



A Arte de Coleccionar

Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)

The Art of Collecting

Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)



A Arte de Coleccionar

Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)

The Art of Collecting

Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)



Hugo Miguel Crespo

Com textos de
With contributions by

Thierry Bernard-Tambour, Joaquim Oliveira Caetano, Anísio Franco,
Annemarie Jordan Gschwend, Thomas DaCosta Kaufmann, Ulrike Körber, Sasha Assis Lima,
Fernando António Baptista Pereira, Miguel Soromenho

2019

Coordenação Geral / General Coordination

Pedro Aguiar-Branco
Álvaro Roquette

Autor / Author

Hugo Miguel Crespo
Centro de História da Universidade de Lisboa

Com textos de / With contributions by

Thierry Bernard-Tambour
Joaquim Oliveira Caetano
Anísio Franco
Annemarie Jordan Gschwend
Thomas DaCosta Kaufmann
Ulrike Körber
Sasha Assis Lima
Fernando António Baptista Pereira
Miguel Soromenho

Apoio executivo / Executive support

Diogo Aguiar-Branco
Davide Camilo

Fotografia / Photography

© Onshot / Rui Carvalho
© Pedro Lobo
© James Gifford-Mead
© Sylvie Chan-Liat

Tradução / Translation

Hugo Miguel Crespo
Centro de História da Universidade de Lisboa

Design Gráfico / Graphic Design

Pedro Gonçalves

Impressão / Printing

Norprint - a casa do livro

ISBN

978-989-96180-5-3

Depósito legal / Legal registration

DL - 453319/19

Rua D. Pedro V, n.º 69 1250-093 Lisboa, Portugal
Tel.: +351 213 421 682

19, Rue de Beaune 75007 Paris, France
Tel.: +33 1 42 61 23 30

www.pab.pt

Pedro Aguiar-Branco
e-mail: pab@pab.pt
Tel.: +351 93 241 65 90

Álvaro Roquette
e-mail: alvaro.roquette@gmail.com
Tel.: +33 6 73 31 91 65

Índice

Contents



Apresentação de Pedro Aguiar-Branco
Presentation by Pedro Aguiar-Branco
8

Apresentação de Álvaro Roquete
Presentation by Álvaro Roquete
9

A Arte de Coleccionar: Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)
The Art of Collecting: Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)
Hugo Miguel Crespo
10

A *Kunstkammer*: historiografia, aquisição e formas de apresentação
The *Kunstkammer*: Historiography, Acquisition, Display
Thomas DaCosta Kaufmann
16

A arte de coleccionar entre as mulheres habsburgo: D. Catarina e D. Juana de Áustria e a sua busca pelo luxo
The Art of Collecting among Habsburg Women: Catherine and Juana of Austria and their pursuit of luxury
Annemarie Jordan Gschwend
34

Um diamante gravado para D. Sebastião I de Portugal no Palazzo Pitti
An engraved diamond for Sebastião I of Portugal in Palazzo Pitti
Hugo Miguel Crespo
54

A arte de coleccionar leques asiáticos na corte de Lisboa
The Art of Collecting Asian Folding Fans at the Lisbon Court
Annemarie Jordan Gschwend
78

Uma lista inédita de ofertas do imperador Kangxi a D. João V de Portugal
An Unpublished List of Gifts from the Kangxi Emperor to João V of Portugal
Hugo Miguel Crespo
94

Catálogo
Catalogue
103

AR | PAB Lojas
AR | PAB Galleries
360

Pedro Aguiar-Branco

Porto, Fevereiro 2019 | Porto, February 2019

Este ano temos a TEFAF!

São etapas que se vão traçando e conquistando. Por isso uma palavra muito reconhecida a todos os que nos acompanharam, ajudaram e nos deram força para esta conquista!

Para esta responsabilidade acrescida contamos com uma equipa coesa a trabalhar em três cidades: Porto, Lisboa e Paris. Hoje, para além do núcleo duro constituído por mim e pelo Álvaro, a Susana, o Diogo, o Davide e o Hugo, contamos com um conjunto de historiadores e académicos de reconhecido mérito que aceitaram escrever para este livro que temos entre mãos: *A Arte de Coleccionar: Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*, que vem na sequência de outros dois que editamos e apresentamos justamente na cidade de Maastricht, o primeiro em 2016, *Choices*, e o segundo em 2018, *À Mesa do Príncipe*.

Agradecemos pois aos autores Annemarie Jordan Gschwend, Sasha Assis Lima e Hugo Miguel Crespo por continuarem a colaborar connosco. Agradecemos ao Professor Thomas DaCosta Kaufmann o texto que gentilmente fez sobre o tema das *Kunstkammern*. Agradecemos aos autores, novos colaboradores e amigos, Fernando António Baptista Pereira, Anísio Franco, Joaquim Oliveira Caetano, Miguel Soromenho, Ulrike Körber e Thierry Bernard-Tambour que, com as suas contribuições valorizam este livro, que passa assim a ser de muitos e que esperamos sirva a muitos.

Mas o que nos faz chegar aqui são as colecções, aquele encantamento de querer ter, de reunir com prazer os objectos, de fazer relações entre eles, de saber falar deles e das suas histórias, de conhecer-lhes o percurso, os materiais as técnicas. Estas coisas que vos mostro estão ao alcance de todos; porque não trazer para dentro do nosso mundo e da nossa casa um pouco do génio criador do Homem e da Natureza que o rodeia?

This year we have TEFAF!

Process steps which were outlined and have been achieved. I would like to say a word of appreciation to all of you who have accompanied us, helped us, and given us the strength to complete our project!

Our close team across three cities: Porto, Lisbon and Paris has enabled this to happen. Today, in addition to the hard core constituted by myself and Álvaro, Susana, Diogo, Davide and Hugo, we have a group of historians and scholars of merit who have agreed to write for this book that we have in our hands: *The Art of Collecting: Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* which follows two former editions presented here in the city of Maastricht, the first in 2016, *Choices*, and the second in 2018, *At the Prince's Table*.

We would like to thank the authors Annemarie Jordan Gschwend, Sasha Assis Lima and Hugo Miguel Crespo for their continued collaboration with us. We are also grateful to Professor Thomas DaCosta Kaufmann for the essay he has kindly written on the theme of the *Kunstkammer*. Finally we would like to thank the authors, new collaborators and friends, Fernando António Baptista Pereira, Anísio Franco, Joaquim Caetano, Miguel Soromenho, Ulrike Körber and Thierry Bernard-Tambour, whose precious contributions have added value to this book, which thus becomes a singular creation by many people and one that we hope will serve many as well.

