées des têtes de Ruyi largement répandues dans la porcelaine Ming.

L'Europe des XVIe et XVIIe siècles s'efforce de reproduire la pâte dure et vitrifiée des porcelaines qui arrivaient de Chine. Les céramistes ne parviennent pourtant pas à dépasser le stade de fabrication de faïences décorées de motifs orientaux inspirés de la grammaire décorative Ming. Daims, oiseaux, fleurs, fruits, personnages et symboles sont peints jusqu'à épuisement et garnissent les faïences portugaises du XVIIe siècle.

Nous sommes en présence d'un exemple qui combine diverses influences et dont l'analyse iconographique permet de révéler un réseau de significations profondes et complexes. La période baroque fait un usage abondant du langage symbolique diffusé par le biais de la gravure ou par les ouvrages à partir desquels les artistes reproduisaient les symboles destinés à être déchiffrés par le spectateur. Dans ce langage symbolique, la Terre est représentée à travers une abondance de fleurs et de fruits qui traduit la dimension éphémère de toute chose et la fugacité des biens et des plaisirs terrestres.

Dans son traité sur l'iconologie, Cesare Ripa les utilise en tant qu'attributs symbolisant les sens permettant de savourer, respirer et observer. Inspirant le sublime et le divin, les fleurs et les fruits sont autant de symboles représentatifs de la beauté de la nature s'opposant à la matière artificielle inventée par l'homme. L'allégorie



Both flowers and fruits are symbolic of nature's beauty and creative power, as opposed to human made, thus inspiring us to aim for the sublime and the divine. In this context, the female figure is placed in an idyllic scenery of flowers, fruits and exotic flying birds, interacting with the bird that sits candidly on her hand, which in this context represents the spiritual, while the bird in flight inspires an escape from the earthly world that, on separating from earth, becomes almost ethereal.

The flowers surrounding the figure with exposed frontal or profiled corollae, allude to Hope, growing from deep inside the earth but blossoming in Light, in an analogy to the Lost Paradise Garden, while the two hares taking cover under a tree, stand for symbols of fertility.

The ripe, naturally red coloured, pomegranates allude to Resurrection and Hope while the palms refer to the Victory of Christ over death, in Christian conventional iconographic models. ✓ *TP & JM*

du Printemps est ainsi mise en scène dans un décor idyllique fait de fleurs, de fruits et d'oiseaux exotiques. La dame regarde avec bienveillance l'oiseau posé sur sa main. Celui-ci représente l'esprit, en opposition à la matière, et son vol invite à une évasion du monde terrestre vers l'éternité.

Entourant cette figure, les fleurs composées de corolles ouvertes ou peintes de profil symbolisent l'espérance. Naissant de la terre mais s'épanouissant à la lumière du soleil, elles sont une allégorie de l'Eden, du paradis perdu. Abrisé sous un arbre, le couple de lièvre symbolise la fécondité. Le grenadier avec ses fruits ouverts et sa semence rouge fait allusion à la Résurrection et à l'Espérance qui, associés au palmier, rappelle la victoire du Christ sur la mort dans l'iconographie chrétienne. ✓ *TP & JM*

083. HOLY WATER POT

Portuguese faïence
Lisbon, 1630–1640
Dim.: 22,0 × 18,0 × 18,0 cm
C511

Rounded, wheel-thrown 17th century Portuguese faïence Holy Water pot decorated in cobalt-blue on a tin-white enamel glaze. The border is defined by the accentuated flaring lip from where the dented handle protrudes, while the tightly strangled base is highlighted by a cylindrical edge.

The body is decorated with an oval framed cartouche fully filled with the 'Ângulo' family crest, framed on each side by symmetrical scrolls of branches of 'Chinese pine'. The handle is defined by raised elements, randomized in the first firing, and by lateral countersinking sections pressed manually by the potter before the application of the tin glaze, and decorated in cobalt-blue with diagonal lines reinforcing the detail.

According to Aníbal Pinto de Faria, the gold heraldic with five green roundels, broken in silver and placed in saltire, belongs to the Ângulo family, descendants of a son of King Angulo of Scotland in the late 12th century, who settled in the Kingdom of Leon in the early 13th century and from there came into Portugal at an unknown date. It is recorded that one member of the family settled in Malacca in the late-16th century, acquiring considerable wealth and adopting thereafter an aristocratic lifestyle.

A similar piece, with oval cartouche filled with a characteristically Christian closed crown and eastern influenced scrolls, is known at the Lüneburg Museum in Northern Germany, city with a record of important Portuguese faïence archaeological finds, suggesting the likelihood of regular trading relations with Portugal and Spain.

This particular Holy Water pot has characteristics typical of the pieces produced for Northern Europe, particularly for the Hanseatic League market, which evolves from the 1620s, later than that of the Low Countries. Considering that comparatively this market was less familiar with Chinese Porcelain, the purpose in this case,

083. SEAU À EAU BÉNITE

Faïence portugaise
Lisbonne, vers 1630–1640
Dim.: 22,0 × 18,0 × 18,0 cm
C511

Ce petit seau en faïence portugaise du XVIIe siècle de forme arrondie est recouvert d'un émail blanc et d'un décor en bleu de cobalt. Le rebord ovoïde est saillant, sa base cintrée et le tout accentué par un bord cylindrique. L'anse est relevée en demi-cercle.

Le renflement est décoré d'un cartouche ovale encadré par des cuirs enroulés garni des armoiries de la famille « Ângulo » séparé par des bandes latérales figurant des rameaux enroulés de « pins de Chine » symétriques. L'anse est décorée de crans creusés avec les doigts du céramiste sur la pâte crue, avant que ne soient appliqués la glaçure stannifère et le bleu de cobalt qui vient rehausser l'effet décoratif.