But the reason why we are here are these rare and precious treasure, the collections, and that enchantment of wanting to have, to possess, to gather with pleasure the objects, to make connections between them, to know how to talk about them, their stories, to know their route, materials and techniques. The things I show you are within the reach of all; why not bring into your world and your home a little of the creative genius of Man and Nature that surrounds you?



Álvaro Roquette

Paris, Fevereiro de 2019 | Paris, February 2019

Recordo o meu amigo Álvaro Simões, que via as coisas sempre de uma forma mais que sábia!

Lembro-o porque um dia, na sua casa da Avenida de Paris, me soltou um jogo – eu chamaria exercício – que pensei na altura ser coisa de minutos, mas por fim passou a um exercício de vida.

“*Simples*”, disse, “*tens que eleger do mundo inteiro sete objectos, com estes objectos farás a tua colecção imaginária*”. Pareceu-me interessante o desafio, e continuou, “*só podes ter sete nem mais um, como a todos os colecionadores as trocas são aceites, nota que te disse troca, entra um novo sai um velho*”.

Depois disto tenho andado às voltas com a minha imaginária colecção. Conto-vos esta pequena história porque se passou há vinte e cinco anos altura em que abri a minha primeira loja. Com a ajuda de todos os que conhecia comecei a ser um aspirante a antiquário.

Passaram já vinte e cinco anos, um quarto de século. Nestes anos fui aprendendo, crescendo, chegando mais longe ou talvez deva dizer mais perto, fui tendo oportunidades e acima de tudo fui acreditando que seria um antiquário. E cá estou, vinte e cinco anos depois, a ser um antiquário que descobre coisas, que ajuda os colecionadores a fazer crescer as suas câmaras de maravilhas.

Os objectos que o Pedro e eu descobrimos têm chegado aos quatro cantos do mundo, chegaram a museus, às grandes colecções, têm ajudado investigadores a encontrar novas “chaves”, desfazendo assim velhas teorias.

Este livro traz à luz do mundo novos objectos, novas histórias, retalhos bem guardados da história artística do mundo. São vários ensaios que nos mostram “vistas” sobre a arte antiga, sobre a forma e a essência das coisas, afinal há que não esquecer que estes objectos que aqui apresentamos têm a sua própria alma.

Do sótão numa casa junto ao mar em Cascais, depois em Paris e ao fim destes vinte cinco anos cheguei, chegamos, o Pedro e eu, agora com a ajuda do Diogo, a Maastricht à TEFAF! Valeu a pena!

A todos os que tornaram este livro possível, obrigado. Aos que tornam esta minha vida de antiquário numa realidade, muito mais que obrigado! À Joana e ao Luís obrigado por segurarem todas as pontas da Cubiculum, tornando assim o meu outro sonho possível. Ao João e ao Guilherme, já sabem estou sempre perto, mesmo estando tanto tempo fora de casa. À Isabel dizer-lhe que tenho uma imensa vontade de a ter no meus braços.

Quanto ao meu amigo Álvaro Simões, já cá não está para brindar connosco a este sucesso, mas sigo aqui a pensar todos os dias na minha pequena colecção imaginária. Da original, só resta a Porta de Ishtar que nos deixava entrar na Babilónia!

I recall my friend Álvaro Simões, who always saw things more than wisely.

I remember him because one day, in his Lisbon house at Avenida Paris, he put me forward a game – I would call it exercise – that I then thought would last some minutes but that ended up as an exercise for life.

“*Simple*”, he said, “*you have to select from the whole world seven objects, with these objects you will make your imaginary collection*”. The challenge seemed interesting to me, and he added, “*you may only select seven, no more, and as with all collectors you may exchange them, note that I said exchange, a new one comes in an old one goes out*”.

Since then I have been going in circles with my imaginary collection. I tell you this story because it took place twenty-five years ago, when I opened my first store. With the help of everyone I knew I began as an aspiring antique dealer.

Twenty-five years have gone by, a quarter of a century. During all these years I have been learning, growing, reaching further – or maybe I should say getting closer – I have been having opportunities and above all starting to believe that I was an antique dealer. And here I am, twenty-five years later, being an antique dealer spotting things, helping collectors growing their cabinets of curiosities.

The objects that Pedro and I have spotted have reached the four corners of the world, they reached museums, large collections, have helped researchers finding new “keys” and therefore dismantling old theories.

This book brings to life new objects, new stories, well-kept pieces of the artistic history of the world. There are several essays that show us “views” from ancient art, about the form and essence of the things, after all we cannot forget that that these objects have their own soul.

From the attic of a house by the sea to Lisbon, then to Paris and after twenty-five years here I am, we are, Pedro and I, now with support of Diogo, in TEFAF! It was worth it!

To all of those who made this book possible, thank you. To those who make my life as an antique dealer possible much more than thank you. To Joana and Luis I am grateful for the support at Cubiculum, making my other dream possible. To João and Guilherme, who knows I am always around even if I spend so much time away from home. To Isabel I would like to say that I am looking forward to holding her in my arms.

As to my friend Álvaro Simões, he is no longer with us to toast and celebrate this success, but I keep thinking about my small imaginary collection every day. From the original one, the Ishtar Door that would let us in Babylon is the only object left.

A Arte de Coleccionar: Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)

The Art of Collecting: Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)



Hugo Miguel Crespo



Este livro apresenta um vasto conjunto de objectos pacientemente reunidos, ao longo dos últimos anos e com origem em antigas colecções europeias, pela sua raridade, superior qualidade técnica, valor artístico e significado histórico, enquanto testemunhos trans-culturais do período a que se tem chamado de Descobrimentos. Tais objectos ajudam a contar uma história que permanece em grande medida desconhecida; a do colecionismo principesco no Portugal dos inícios da Época Moderna, de 1500 a 1800. Existem diversos factores que têm sobremaneira dificultado o nosso conhecimento da arte de coleccionar na corte de Lisboa, sendo o mais importante o quase total desaparecimento dos próprios objectos.

Após a morte de D. Sebastião I (r. 1557-1578) em Alcácer-Quibir, as famílias mais importantes do país, que quase se haviam arruinado na preparação para a sua tão antecipada vitória, tiveram de obviar ao pagamento de altos resgates às autoridades marroquinas para resgatar os familiares sobreviventes. A maior parte dos seus bens preciosos, incluindo objectos coleccionados pela aristocracia portuguesa durante o século XVI, foram vendidos em Lisboa a agentes estrangeiros ou oferecidos em troca pelo pagamento dos resgates. Quando Felipe II (r. 1554-1598) tomou finalmente posse dos palácios reais de Lisboa em 1582, deve certamente ter levado consigo os objectos mais importantes que haviam sobrevivido da colecção régia, alguns por ele depois oferecidos a membros da sua família em Viena, Innsbruck e Praga, enquanto outros pertencerão ainda, na maioria das vezes ignotos, em colecções espanholas, nomeadamente em instituições religiosas fundadas por Felipe e sua família.

This book presents a vast array of objects patiently collected over the past few years from European private estates and collections for their rarity, superior craftsmanship, artistic value, historical significance, and as testimonies of transcultural relationships linking Lisbon to Europe and the wider world in the Age of Discovery. These objects help us to tell a story which has remained largely untold; that of princely collecting in Portugal in the early modern period, 1500-1800. There are many factors which have considerably hindered our knowledge of the art of collecting at the Lisbon court. The most important is the almost total disappearance of the objects themselves.

After the death of Sebastião I (r. 1557-1578) in Ksar-el Kebir in Morocco, the most important families in the country, which had almost bankrupted themselves in preparation for their anticipated victory, were faced with paying high ransoms to the Moroccan authorities for their surviving family members. Most of the riches, including fine objects collected by the Portuguese aristocracy during the sixteenth century were either sold in Lisbon to foreign agents or given in exchange for ransom payment. When Felipe II (r. 1554-1598) finally took possession of the Lisbon royal palaces in 1582, he must have certainly taken the most important objects which remained from the royal collection, with some being later gifted by him to family members in Vienna, Innsbruck and Prague, while others still belong, mostly unrecognised, in Spanish collections, namely in religious institutions founded by Felipe and his family.

[fig. 1] François Thomas Germain, Saleiro, França, Paris, 1764-1765; ouro fundido e cinzelado (5,8 x 6,9 x 5,5 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1718 Our. | François Thomas Germain, Salt cellar, France, Paris, 1764-1765; cast and chased gold (5.8 x 6.9 x 5.5 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1718 Our. - © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, Luís Pavão, 1991.

Parte de um *dejaunez en or* (conjunto de almoço em ouro) encomendado por D. José I a François Thomas Germain, este saleiro chegou a Lisboa apenas em 1778 durante o reinado da sua filha D. Maria I (r. 1777-1816). Junto com as demais peças que sobrevivem deste conjunto de almoço, este saleiro é uma das mais importantes peças da colecção régia portuguesa. | Part of a *dejaunez en or* (a lunch set made entirely from gold) commissioned by José I from François Thomas Germain, this salt cellar reached Lisbon only in 1778 during the reign of his daughter Maria I (r. 1777-1816). Alongside the other surviving pieces of this lunch set, this salt cellar is one of the most important objects from the Portuguese royal collection.

Sabemos também como após a Restauração em 1640, o novo rei D. João IV (r. 1640-1658) deu ordens específicas em 1647 para que as colecções dos Bragança, incluindo todas as peças móveis mais importantes que outrora decoravam o palácio ducal de Vila Viçosa, sua principal residência e sede de poder, fossem transferidas para o palácio ducal de Lisboa, que ficou conhecido por Tesouro Velho.¹ Quando necessário, os objectos seriam trazidos do tesouro por algum dos seus oficiais para obviar à decoração de algum novo aposento régio. A devastação causada pelo infeliz terramoto de 1 de Novembro de 1755, seguido do grande maremoto, destruiu a frente ribeirinha de Lisboa, onde ficava o palácio real, junto com todos os palácios das mais importantes famílias nobres portuguesas, incluindo o Tesouro Velho. A destruição foi quase total dada a concentração de tantas riquezas num único e tão limitado espaço.

O terramoto, maremoto e os incêndios que deflagraram rapidamente nesse dia, causaram não apenas a destruição dos objectos, mas também grande parte dos documentos que nos ajudariam a, pelo menos, melhor conhecer as questões de patrocínio artístico, formas de aquisição e colecionismo, e modos de apresentação; um rasto documental que, em larga medida, igualmente se perdeu. Os arquivos do palácio, junto com a biblioteca régia (que abrigara a mais importante colecção de manuscritos musicais da Europa do século XVII), a Casa da Índia, que detinha um imenso arquivo, e os de muitas outras instituições públicas também localizadas junto ao Tejo, foram totalmente destruídos. O colecionismo dos últimos monarcas portugueses do século XVIII, que tentariam rapidamente compensar as perdas que acabamos de descrever, espera ainda ser estudado de forma mais profunda, sendo que muito do material de arquivo necessário para contextualizar os abundantes objectos sobreviventes encontra-se um pouco disperso, tendo sido também afectado pela transferência da corte lusa para o Rio de Janeiro em 1807, quando se refugiou no Brasil, junto com grande parte das famílias nobres, do exército de Jean-Andoche Junot (1771-1813) que ameaçava as fronteiras de Portugal.

A investigação sobre este tema tão fascinante permanece um pouco desigual, sujeita à rara sobrevivência de objectos e da cultura material associada ao colecionismo régio e patrocínio artístico (sobretudo preservada em relação a obras monumentais e arquitectónicas e ao patrocínio religioso em grandes retábulos que sobreviveram no país), ou do seu registo documental e arquivístico.² Enquanto sobrevivem ainda alguns inventários régios do século XVI, nomeadamente referentes a D. Manuel I (r. 1495-1521) e D. João III (r. 1521-1557), grande parte da investigação centrou-se nos inventários dos bens preciosos de D. Catarina de Áustria (1507-1578), que sobreviveram em número considerável nos arquivos nacionais portugueses, ou Torre do Tombo, e que foram deixados incólumes por Felipe II, pro-

We also know that after the Restoration of Independence in 1640, the new Portuguese king João IV (r. 1640-1658) gave specific orders in 1647 for the Braganza collections, including all of the most important furnishings which once decorated the Ducal Palace of Vila Viçosa, their main residence and seat of power, to be transferred to the ducal palace in Lisbon, which became known as the Old Treasury (*Tesouro Velho*).¹ When needed, the objects would be brought from the treasury by one of its attendants to furnish some new royal apartment. The destruction caused by the unfortunate earthquake of 1st November 1755, was followed by a major tsunami, which destroyed the Lisbon waterfront where the royal palace stood, together with all of the palaces of the most important Portuguese noble families, including the Old Treasury. The destruction was almost total given the concentration of riches in a single, very limited geographical space.