Selon Aníbal Pinto de Faria, un blason dont l'écu est en or plain composé de cinq besants verts, coupés d'argent et mis en sautoir, appartient à la famille Ângulo. Descendant d'un fils du roi Ângulo d'Écosse de la fin du XIIe siècle, la lignée s'implanta dans le royaume de León au cours du XIIIe siècle, puis au Portugal à une date qui reste incertaine. L'un d'eux se rendit à Malacca à la fin du XVIe siècle où il aurait engrangé une bonne fortune et aurait vécu avec noblesse.

Une pièce très similaire comportant un cartouche ovale garni d'une couronne d'origine chrétienne et d'éléments orientaux est conservée au Musée de Lüneburg, dont les récentes découvertes archéologiques de la ville témoignent des intenses relations commerciales avec le Portugal et l'Espagne.

Ce petit seau à eau bénite possède les caractéristiques de pièces manufacturées à destination des pays du Nord de l'Europe et plus précisément au marché de la Ligue Hanséatique qui se développa autour des années 1620, plus tardivement que le marché développé avec les Pays-Bas. Sachant que la porcelaine de Chine était relativement moins connue dans ces pays qu'en Hollande, les céramistes cherchaient non pas à copier les modèles orientaux, mais



rather than copying oriental models, was to adopt an exotic decorative grammar that could combine a faraway flavour with erudite European references closer to everyday use, in hybrid and original objects that would promote and privilege creative freedom in an uncompromising yet exuberant brushstroke.

Pieces produced for Northern European markets have a wider range of shapes than those exported to the Low Countries, market which favoured more exuberant display pieces. In the former it is discernible a taste for hollow shaped pieces, particularly wine jugs, adopting a more fantasized but simultaneously more conservative decorative language, evoking exoticism but in a broader European taste context.

The decorative language of these pieces is often characterized by a profusion of heraldic motifs of local families or cities, and monograms of the family that commissioned them; in some cases the iconography adopted is related to a wine theme, a matrimonial alliance or other major celebratory occasion to which the object related and because of which it is often dated. ✓ TP

à acquérir un vocabulaire décoratif exotique capable de conjuguer le lointain exotisme avec les références européennes érudites. Une grande liberté de création, au coup de pinceau exubérant et débridé, était privilégiée, notamment dans les pièces hybrides et originales, offrant un sentiment plus proche d'une réalité quotidienne.

Les pièces produites à destination des pays du Nord de l'Europe présentent des formes diverses contrairement à celles envoyées aux Pays-Bas où prédominent les plats d'apparat. Les pichets sont ainsi les objets les plus fréquemment produits présentant un vocabulaire plus fantaisiste soumis à des formes classiques. Si quelques détails évoquent un certain exotisme, le goût européen prédomine. La grammaire décorative de ces pièces présente une grande profusion de motifs héraldiques présentant les blasons des familles locales ou de villes, et des lettres indiquant le nom du commanditaire. Quelques cas présentent une iconographie liée au vin, au mariage et à d'autres célébrations auxquelles était destiné l'objet en question ce qui explique l'inscription de dates sur certaines pièces. ✓ TP

084. A PAIR OF APOTHECARY JARS

Portuguese faïence 'Pré-Aranhões'

Lisbon, 1630 – 1640

Height: 28.0 cm

C705

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon.

084. PAIRE DE POTS À PHARMACIE

Faïence portugaise

Lisbonne, 1630 – 1640

Hauteur : 28,0 cm

C705

Provenance : Collection J.M.J., Lisbonne.

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

Paire de magnifiques pots à pharmacie à la forme cylindrique cintrée, datés de la première moitié du XVIIe siècle, ornés d'un décor en bleu de cobalt sur fond d'émail stannifère blanc.

L'un des pots se distingue par une abondante décoration figurant un exubérant paysage de rochers et de végétation exotique, au sein de laquelle on reconnaît des pivoines et un aigle royal aux aigles déployées, symbole de courage, de force et de témérité. Il arbore un cartouche rectangulaire oblique, portant l'inscription latine « PIPERIS.LONG », en référence au poivrier long indien. Cette plante médicinale était prescrite pour ouvrir l'appétit, ainsi que pour traiter les maux d'estomac, les aigreurs, l'indigestion, les gaz intestinaux, la diarrhée et le choléra. Associée à d'autres plantes, elle était aussi utilisée en médecine ayurvédique.

Sur l'autre pot, le décor s'organise en deux registres : sur le registre supérieur, un exubérant paysage de rochers et de végétation exotique, parmi laquelle se détachent des pivoines, des marguerites, des camélias et des oiseaux en plein vol ; le registre inférieur reprend une partie de ces éléments décoratifs, comme les camélias en fleur émergeant des rochers, complétés par de





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.

nouveaux éléments végétaux et des oiseaux échassiers, probablement des hérons cendrés, symboles de richesse et de longévité, indiquant le chemin vers le ciel. Ce second pot arbore également un cartouche oblique portant l'inscription en latin « R. ARISTOL. », désignant la racine d'aristoloche, prescrite pour soigner la grippe en vertu de ses propriétés expectorantes, contre la toux, contre l'asthme, antiseptiques et anti-inflammatoires.

Le col des deux pots est orné d'une bordure identique en bleu de cobalt, composée de lignes obliques parallèles entre des filets.

Il convient de rappeler que la valeur symbolique de l'iconographie décrite n'était sans doute pas présente dans l'esprit du potier



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. ✓ TP

de Lisbonne, qui l'a reproduite pour son caractère décoratif, ignorant son interprétation allégorique. La magnifique composition décorative monochrome déployée sur la surface blanche de l'émail stannifère révèle la grande habileté de l'artiste peintre, notamment dans les densités diverses du pigment qui confèrent mouvement et profondeur à l'ensemble, tout en soulignant la qualité de l'émail et la finesse de l'argile, produisant un résultat d'un grand raffinement. Pour finir, signalons le fait que ces deux pots à pharmacie aient été conservés comme paire. ✓ TP

085. TWO APOTHECARY JARS

Portuguese faïence 'Pré-Aranhões'

Lisbon, ca. 1630–1650

Height: 28.5 cm

C708

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon.

085. DEUX POTS À PHARMACIE

Faïence portugaise « Pré-Aranhões »

Lisbonne, vers 1630–1650

Hauteur : 28,5 cm

C708

Provenance : Collection J.M.J., Lisbonne.

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 dears, 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.

Deux magnifiques pots à pharmacie, presque identiques, de grande dimension, à la forme cylindrique légèrement cintrée, ornés d'un décor en bleu de cobalt sur fond d'émail stannifère blanc. Ils présentent une décoration similaire, continue et fantaisiste, dans le goût oriental, formée de compositions imbriquées ornées de pagodes, de balcons, de rochers et d'éléments végétaux, tels que d'élégantes fleurs, notamment des marguerites, des armoises et des camélias.

Sur l'un des deux pots surgissent également deux daims galopants, une espèce qui, dans la culture asiatique, est un emblème





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. ✓ TP

de longévité — il s'agit en effet du seul animal capable de trouver le champignon sacré de l'immortalité (*lingzhi*), symbole de prospérité.

Le col des pots est orné d'une bordure en bleu de cobalt encadrée de filets composée, d'une part, de lignes obliques parallèles, d'autre part, de lignes sinusoidales.

D'une extrême élégance et sophistication, ce type de décor monochrome révèle la grande habileté de l'artiste peintre, notamment dans les densités diverses du pigment qui confèrent mouvement et profondeur à ces compositions d'un grand raffinement pictural. ✓ TP



086. LARGE ARMORIAL DISPLAY PLATE

Portuguese faïence 'Pré-Aranhões'

Lisbon, 1620 – 1650

Diam.: 37.0 cm

C727

Seventeenth-century Portuguese faïence deep armorial plate, of broad raised lip, resting on a low setback foot rim and decorated in cobalt-blue pigment applied onto a white-tin enamel ground.

The central section features exuberant armorial composition, attributable to the Mascarenhas and Costa families, within quartered 'classic' Portuguese shield, inserted into a Mannerist cartouche and surmounted by unspecified coronet. The heraldic composition is framed by Baroque decorative border band of stylised, finely outlined, cobalt-blue acanthus leaves.

The broad lip, segmented into eight sections that extend into the concave centre, alternates ovals with camellias wrapped in ribbons and bound by blue spirals at the corners, with branches of peaches, interspersed with two types of vertical decorative elements, one characterized by flower centred suspending bows, the other by rows of flowers (pearls or jewels) and Chinese pierced coins.

On the reverse lip, eight polygonal cartouches centred by stylized floral motifs alternating with straight vertical lines.

In this instance we are faced with a Portuguese heraldic piece, harmoniously and ingeniously interpreted by the Lisbon potter on the basis of a Chinese *Kraak* porcelain prototype, a characteristic that was common in Portuguese faïence decorative elements during this chrono stylistic period. This spatial organisation solution, evident on the plate's lip ornamentation, framing a central, European inspired motif, will be long lasting within the context of Lisbon's ceramic manufactures, extending well into the 1650s, albeit in increasingly stylized solutions, a fact that resulted directly from the pressures of an ever-growing production¹.

Beyond the high quality of the Portuguese faïence, at the time even referred to as porcelain given its 'counterfeit' similarities with China produced ceramics, the opulent heraldic depiction on this plate's surface was clearly a visual and symbolic display of the power and wealth of its orderer. Both the Mascarenhas and the Costa families are ancestrally renowned in Portugal, and, in

¹Alexandre Nobre Pais (coord.), *A Coleção de Faiança do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo, Viana do Castelo*, C. M. V. C., 2015, p. 16.

086. PLAT DE GRANDE DIMENSION

Faïence portugaise « Pré-Aranhões »

Lisbonne, 1620 – 1650

Diam. : 37,0 cm

C727

Plat armorié au bassin accentué, à aile large relevée et reposant sur un petit socle, en faïence portugaise du XVIIe siècle, présentant un décor peint en bleu de cobalt sur l'émail stannifère blanc.

Le centre du bassin est occupé par les armoiries attribuées à la famille Mascarenhas e Costas : un écu portugais dit classique, divisé en quatre parties et surmonté d'une couronne de noblesse, inséré dans un cartouche maniériste. Ces armoiries sont entourées d'une bordure baroque, ornée de feuilles d'acanthé stylisées, merveilleusement bien dessinées en bleu de cobalt sur fond blanc.

La décoration de l'aile se prolonge sur la descente du plat et est divisée en huit larges registres : quatre ovales ornés de camélias entourés de rubans et de spirales bleues dans les coins, alternant avec des branches de pêchers. Ces registres sont séparés par des colonnettes, dont la décoration alterne une boucle de ruban à fleur suspendue et une rangée de fleurs (perles ou bijoux?) et de sapèques intercalées.

À l'arrière de la pièce, l'aile est divisée en huit registres polygonaux présentant une fleur centrale stylisée et séparés par des traits verticaux.