The earthquake, tsunami and the fires which quickly spread that day, caused not only the destruction of the objects but also of most of the documents which would help us to at least tackle questions of artistic commission, patterns of acquisition and collecting, and forms of display; a paper trail which was also largely lost. The palace archives, alongside the royal library (which had housed the most important collection of musical manuscripts in seventeenth-century Europe), the Casa da Índia (the customs house for goods arriving from Portuguese-ruled Asia, which had a gigantic archive), and many other public institutions which were also located near the river Tagus, were totally destroyed. The later collecting activities of the last Portuguese monarchs of the eighteenth century, who quickly tried to make up for the losses just described, have yet to be thoroughly studied, as much of the archival material required to contextualise the many surviving objects is somewhat scattered and was compromised by the transfer of the Portuguese royal court to Rio de Janeiro in 1807, when it took refuge in Brazil, alongside most of the noble families, from the pressing army of Jean-Andoche Junot (1771-1813) which was threatening Portugal's borders.

Research on this fascinating topic has remained somewhat uneven, subject to the rare survival either of objects and of the material culture associated with royal collecting and artistic patronage (mostly preserved in relation to monumental and architectural works and religious patronage in large altarpieces which have survived in the country), – or their archival, documentary record.² While some sixteenth-century royal inventories still exist, namely those related to Manuel I (r. 1495-1521), and João III (r. 1521-1557), most of the research has centred around the inventories of the precious belongings of Catarina of Austria (1507-1578), which have survived in considerable number in the Portuguese national archives (Torre do Tombo), and which were left untouched by Felipe II probably out of respect for his aunt and former

vavelmente por respeito à sua tia e outrora sogra.³ Estes últimos têm sido cuidadosamente estudados e publicados por Annemarie Jordan Gschwend nas últimas décadas.⁴ Ao passo que os inventários posteriores, relativos a D. Sebastião I e seu tio-avô, o cardeal-rei D. Henrique I (r. 1578-1580), não sobreviveram, como acontece para outros membros masculinos e femininos da casa real, como os infantes D. Luís (1506-1555), duque de Beja, ou seu irmão D. Duarte (1515-40), duque de Guimarães ou D. Beatriz de Portugal (1504-1538), duquesa de Sabóia, alguns documentos afins ajudam-nos a reconstituir uma ideia dos seus bens preciosos, como sejam cartas de quitação outorgadas aos oficiais responsáveis pela sua protecção e manutenção.⁵ Os inventários régios do século XVII são escassos e surgem essencialmente em relação a documentação com origem nos oficiais responsáveis pela custódia desses objectos. Enquanto alguns foram publicados, boa parte do conteúdo permanece inexplorado.⁶ O mesmo acontece em relação aos inventários de famílias nobres e patricias na corte de Lisboa.⁷

No entanto, um dos aspectos mais importantes desta temática prende-se com a forma pela qual o colecionismo principesco é entendido na historiografia lusa, onde apenas as colecções de pintura parecem ter recebido algum tipo de investigação histórico-artística, enquanto as artes decorativas, têm sido consideradas como objectos de mera decoração, simplesmente utilitários, e independentemente da óbvia apreciação coeva com que contaram enquanto obras de arte em si mesmas, valorizadas e colecionadas não apenas pelo seu alto valor material mas, também, pela sua alta qualidade e mérito artístico. Com efeito, a pintura é bastante mais fácil de enquadrar na nossa forma contemporânea de entender as práticas coleccionísticas, imbuídas como estão de um sentido de imobilidade, para serem tão-somente admiradas como obras de arte. Mas como pode haver recepção artística sem acesso aos objectos coleccionados, como seria o caso, por exemplo, na residência de Fernando de Almada, visitada por Cosimo III de' Medici (r. 1670-1723), Grande Príncipe da Toscana, em 1669, onde a sua colecção de “belas pinturas” era totalmente coberta por tapeçarias durante os meses de inverno?⁸ E como é que prata de uso, como a famosa Baixela Germain, ser-

mother-in-law.³ These have been thoroughly studied, and published, by Annemarie Jordan Gschwend over recent decades.⁴ While later inventories, for Sebastião I and his great-uncle Cardinal Henrique I (r. 1578-1580), have not survived, as is true for other male and female members of the royal family, such as the *infantes* Dom Luís (1506-1555), Duke of Beja, or his brother Dom Duarte (1515-40), Duke of Guimarães or Dona Beatriz of Portugal (1504-1538), Duchess of Savoy, some related documents help us reconstruct their precious belongings, namely quittance letters given to some of officers charged with their custody.⁵ Seventeenth century royal inventories are scarce and again mostly relate to documents originating from the people entrusted with the custody of the objects. While some have been published, their contents remain largely unexplored.⁶ The same is true for inventories of noble and patrician families at the Lisbon court.⁷

Yet one of the most important aspects resides in the way in which princely collecting is understood in Portuguese historiography. Only painting collections have received some kind of art historical research, while the decorative arts, deemed as mere furnishings, or simply utilitarian, and regardless of their obvious contemporary appreciation as works of art in themselves, to be treasured and collected not only for their material value but also for their superior craftsmanship and artistic merit. Paintings are much easier to fit in our contemporary way of understanding collecting practices, imbued as they are with a sense of immobility, and to be merely admired as artworks. But how can there be artistic reception without access to the objects collected, as was the case, for instance in Fernando de Almada's residence, which was visited by Cosimo III de' Medici (r. 1670-1723), Grand Prince of Tuscany, in 1669, where his collection of “fine paintings” were totally covered by tapestries during the winter months?⁸ And how is it that the precious silverware, such as the famous “Baixela Germain”, a silver service mostly employed for state banquets, which had been commissioned by José I (r. 1750-177) from the French court's goldsmith and sculptor François

1 Veja-se Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança - Museu-Biblioteca, 2018, pp. 15-16.

2 Veja-se Nuno Vassallo e Silva, *As Colecções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

1 See Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança - Museu-Biblioteca, 2018, pp. 15-16.

2 See Nuno Vassallo e Silva, *As Colecções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

3 Importantes fontes arquivísticas foram publicadas por Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da infanta D. Beatriz 1507", *Arquivo Historico Portuguez*, 9, 1914, pp. 64-110; Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel," *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381-417; Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da casa de D. João III em 1534", *Arquivo Historico Portuguez*, 8, 1910, pp. 261-280, pp. 367-390; e António Caetano de Sousa, *Provas da História Genealogica da Casa Real Portuguesa* [...], Vol. 2, Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1742, pp. 445-489 ("Dote da Duquesa Infante D. Beatriz [...]").