Il s'agit d'une importante pièce héraldique, dont l'apparence esthétique est le fruit de l'interprétation naïve de la porcelaine chinoise *kraak*, caractéristique commune au décor de la faïence portugaise de la période. Cette solution d'organisation de l'espace, choisissant de représenter des motifs issus du répertoire chinois sur l'aile et des motifs européens au centre de l'objet, s'imposera dans la durée dans les fabriques de céramique de Lisbonne, jusque dans les années 1650, avec des ornements de plus stylisées indiquant une production plus intensive¹.

Outre la grande qualité de la faïence, que l'on désignait à l'époque comme de la « porcelaine » — en vertu de sa ressemblance avec la porcelaine chinoise —, l'exubérante représentation héraldique de ce plat est révélatrice du pouvoir et de la richesse du commanditaire. La famille Mascarenhas e Costa est connue au Portugal depuis de longues générations. Il existe notamment la

¹Alexandre Nobre Pais (coord.), *A Coleção de Faiança do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo, Viana do Castelo*, C. M. V. C., 2015, p. 16.



fact, a mention to a marriage between a Maria da Costa and her cousin João Mascarenhas does indeed exist in the archival record².

This type of plates was destined exclusively to the wealthiest of homes, being specifically classified as decorative display pieces of very limited practical use. ✓ TP

²See: Margarida Maria de Carvalho Ortigão Ramos Paes Leme, *Costas com Dom: Família e Arquivo (Séculos XV–XVII)*, Doctoral Art History Dissertation on the subject of Historic Archivist Specialisation, presented to Lisbon New University, Faculty of Social Sciences and Humanities, 2018, p. 143.

mention d'un mariage en 1586 entre Maria da Costa et son cousin João Mascarenhas².

Ces plats étaient d'usage dans les riches demeures ; ils avaient avant tout une fonction décorative d'apparat et une utilisation limitée. ✓ TP

²Cf. : Margarida Maria de Carvalho Ortigão Ramos Paes Leme, *Costas com Dom: Família e Arquivo (Séculos XV–XVII)*, dissertation de doctorat en Histoire, spécialisation Archivistique historique, présentée à la faculté des Sciences sociales et humaines de l'Universidade Nova de Lisboa, 2018, p. 143.

087. LARGE PLATE

Portuguese faïence
Lisbon, 1640 – 1650
Diam.: 37,5 cm
C504

087. GRAND PLAT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1640 – 1650
Diam. : 37,5 cm
C504



A handsome large white glazed shallow plate of raised rim, dating from the first half of the 17th century. The cobalt blue and manganese decoration clearly inspired by *Kraak* porcelain examples dating from the Wanli period (1572 – 1620).

The bottom delicately painted with an oriental inspired landscape, with a deer sitting by a fence surrounded by exuberant exotic vegetation. The rim is divided into eight sections that alternate depictions of thorny branched fruits with ribbon coiled Artemisia leaves, interspersed with loops and suspended seals within vertically placed segments. ✓ TP & JM

Grand plat en faïence portugaise de la première moitié du XVII^e siècle, inspirée de la porcelaine chinoise *Kraak* et appartenant à la période Wanli de l'ère Ming, est peu creusé et a une aile inclinée. Elle est revêtue d'un émail blanc et est peinte d'un bleu de cobalt et d'un violet de manganèse.

Le fond présente un paysage d'influence orientale où apparaît un daim à côté d'une petite barrière et d'une végétation exotique exubérante.

Le rebord est constitué de huit réserves décorées alternant fruits gémés aux pieds épineux et des feuilles d'armoise avec des cordons enroulés, séparées par des colonnettes formées par des boucles avec des sceaux suspendus. L'envers du rebord est garni de sept réserves composées de feuilles de palmiers et séparées de traits verticaux.

Dans la culture asiatique, le daim est un animal symbolisant la longévité. Seul animal capable de trouver le champignon sacré de l'immortalité (*linazhi*), il symbolise la prospérité. Si dans la culture chinoise, le daim avait une signification mythologique et poétique, pour le céramiste portugais, ce motif n'avait qu'une valeur ornementale. ✓ TP & JM



Bibliography

Bibliographie

ENCUENTRO

Africa Afrique

- AFONSO, Luís U., *Patterns of Artistic Hybridization in the Early Protoglobalization Period*, *Journal of World History*, Vol. 27, No. 2, 2016
- AFONSO, Luís U., HORTA, José da Silva, *Afro-Portuguese Olifants with Hunting Scenes (c. 1490 – c. 1540)*, *Mande Studies* 15, 2013
- AMARAL, Leonor de Liz, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PhD Dissertation, 2022
- AUSTIN, Ramona, 'Haut de canne mvwala' in Gustaaf Verswifer et al. *Trésors d'Afrique*, Musée de Tervuren, 1995
- BARROS, João de, Ásia de João de Barros. *Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Primeira Década* [reprod. fac-similada da ed. de 1932], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988
- BASSANI, Ezio (ed.), *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*, Paris: Musée du quai Branly – Actes Sud, 2008
- BASSANI, Ezio, William Fagg, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York: Prestael Verlag, 1988
- BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400 – 1800*, London: British Museum, 2000
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulário português e latino (...)*, 10 volumes, Coimbra, Lisboa: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus – Oficina de Pascoal da Sylva – Patriarcal Oficina de Musica, 1712 – 1728
- BOYER, Alain-Michel, *Comment Regarder Les Arts D'Afrique*, Paris: Éditions Hazan, 2007
- BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*, São Leopoldo RS Brasil: Coleção Aldus, 18, Editora Unisinos, 2003
- CRESPO, Hugo Miguel, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609' in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (coord.), *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto: U. Católica Editora, 2012
- CURNOW, Kathy, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form* [s.l.], Indiana: University of Indiana, PhD Dissertation, 2 Vols, 1983
- EZRA, Kate, *Royal Art of Benin. The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992
- FAGG, William, *Afro-Portuguese Ivories*, London: Batchworth Press, 1959
- FÉLIX, Marc Leo, *White Gold, Black Hands – Ivory Sculptures in the Congo*, Brussels: Congo Basin Art History Research Center, Vol. 2, 2011
- FRANCO, Anísio, 'Santo António (Toni Malau)' in *Masterpieces – Pégadas dos Portugueses no Mundo*, Porto: ARPAB, 2010
- FROMONT, Cecile, *The Art of Conversion. Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, Chapel Hill: N.C. University of North Carolina Press, 2014
- GLEASON, Bruce P., *Cavalry Trumpet and Kettledrum Practice from the Time of the Celts and Romans to the Renaissance*, *The Galpin Society Journal*, 61, 2008
- GOMES, Mário Varela, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, 'Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms)' in *Archaeological Contexts from Southern Portugal*, *African Arts*, 53.4, 2020
- HILTON, Anne, *The Kingdom of Kongo*, Oxford: Oxford University Press, 1985
- HODKIN, Thomas, *Nigerian Perspectives, An historical Anthology*, London: Oxford University Press, 1975
- K., John, *The Kongolese Saint Anthony. Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684 – 1706*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998
- KUNZIKA, Emanuel, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda: Editorial Nzila, 2008
- LAGAMMA, Alisa, *Kongo. Power and Majesty* (cat.), New York: The Metropolitan Museum of Art, 2015
- LAMP, Frederick J., *House of Stones: Memorial Art of Fifteenth-Century Sierra Leone*, *The Art Bulletin*, Vol. 65, No. 2 (Jun.), 219 – 237, 1983
- LEVENSON, Jay, ed., *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries*, Washington: Smithsonian Institution, 2007
- LOWE, K.J.P., 'Spoons from West Africa in Renaissance Lisboa: ivory, silver and the representation of status', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. Lisboa in the Renaissance* (cat.), Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
- MARK, Peter, 'African Meanings and European-African Discourse. Iconography and Semantics in Seventeenth Century Salt Cellars from Serra-Leoa', in F. Trivellato, L. Halevi, C. Antunes (eds.), *Religion and Trade, Cross-Cultural Exchanges. World History, 1000 – 1900*, Oxford: Oxford University Press, 2014
- MARTINEZ, Eugenia Soledad, *Crossing-cultures: Afro-Portuguese Ivories of Fifteenth- and Sixteenth Century Sierra Leone* [s.l.]. [s.n.] Florida: University of Florida, MA Thesis, 2007
- MASSING, Jean Michel, 'African Ivories and the Portuguese', in Gauvin Alexander Bailey, Jean Michel Massing, Nuno Vassallo e Silva, *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa: Scribe, 2013
- MOTA, Avelino Teixeira da, *Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV – XVII*, *Africa* 30, 1975
- Musée Dapper, *Le Geste Kôngo* (cat.), Paris: Editions Dapper, 2002
- ORENSE, Marta Sánchez, *Particularidades del léxico de la moda renascentista: dificultades en su análisis*, *Cuadernos del Instituto História de la Lengua*, 1, 2008
- ORENSE, Marta Sánchez, *Estudio del léxico de la industria textil y de la industria textil y de la sastrería en la época renascentista: estructura, contenido y resultados*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Trabajo de Grado, 2007
- PEREIRA, Rui Mateus. *A Remissão da Arte Tribal, África, Diálogo Mestiço, Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães*, Lisboa: Sextante Editora, 2009
- PHILLIPS, Tom (ed.), *Africa, The Art of a Continent*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London and New York and Royal Academy of Arts, 1996
- PIANKENSTEINER, Barbara (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent: Snoeck Publishers, 2007
- SALVADORINI, Vittorio A., *Le Missioni a Benin e Warri nel XVII Secolo, La Relazione inedita di Bonaventura da Firenze*, Pisa: Università di Pisa, Facoltà di Scienze Politiche, Giuffrè Editore, 1972
- SANTOS, Eduardo, *Religiões de Angola*, Lisboa: Junta de Investigações de Angola, 1969
- SILVA, Edgleice Santos da, *A disputa pelas almas: jesuítas e capuchinhos na África Centro-Occidental no século XVII*, São Paulo: rev. hist., 2022
- SOUSA, Marina de Mello e, *Reis Negros do Brasil Escravista – História da Festa de Coroação do Rei Congo*, Belo Horizonte: Editora UFMJ, 2006

- SOUSA, Marina de Mello e, 'Evangelização e Poder na Região do Congo e Angola: A Incorporação dos Crucifixos por Alguns Chefes Centro Africanos, Séculos XVI e XVII', in *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico do Antigo Regime*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, U.N.L.
- TECA, Afonso, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Madrid: Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Rey Juan Carlos, 2015
- THORNTON, Afro-Christian Syncretism in The Kingdom of Kongo, *The Journal of African History*, 54, 2013
- THORNTON, John K., *The Development of an African Catholic Church in the Kingdom of Kongo, 1491 – 1750*, *Journal of African History*, no. 25, 1984
- THORNTON, John K., *The Kongolese Saint Anthony – Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684 – 1706*, USA: Cambridge University Press, 1998
- THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850*, *New Approaches to African History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2020
- TINDALL, P.E.N., *A History of Central Africa*, New York, Washington: Praeger Publishers, 1967
- TSHONDA, Jean Omasombo, *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Brussels: Le Cri Edition, 2012
- VAINFAS, Ronaldo, Marina de Mello e Souza 'Catolização e Poder no Tempo do Tráfico: O Reino do Congo da Conversão Coroada ao Movimento Antoniano, Séculos XV – XVIII', in *Tempo*, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, v. 3, no. 6, dez/1998
- VANSINA, Jan, *Art History in Africa. An Introduction to Method*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013
- WYATT, MacGAFFEY, *Religion and Society in Central Africa*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986