4 Veja-se os ensaios de Annemarie Jordan Gschwend publicados neste volume e a bibliografia aí citada.

5 Veja-se Hugo Miguel Crespo, "«Ihe nam faltou mais que não nascer Reis: splendore et magnificentia no «tesouro» e guarda-roupa do infante D. Luís", *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9-10, 2010-2011, pp. 163-186; Pedro Pinto, "Carta de quitação de Vasco da Mota, tesoureiro da fazenda do Infante D. Duarte (n. 1515 - m. 1540), filho do Rei D. Manuel I, com inventário dos seus bens", *Museu*, 23, 2017, pp. 231-243; e Silvina Pereira, "Arquivos Falantes. 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos", *Românica*, 7, 2008, pp. 197-227.

6 Nuno Vassallo e Silva, *As Colecções* [...].

7 Veja-se Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120-139; e Jessica Hallett, Nuno Senos (eds.), *De Todas as Partes do Mundo. O património do 5.º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, Lisboa, Tinta-da-China, 2018.

8 Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)* (ed. David Ferosel Jiménez, José María Sánchez Molledo), Madrid, Miraguano Ediciones, 2018, p. 325, n. 556.

3 Important archival sources were published by Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da infanta D. Beatriz 1507", *Arquivo Historico Portuguez*, 9, 1914, pp. 64-110; Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel," *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381-417; Anselmo Braamcamp Freire, "Inventario da casa de D. João III em 1534", *Arquivo Historico Portuguez*, 8, 1910, pp. 261-280, pp. 367-390; and António Caetano de Sousa, *Provas da História Genealogica da Casa Real Portuguesa* [...], Vol. 2, Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1742, pp. 445-489 ("Dote da Duquesa Infante D. Beatriz [...]").

4 See Annemarie Jordan Gschwend's essays in this volume and bibliography cited there.

5 See Hugo Miguel Crespo, "«Ihe nam faltou mais que não nascer Reis: splendore et magnificentia no «tesouro» e guarda-roupa do infante D. Luís", *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9-10, 2010-2011, pp. 163-186; Pedro Pinto, "Carta de quitação de Vasco da Mota, tesoureiro da fazenda do Infante D. Duarte (n. 1515 - m. 1540), filho do Rei D. Manuel I, com inventário dos seus bens", *Museu*, 23, 2017, pp. 231-243; and Silvina Pereira, "Arquivos Falantes. 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos", *Românica*, 7, 2008, pp. 197-227.

6 Nuno Vassallo e Silva, *As Colecções* [...].

7 See Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120-139; and Jessica Hallett, Nuno Senos (eds.), *De Todas as Partes do Mundo. O património do 5.º Duque de Bragança, D. Teodósio I*, Lisboa, Tinta-da-China, 2018.

8 Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)* (ed. David Ferosel Jiménez, José María Sánchez Molledo), Madrid, Miraguano Ediciones, 2018, p. 325, n. 556.

viço usado acima de tudo para banquetes e demais ocasiões solenes, encomendada por D. José I (r. 1750-1777) ao ourives e escultor da corte francesa François Thomas Germain (1726-1791) logo após o terramoto de 1755, não pode ser considerada parte de uma “coleção de prata”, quando os objectos, quando não em uso e arrecadados no tesouro, eram orgulhosamente exibidos a embaixadores estrangeiros e apreciados, tanto pela sua qualidade artística como pela magnificência.⁹ Convém não esquecer que tanto a prata como, em particular, a joalharia enriquecida com diamantes, rubis, safiras e pérolas, contavam-se sempre entre os mais importantes objectos coleccionados na corte lisboeta nos inícios do Período Moderno (**veja-se cats. 17-18**), sendo muito mais estimados do que pinturas, esculturas ou antigualhas.

O presente volume está dividido em duas partes. A primeira, à qual este breve texto serve de preâmbulo, apresenta uma introdução à arte renascentista de coleccionar por Thomas DaCosta Kaufmann, nomeadamente ao conceito de *Kunstkammer* ou “câmara de objectos artísticos”, um tipo de colecção mais ou menos organizada que pode ter tido alguma influência na coleccionista principessa ibérica.¹⁰ Trata-se de uma discussão sobre as mais recentes visões historiográficas sobre o tema, as dinâmicas de aquisição e formas de apresentação. O ensaio de Annemarie Jordan Gschwend sobre a busca pelo luxo de D. Catarina e D. Juana de Áustria, aprofunda o nosso conhecimento sobre a arte de coleccionar das poderosas mulheres habsburgo, altamente instruídas e refinadas.¹¹ O meu próprio ensaio sobre um diamante gravado encomendado por D. Catarina de Áustria para o seu amado

Thomas Germain (1726-1791) immediately after the 1755 earthquake, may not be deemed part of a “silver collection”, when the objects, when not in use and stored in the treasury, were for instance shown to visiting ambassadors and appraised both for their artistic qualities and sumptuousness.⁹ It should be noted that both silver and especially fine jewellery set with diamonds, rubies, sapphires and pearls, were always among the most important types of objects collected at the Lisbon court in the early modern period (**see cats. 17-18**) and much more valued than paintings, sculptures or antiquities.