WEB

- <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.189539>
- <https://www.historymuseum.ca/cmcc/exhibitions/cultur/tervuren/terbo1de.html> (consulted 16/9/2020)

India Inde

- BAILEY, Gauvin, *The Jesuits and the Grand Mogul: Renaissance Art at the Imperial Court of India, 1580 – 1630*, Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1998
- BAILEY, Gauvin, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542 – 1773*, Toronto: University of Toronto Press, 1999
- BEACH, Milo C., 'Visions of the West in Mughal Art', in Nuno Vassallo e Silva, Jorge Flores (eds.), *Goa and the Great Mughal* (cat.), Lisboa, London: Calouste Gulbenkian Museum, Scala Publishers, 2004
- CALVÃO, João, CURVELO, Alexandra [et al.], *Presença Portuguesa na Ásia*, Lisboa: Museu do Oriente, 2008
- CANBY, Sheila R., Shah 'Abbas. The Remaking of Iran, London: The British Museum Press, 2009
- CAUNES, Lison de, Jacques Morabito, *L'ecaille. Tortoiseshell*, Paris: Éditions Vial, 1997
- COUTO, Diogo do, *Soldado Prático*, Coimbra: Angelus-Novus – Centro de Literatura Portuguesa, 2009
- CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto: Bluebook, 2021
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa: Fundação Oriente, 2015
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos: Imaginalis, 2006
- DIAS, Pedro, *A arte do marfim, o mundo onde os portugueses chegaram*, Porto: V.O.C. Antiguidades, 2004
- DIAS, Pedro, *Índia, Artes Decorativas e Iconográficas*, Vol. Arte de Portugal no Mundo, 11, Lisboa: Público, 2008
- DIAS, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo – O Espaço Índico (Séculos XV – XIX)*, Vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999
- MARCOS, Margarita, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de Espana y Portugal*, Mexico: Espejo de Obsidiana, 2010
- FELGUEIRAS, José Jordão, 'A Family of Precious Gujurati Works', in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa: Museu de S. Roque e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Porto: Lello & Irmão Editores Vol. 3 (Índia e Japão), 1990
- FERRAO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982
- FLORES, Jorge, *Nas margens do Hindustão. O Estado da Índia e a expansão mogol, ca. 1570 – 1640*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2015
- FLORES, Jorge, *Unwanted Neighbours. The Mughals, the Portuguese, and Their Frontier Zones*, New Delhi: Oxford University Press, 2018
- FRAZIER, J., *Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean*, *Human Ecology*, 8.4, 1980
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Archivo Historico Portuguez*, 2, 1904
- GOLMOHAMMADI, Javad, 'The Art of Iranian Decorative Veneer, Khâtam-kari', in Alison Ohta et al. (eds.), *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond. From the Fatimids to the Mughals*, London: Gingko Library, 2016
- GSCHWEND, Annemarie Jordan, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507 – 1578)* (cat.), Zürich: Museum Rietberg, 2010
- GUEDES, Maria Natália Correia (ed.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missão Portuguesa* (cat.), Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa, 1994
- GUY, John, Jorrit Britschgi, *Wonder of the Age. Master Painters of India, 1100 – 1900*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011
- JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London: V&A Publications, 2002
- KRASS, Urte, 'Qualche ornamento stabile, e perpetuo' Die Silberstatue des Hl. Franz Xaver in Goa und ihre performative Vereinnahmung im 17. Jahrhundert, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2013
- LOSTY, Jeremiah P., *Identifying the artist of Codex Casanatense 1889*, *Anais de História de Além-Mar*, 13, 2012
- MARCOS, Margarida Mercedes Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España e Portugal*, Monterrey: G.M. Editores, 2010

- MARTINS, Francisco E. Oliveira, *Mobiliário Açoriano; Elementos para o seu estudo*, Açores: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1981
- MATOS, Luis de, *Imagens do Oriente no século XVI. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985
- MELIKIAN-CHIRVANI, Assudullah Souren, *Le chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501 – 1736*, Paris: Somogy, 2007
- MENDIRATTA, Sidh Losa, *Two Towns and a Vila, Bacaim, Chaul and Tana: The Defensive Structures of Three Indo-Portuguese Settlements in the Northern*, 2013
- SHARMA, Yogesh, Pius Malekandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi: Primus Books, 2014
- NATIF, Mika, *Mughal Occidentalism. Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580 – 1630*, Leiden: Brill, 2018
- OLDHAM, Charles F., The Nāgas. *A Contribution to the History of Serpent-Worship*, The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 33, 1901
- OSSWALD, Maria Cristina, *O Bom Pastor na Imaginária Indo-portuguesa em Marfim* (vol. 1), Porto: FLUP, Dissertação de Mestrado em História da Arte, 1996
- ROGERS, J. M., Rudolf Abraham [et al], *The Arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, New York: 2010
- SANGL, Sigrid, 'Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista', in Francisco António Clode Sousa, Teresa Azeredo Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal: Quinta das Cruzes – Museu, 2005
- SANGL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, Wien: *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3 (Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst — und Wunderkammern der Renaissance), 2001
- SILVA, Nuno Vassallo e Silva, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisboa: Santander Totta, 2008
- SILVA, Nuno Vassallo e (coord.) *A Herança de Rauluchantim*, Lisboa: C.N.C.D.P., 1996
- SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Marfins no Império Português*, Lisboa: Scribe, 2013
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 'Contador de capela', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisboa in the Renaissance* (cat.), Lisboa: MNAA, 2017
- STRONGE, Susan, *Painting for the Mughal Emperor. The Art of the Book, 1560 – 1660*, London: V&A Publishing, 2002
- SYDRAM, Dirk, KAPPEL, Jutta, WEINHOLD, Ulrich, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden, München, Berlin: Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Deutscher Kunstverlag, 2007
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1983
- TOTOLI, Roberto, *At Cock-Crow: Some Muslim Traditions About the Rooster*, Der Islam, 76, 1999
- *Viagem de Francisco Pyrard de Laval (1611)*, Porto: edição de J. H. da Cunha Rivara & A. de Magalhães Basto, vol. II, 1944
- WILLS, Barbara, et al., *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, London: The British Museum Technical Research Journal, 1, 2007