The present volume is divided into two sections. The first, to which this brief text serves as a preamble, comprises an introduction to the Renaissance art of collecting by Thomas DaCosta Kaufmann, namely to the concept of *Kunstkammer* or “chamber of artistic works”, a type of more or less organised collection which may have had some influence in Iberian princely collecting.¹⁰ It deals with recent historiographical views on the theme, the dynamics of acquisition and of display. Annemarie Jordan Gschwend’s essay on Catarina and Juana of Austria’s pursuit of luxury deepens our understanding of the art of collecting among powerful, highly cultivated and refined Habsburg women.¹¹ My own essay on a engraved diamond commissioned by Catarina of Austria for her beloved grandson Sebastião I, connects for the first time one previously disregarded archival source with a surviving gemstone in Palazzo Pitti, Florence, which had remained unnoticed by Portuguese scholars. This is a rare and fortunate case in which an actual object can be successfully related to its paper trail. Annemarie Jordan Gschwend’s essay

neto D. Sebastião I, articula pela primeira vez uma fonte de arquivo antes esquecida com uma gema que se conserva no Palazzo Pitti, em Florença, e que permanecia ignorada dos investigadores portugueses. Trata-se de um caso raro e feliz em que um objecto sobrevivente pode ser relacionado com sucesso à documentação que lhe está na origem. O ensaio de Annemarie Jordan Gschwend sobre a arte de coleccionar leques desdobráveis asiáticos na corte de Lisboa oferece novos dados sobre a chegada de tais objectos curiosos e inteiramente funcionais, usados como símbolos de poder e estatuto social. O ensaio final do presente autor, centra-se numa lista inédita de ofertas do imperador Kangxi (1662-1722) a D. João V (r. 1706-1750), oferecendo-nos um vislumbre sedutor dos variados tipos de objectos que teriam chegado à corte de Lisboa.

Para a secção do catálogo, que segue uma disposição geográfica (Europa, África, Ceilão, Índia, Tailândia, China e Vietname, Japão, Filipinas e México), outros estudiosos além do presente autor foram convidados a participar, escrevendo sobre as suas próprias áreas de especialização. Joaquim Oliveira Caetano, do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, escreveu sobre os painéis de Garcia Fernandes (**cat. 1**), pintor régio que trabalhou para a corte de Lisboa. Fernando António Baptista Pereira, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, escreveu sobre o painel de São Vicente (**cat. 2**) que, juntamente com outra representação do santo, em pergaminho (**cat. 3**), escrito em colaboração com Annemarie Jordan Gschwend, e junto com as vistas de Lisboa (**cat. 6**), de Miguel Soromenho, do Museu Nacional de Arte Antiga, oferecem ao leitor uma introdução à cidade de Lisboa. Baptista Pereira escreveu também sobre uma grande natureza-morta de Baltazar Gomes Figueira (**cat. 4**), pintor que ocupou um lugar na corte de Lisboa. A entrada sobre um grupo de objectos devocionais do Congo (**cat. 21**) foi escrita por Anísio Franco do Museu Nacional de Arte Antiga, e a entrada sobre um importante gomil do Guzarate (**cat. 32**), deve-se a Thierry Bernard-Tambour. Ulrike Körber, restauradora de mobiliário e laca asiática, escreveu um pequeno texto adicional sobre o oratório portátil lacado (**cat. 42**). A propósito da função de um gomil chinês de prata (**cat. 47**), provavelmente utilizado como cafeteira, Sasha Assis Lima escreveu um texto sobre o consumo do café na Europa dos inícios da Época Moderna. As restantes cinquenta entradas catalográficas são do presente autor. Tanto como os autores acima referidos, estou agradecido ao nosso designer Pedro Ramos Gonçalves pelo seu excelente trabalho, e a Stuart Morle, que reviu da forma mais eficaz todos os textos em inglês. Um agradecimento também à AR-PAB pelo acesso, quase diário, a objectos preciosos de importância histórica e mérito artístico.

on the art of collecting Asian folding fans at the Lisbon court provides new insights on the arrival of such curious, fully functional objects, which were used as symbols of power and status. The final essay by the present author, is on an unpublished list of gifts from the Kangxi emperor to João V, and provides us with a tantalising glimpse of the varied types of objects which would have reached the Lisbon court.

For the catalogue section, which is geographical in arrangement (Europe, Africa, Ceylon, India, Thailand, China and Vietnam, Japan, the Philippines, and Mexico), other scholars besides the present author were invited to participate, writing on their own fields of expertise. Joaquim Oliveira Caetano from the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, has written about the panels by Garcia Fernandes (**cat. 1**), a royal painter who worked for the Lisbon court. Fernando António Baptista Pereira, from the Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, wrote on the *Saint Vincent* panel (**cat. 2**) which alongside another depiction of the saint, on vellum (**cat. 3**), written in collaboration with Annemarie Jordan Gschwend, and with the Lisbon views (**cat. 6**), by Miguel Soromenho from the Museu Nacional de Arte Antiga, provides the reader with an introduction to the city of Lisbon. Baptista Pereira has written about a large still life by Baltazar Gomes Figueira (**cat. 4**), a painter who held a position at the Lisbon court. The entry on a group of devotional objects from Congo (**cat. 21**) was written by Anísio Franco from the Museu Nacional de Arte Antiga, and the entry on an important Gujarati ewer (**cat. 32**), was written by Thierry Bernard-Tambour. Ulrike Körber, restorer of furniture and Asian lacquer, has written a small supplementary text on the lacquered portable oratory (**cat. 42**). Regarding the function of a Chinese parcel gilt silver ewer (**cat. 47**), which was probably used as a coffee pot, Sasha Assis Lima has written a text on the consumption of coffee in early modern Europe. The other fifty catalogue entries are by the present author. Alongside the aforementioned authors, I am thankful to our designer Pedro Ramos Gonçalves for his excellent work, and to Stuart Morle, who most effectively revised the entire English text. I wish to thank AR-PAB for providing me access, almost on a daily basis, to fine objects of both historical importance and artistic merit.

⁹ Veja-se Isabel Silveira Godinho (ed.), *A baixela de Sua Majestade Fidelíssima. Uma obra de François Thomas Germain*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002.

¹⁰ Thomas DaCosta Kaufmann tem o título de Frederick Marquand Professor of Art and Archaeology na Universidade de Princeton. Tem focado a sua atenção na arte e arquitectura europeias, de 1500 a 1800, numa perspectiva global, na história da arte mundial e na geografia e historiografia da arte. Participou do comité de atribuição de bolsas do European Research Council e foi leitor para o Fellowship Committee da Universidade de Harvard. Kaufmann tem trabalhado na revisão da estrutura do National Committee of the History of Art, do qual é vice-presidente. Escreveu o roteiro e serviu de conselheiro a um filme produzido pela National Gallery of Art em Washington, D.C., que serviu para acompanhar a exposição sobre o artista. O filme, traduzido para italiano, foi também exibido no Palazzo Reale, em Milão, numa exposição dedicada a Arcimboldo, tendo recebido um prémio na categoria de documentário. Kaufmann é autor de vários livros e artigos, incluindo *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting* (2010). Projectos de investigação correntes incluem diversos estudos sobre o mundo da história da arte. Com Elizabeth Pilioid, está a escrever *Global Visions. A History of World Art*. As suas mais recentes publicações incluem *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia* (2014), co-editado com Michael North; e *Circulations in the Global History of Art* (2015), co-editado com Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel.

¹¹ Investigadora do Centro de Humanidades em Lisboa e na Suíça desde 2010, Annemarie Jordan Gschwend obteve o seu doutorado em 1994 na Brown University. A sua dissertação centra-se na corte, casa senhorial e colecção de D. Catarina de Áustria, princesa habsburgo e rainha de Portugal (1507-1578). As suas áreas de especialização incluem colecionismo, *Kunstkammern* e *ménageries* nas cortes do Renascimento na Áustria, Portugal e Espanha. Nos últimos anos, tem-se focado na cultura da corte, patrocínio artístico e colecções das mulheres habsburgo. Em 2015, foi comissária convidada da exposição: *Echt Tierisch! Die menagerie des Fürsten*, no Schloss Ambras, Kunsthistorisches Museum, em Innsbruck, sobre animais exóticos selvagens e a *ménagerie* imperial dos Habsburgo em Viena e Praga. Com Kate Lowe, co-editou *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon* (2016). Co-comissariou com Kate Lowe a exposição internacional: *Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* em 2017, que decorreu no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa e no Museu Nacional de Soares dos Reis no Porto. Recentemente, foi comissária, com Dagmar Eichberger da exposição de Verão de 2018 no Schloss Ambras em Innsbruck: *Women. The Art of Power. Three Women from the House of Habsburg*, sobre Margarete de Áustria e Maria de Hungria, regente dos Países Baixos e D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal.

⁹ See Isabel Silveira Godinho (ed.), *A baixela de Sua Majestade Fidelíssima. Uma obra de François Thomas Germain*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002.

¹⁰ Thomas DaCosta Kaufmann is Frederick Marquand Professor of Art and Archaeology at Princeton University. His focus is on European art and architecture from 1500 to 1800 in a global context, world art history, and the geography and historiography of art. He participated in the fellowship committee of the European Research Council, and was a reader for the Fellowship Committee of the Radcliffe Institute at Harvard University. Kaufmann has worked to revise the structure of the National Committee of the History of Art, of which he is vice president. He wrote the basic script and advised on a film on made by the National Gallery of Art in Washington, D.C., to accompany their exhibition on the artist. The film, translated into Italian, was also shown at the Palazzo Reale, Milan, at an exhibition devoted to Arcimboldo, and received a documentary film prize. Kaufmann is the author of numerous books and articles, including *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting* (2010). His ongoing projects include numerous studies of world art history. Together with Elizabeth Pilioid, he is writing *Global Visions. A History of World Art*. His recent publications include *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia* (2014), co-edited with Michael North; and *Circulations in the Global History of Art* (2015), co-edited with Catherine Dossin and Béatrice Joyeux-Prunel.

¹¹ A research scholar with the Centro de Humanidades in Lisbon and in Switzerland since 2010, Annemarie Jordan Gschwend obtained her PhD in 1994 from Brown University. Her dissertation centres on the court, household and collection of Catherine of Austria, Habsburg princess and queen of Portugal (1507-1578). Her areas of specialization include collecting, *Kunstkammern* and menageries at the Renaissance courts in Austria, Portugal and Spain. In recent years, she has focused on the court culture, patronage and collections of Habsburg women. In 2015, she guest curated the exhibition: *Echt Tierisch! Die menagerie des Fürsten*, Schloss Ambras, Kunsthistorisches Museum, Innsbruck which highlighted wild exotic animals and Habsburg imperial menageries in Vienna and Prague. With Kate Lowe, she co-edited *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon* (2016). She co-curated with Kate Lowe the international exhibition: *Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* in 2017, which venue at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon and the Museu Nacional de Soares dos Reis in Porto. Recently, she guest curated with Dagmar Eichberger the 2018 summer exhibition at Schloss Ambras in Innsbruck: *Women. The Art of Power. Three Women from the House of Habsburg*, showcasing Margaret of Austria and Mary of Hungary, regents of the Netherlands and Catherine of Austria, queen of Portugal.



A *Kunstkammer*: historiografia, aquisição e formas de apresentação

The *Kunstkammer*: Historiography, Acquisition, Display



Thomas DaCosta Kaufmann

Lisboa foi um importante porto de chegada à Europa (junto com Sevilha e, de alguma forma, também Cádiz), de objectos e animais vindos da Ásia, África e das Américas durante os séculos XVI e XVII. Objectos como os que o presente volume apresenta foram produzidos com materiais com origem no Oceano Índico e em territórios vizinhos onde chegavam através das feitorias portuguesas. Usaram-se materiais como conchas de náutilus vindas dos oceanos, marfim de elefantes asiáticos ou africanos e madreperola do Guzarate na Índia ocidental. Artífices asiáticos transformavam-nos em objectos como têxteis ou leques de seda, pele de raia ou tubarão.¹ Artistas africanos e americanos produziram recipientes de marfim, esteiras de junco, sombreros e objectos com penas para serem importados para a Península Ibérica. Animais vivos, bem como seus esqueletos e espécimes empalhados das Américas, África e Ásia chegavam também ao Tejo e ao Guadalquivir. Junto com eles vinham pessoas como escravos, comerciantes ou mercadores. Artefactos, artesãos e viajantes fizeram da capital portuguesa, em particular, aquilo que se tem chamado de “cidade global”.² No entanto, enquanto algumas pessoas vindas de longe permaneceram em Lisboa e noutros lugares em Portugal e Espanha, como também objectos, pássaros e animais que encontraram lugar nas mesas dos monarcas ibéricos ou entraram nas suas colecções,³ muitos foram os objectos e animais que cruzaram os Pirenéus com destino à

Lisbon was a major port of entry (together with Seville and to a lesser extent Cadiz) for objects and animals that entered Europe from Asia, Africa, and the Americas during the sixteenth and seventeenth centuries. Objects like those in this volume were made utilizing materials found in the Indian Ocean and in the lands around it that Portuguese factories supplied. They employed things like nautilus shell from the ocean itself, ivory from the tusks of Asian or African elephants, and mother of pearl from Gujarat in western India. Asian craftsman fashioned them into artifacts like textiles or fans out of silk, ray, or shark-skin.¹ African and American artists made ivory vessels, rattan mats, hats, and feather compositions to be imported into Iberia. Live animals as well as their skeletons and stuffed specimens from the Americas, Africa, and Asia also arrived on the Tagus and Guadalquivir. Along with them came people as slaves, traders, or merchants. Artifacts, artisans, and travelers made the Portuguese capital in particular into what has been called a “global city.”² Yet while some people from abroad remained in Lisbon and elsewhere in Portugal and Spain, and objects, birds, and animals landed on the tables of the Iberian monarchs or entered their collections,³ many items and animals crossed the Pyrenees, with a destination in Central Europe.⁴ Lisbon thus provides the starting point for the present introduction to a specific form of early modern princely collecting where many of them ended up: the *Kunstkammer*.