Ceylon Ceylan

- CARNEIRO, José Manuel Martins Carneiro (ed.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1985
- CHONG, Alan, et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore: Asian Civilisations Museum, 2013
- COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli: Munsharam Manoharlal, 1956
- CRESPO, Hugo Miguel, *The Art of Collecting. Lisboa, Europe and The Early Modern World (1500 – 1800)*, Lisboa: AR-PAB, 2019
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto: Lello & Irmao Editores, 1990
- FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982
- GSCHWEND, Annemarie Jordan, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507μ–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010
- HARTKAMP-JONXIS, Ebelteje, 'Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640 – 1710', in Thijs Weststeijm, Eric Jorink, Frits Scholten (eds.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leiden, Boston: Brill, 2016
- JAFFER, Amin; SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999
- MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London: Thames and Hudson, 2007
- PINTO, Maria Helena Mendes, et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 2011
- SILVA, Nuno Vassallo e, "'Engenho e Primor': a Arte do Marfim no Ceilão. 'Ingenuity and Excellence': Ivory Art in Ceylon", in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa: Scribe, 2013
- SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Marfins no Império Português*, Lisboa: Scribe, 2013
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in CHONG, Alan (ed.), *Christianity in Asia Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapur: Asian Civilisations Museum, 2016
- VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague: Gemeentemuseum, 2014

Southeast Asia Asie du Sud-est

- AGUILÓ, María Paz, 'Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España', in *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones para su estudio*, Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2008
- BAILEY, Gauvin Alexander, 'Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561 – 1800', in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa: Scribe, 2013

- CHONG, Alan, 'Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries', in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore: Asian Civilisations Museum, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800)*, Lisboa: AR-PAB, 2019
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria, Margarita M. Estella Marcos, Cristina Esteras mMartín, *Visiones de América. Arte desde el confín del mundo. Colección Francisco Marcos* (cat.), Burgos: Fundación Caja de Burgos, 2018
- ESTELLA MARCOS, Margarita, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Mexico City: Espejo de Obsidiana, 2010
- SERRÃO, Vitor, 'Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana', in Artur Teodoro de Matos, Guilherme d'Oliveira Martins (eds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015
- TRUSTED, Marjorie, *The Arts of Spain Iberia and Latin America 1450–1700*, London: V&A publications, 2007
- TRUSTED, Marjorie, 'Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines', in Donna Pierce, Ronald Osaka (ed.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver: Denver Art Museum, 2009
- TRUSTED, Marjorie, *Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601*, *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013

China Chine

- ALVES, Jorge M. dos Santos Alves, *Macau. O Primeiro Século de um Porto Internacional. Macau. The First Century of an International Port* (cat.), Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, 2007
- ALVES, Jorge M. dos Santos (ed.), Tomás Pereira (1646–1708). *Um Jesuíta na China de Kangxi. A Jesuit in Kangxi's China* (cat.), Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, 2009
- BAILEY, Gauvin, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto: University of Toronto Press, 1999
- BERLINER, Nancy, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston: Museum of Fine Arts, 1996
- CORNER, Patric, *The Hongs of Canton*, London: English Art Books, 2009
- CORSI, Elisabetta, 'Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing', in Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma: Artemide, 2010
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisboa: AR-PAB, 2020
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, 'Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisboa', in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London: Paul Holberton publishing, 2015
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Porto: Lello & Irmão Editores, vol. 3, 1990
- HUIJIN, Li, *When Guanyin Encounters Madonna: Rethinking on Chinese Madonna from the Field Museum of Natural History*, Chicago, *Buddhist-Christian Studies*, 40, 2020
- JANIN, Hunt, *The India — China Opium Trade in the Nineteenth Century*, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 1999
- JOHNSON, Trina [et al.], *Amir Mohtashemi*, London: Amir Mohtashemi Ltd., 2018
- MACINTOSH, Duncan, *Chinese Blue and White Porcelain*, Hong Kong: Book Marketing, Ltd, 1994
- MARQUES, Paulo Lowndes, *O Marquês de Soveral – Seu Tempo e Seu Modo*, Lisboa: Texto Editores, 2009
- MUSILLO, Marco, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2016
- MUSILLO, Marco, 'The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History', in Yunru Chen (ed.), *Portrayals from a Brush Divine. A Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China* (cat.), Taipei: National Palace Museum, 2015
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa: Edições Inapa, 1990
- PTAK, Roderich, *O culto de Mazu — Uma visão histórica da dinastia Song ao início da dinastia Qing*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau e Fundação Jorge Álvares, 2012
- SHIXIANG, Wang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Hong Kong: Art Media Resources, Vol. 1, 1990

WEB

- <https://thechinaproject.com/2021/07/21/the-manchu-queue-one-hairstyle-to-rule-them-all/>
- <https://chinesepuzzles.org/nine-linked-rings-puzzle/>
- <https://www.rct.uk/collection/25072/macao-fan>
- https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-04/28/content_12415115.htm; <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XLII-2-W5/737/2017/isprs-archives-XLII-2-W5-737-2017.pdf>

Japan Japon

- BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs art and design*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2001

- BRUJIN, Max de, BASTIAAN, Johannes, *Sawasa – Japanese Export Art in Black and Gold, 1650–1800* (cat.), Amsterdam, Zwolle: Rijksmuseum – Uitgeverij Waanders, 1998
- CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London: Paul Holberton publishing, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto: Bluebook, 2021
- CURVELO, Alexandra, 'Nanban Art: what's past is prologue', in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA: McMullen of Art, 2013
- GUIMARÃES, Francisco Portugal, 'Proprium Sanctorum: o culto, as suas relíquias e os seus relicários', in *População e Sociedade*, Porto: CEPES, Vol. 20, 2012
- IMPEY, Oliver, *Nanban Lacquer for the Portuguese Market*, *Oriental Art*, 46.3, 2000
- IMPEY, Oliver et al., *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art* (cat.), London / Lisbon: Jorge Welsh, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2003
- IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam: Hotei Publishing, 2005
- MARTINS, Fausto Sanches, *Culto e devoções das igrejas dos Jesuítas em Portugal*, Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica no séc. XVI e XVII*, 2004
- MURASE, Miyeko Murase (ed.), *Turning Point. Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan* (cat.), New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003
- PINTO, Maria Helena Mendes (ed.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisboa: Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa: Edições Inapa, 1990
- PITELKA, Morgan, *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005
- SEIPEL, Wilfried (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst – und Wunderkammernder Renaissance* (cat.), Wien – Milano: Kunsthistorisches Museum – Skira, 2000
- SILVA, Lucas Miguel Brandão da Silva, 'A Representação do Povo Japonês através dos relatos do Jesuíta Luís Fróis' in *Anais do 20.º Encontro de História da Anpuh – Rio, Rio de Janeiro*, 2022
- SOUSA, Lúcio de, *As Questões Militares no Comércio entre Macau e Nagasáqui em 1587*, *Revista de Cultura*, no. 27, 2008
- TATSURO, Akai (ed.), *Winds from Afar. Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto* (cat.), Kyoto, 2000

Portugal Portugal

- BASTOS, Celina, PROENÇA, José António, Museu de Lamego, *Mobiliário*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Porto: Artes Gráficas – Lello & Irmão Editores, Vol. II, 1990
- FREIRE, Fernanda Castro, Graça Pedroso, Raquel Pereira Henriques, *Mobiliário, Móveis de Conter, Pousar e de Aparato*, Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Vol. II, 2002
- PINTO, Maria Helena Mendes, Maria Fernanda Mello G. Passos Leite, Carlos Vitorino da Silva Barroa, *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, 1985–1987

§ **SÃO ROQUE, ANTIQUES AND ART GALLERY**

RUA DE S. BENTO 199B AND 269
1250-219 LISBON
PORTUGAL
P+F +351 213 960 734
M +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

§ **COMPILATION AND ORGANIZATION**
COMPILATION ET ORGANISATION

MÁRIO ROQUE
MARTA PEREIRA
JORGE FERREIRA
TERESA PERALTA
ANTÓNIO AFONSO LIMA
LEONOR LIZ AMARAL
JOÃO LUDOVICE
BERNARDO MORAIS DOS SANTOS

§ **TEXTS**

TEXTES
ANDRÉ GUILHERME MAGALHÃES (AGM)
ANTÓNIO AFONSO LIMA (AAL)
BERNARDO MORAIS DOS SANTOS (BMS)
HUGO MIGUEL CRESPO (HC)
JORGE FERREIRA (JF)
JOSÉ MECO (JM)
LEONOR LIZ AMARAL (LLA)
MÁRIO ROQUE (MR)
MARTA SILVA PEREIRA (MSP)
RUI MANUEL LOUREIRO (RML)
SARA RIBEIRO (SR)
TERESA PERALTA (TP)
THIBERRY-NICOLAS TCHAKALOFF (TNT)

§ **FRENCH TRANSLATION**
TRADUCTION FRANÇAISE

JOANA CABRAL

§ **ENGLISH TRANSLATION**
TRADUCTION ANGLAISE

JORGE FERREIRA
HUGO MIGUEL CRESPO

§ **EDITION**

ÉDITION
SÃO ROQUE

§ **PHOTOGRAPHY**
PHOTOS

JOÃO KRULL
EDUARDO PULIDO

§ **EDITING AND IMAGE TREATMENT**
ÉDITION ET TRAITEMENT DES IMAGES

EDUARDO PULIDO

§ **GRAPHIC DESIGN AND PAGINATION**
CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE

JOSÉ MENDES

§ **TYPE**
POLICE

CHAPARRAL PRO, CAROL TWOMBY
ELOQUENT JF, JASON WALCOTT

§ **PRINTING AND FINISHING**
IMPRESSION ET FINITIONS

MR ARTES GRÁFICAS

§ **LEGAL DEPOSIT**
DÉPÔT LÉGAL

511302/23

§ **ISBN**
ISBN

978-989-53002-8-0

§ **PRINT RUN**
TIRAGE

750 EXEMPLAIRES
750 COPIES

§ **MARCH 2023**
MARS 2023

§ **©SÃO ROQUE 2023**

§ **SÃO ROQUE, ANTIQUITÉS ET GALERIE D'ART**

RUA DE S. BENTO 199B E 269
1250-219 LISBONNE
PORTUGAL
T+F +351 213 960 734
P +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM



SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE
Rua de São Bento, 199B | 1250-219 Lisboa | T +351 213 960 734
geral@saoroquearte.pt | antiguidadessaoroque.com

PRICE // PRIX
50,00€