This essay primarily reviews previous interpretations that have led to current understandings of the *Kunstkammer*. It also briefly considers the dynamics of acquisition and display involved. Because of the sheer

1 Este tem sido um contínuo campo de investigação por Annemarie Jordan Gschwend, tal como se pode ver nos seus ensaios neste livro, com mais referências bibliográficas.

2 Veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.

3 Veja-se Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003; e Hugo Miguel Crespo (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): Silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018.

[fig. 1] David Teniers, *O arquiduque Leopold Wilhelm na sua Coleção de Pinturas*, ca. 1650; pintura a óleo sobre tela (124 x 165 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739 (pormenor). | David Teniers, *Archduke Leopold Wilhelm in his Collection of Paintings*, ca. 1650; oil painting on canvas (124 x 165). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739 (detail). - © KHM-Museumsverband.

1 This has been a continuing subject of investigation by Annemarie Jordan Gschwend, as represented by her essays herein, with further references.

2 See Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.

3 See Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003; and Hugo Miguel Crespo (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): Silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018.

4 See Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Luxury goods for royal collections: exotic, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)” *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 1-127.

Europa central.⁴ Lisboa torna-se assim ponto de partida para a presente introdução a uma forma específica de colecção principesca da época moderna, onde muitos destes objectos foram parar: a *Kunstkammer* (literalmente “câmara de objectos artísticos”).

Este ensaio procura analisar, sobretudo, as anteriores interpretações que levaram ao entendimento actual sobre a *Kunstkammer*. Considera, também, brevemente, a dinâmica de aquisição e formas de apresentação (exibição, *display* ou *mise en place*) nela envolvida. Dada a profusão de estudos sobre a *Kunstkammer* produzidos no último meio século, concentramos-nos no teor, tratamento e apresentação dos objectos em dois casos exemplares, as colecções do imperador habsburgo Rudolf II (1552-1612) e do seu tio, arquiduque Ferdinand II “do Tirol” (1529-1595).

Inventários dos séculos XVI a XVIII⁵ mostram-nos como objectos de *Kunstkammer* poderiam ter diversas origens para além de Portugal, tanto no seu estado original como montados em objectos de luxo em oficinas de importantes centros como Augsburg ou Nuremberga, ou em cortes principescas, entre outros lugares onde tinham lugar este tipo de colecções. Tais criações poderiam conjugar esqueletos e animais e pássaros empalhados, bem como hastes de animais e outras pedras de proveniências várias, obras de ourives, e também aquelas produzidas por outros artistas que trabalhavam com materiais em bruto, para além de desenhos, gravuras, miniaturas e pinturas de cavelete. Antiguidades, relógios, aparelhos de medição e outros instrumentos científicos podiam também ter lugar numa *Kunstkammer*. E estas faziam frequentemente parte de outras colecções mais vastas, incluindo colecções de armaduras, pinturas, esculturas e antiguidades, combinando-as ou tratando-as separadamente. Recolhas de animais vivos (*menageries*), aviários e viveiros de peixes complementavam este tipo de colecções. Toda esta panóplia aplica-se às colecções do imperador Rudolf II em Praga (fig. 2), que possuía aquela que seria a maior e, provavelmente do ponto de vista da qualidade e diversidade dos objectos que continha, a mais importante *Kunstkammer* dos séculos XVI e XVII. Assim, a *Kunstkammer* imperial pode ser tomada como paradigmática, assim como a constelação, talvez um pouco diferente e mais pequena, de materiais reunidos em Ambras pelo arquiduque Ferdinand, que Rudolf adquiriu (mas que deixou essencialmente *in situ*) em 1605.

O patrocínio e colecionismo habsburgo, especialmente imperial, atraíram inegavelmente a atenção de outros coleccionadores da Europa central (assim como empreendimentos semelhantes na Península Ibérica) para quem se converteram em modelo.⁶ Uma consequência inopinada dessa fama foi o saque do Castelo de Praga (Hradčany) e da baixa

volume of works on the *Kunstkammer* produced in the last half century, it concentrates on the contents, treatment, and exhibition of items in two exemplars, the collections of Emperor Rudolf II Habsburg (1552-1612) and his uncle, Archduke Ferdinand II “of the Tyrol” (1529-1595).

Inventories from the sixteenth through the eighteenth century⁵ indicate that objects in a *Kunstkammer* might have been derived from many places in addition to Portugal, either unelaborated or composed into luxurious artifacts in the workshops of such centers as Augsburg or Nuremberg, or at princely courts, among other sites where such collections were located. These creations would have joined skeletons and stuffed preparations of animals and birds as well as antlers and other stones with various provenance, goldsmiths’ works and those made by other artists who worked on raw materials, and in addition drawings, prints, miniature and easel paintings. Antiquities, clocks, measuring devices, and other scientific instruments could also be found in a *Kunstkammer*. And *Kunstkammern* often belonged to larger assemblages of collections, including those for armor, painting, sculpture, and antiquities, either combining them together or treating them separately. Menageries, aviaries and fishponds complemented these sorts of collections. This whole panoply applies to the collections of Emperor Rudolf II in Prague (fig. 2), who owned what was the largest and probably the most important *Kunstkammer* of the sixteenth and seventeenth century. Hence the imperial *Kunstkammer* may be taken as paradigmatic, and so may the somewhat different, and smaller, constellation of materials assembled at Ambras by Archduke Ferdinand, which Rudolf acquired (but left mostly *in situ*) in 1605.

Habsburg and especially imperial patronage and collecting certainly attracted the attention of other collectors in Central Europe (as did comparable activities in Iberia) for whom they provided models.⁶ An unforeseen consequence of this reputation was the sack of the Prague Castle (Hradčany) and Small Side (Malá Strana) by Swedish armies in 1648 that occurred even as the treaties of Westphalia were being signed to end the Thirty Years’ War. This intentional action characterizes one dynamic of collecting in the early modern period: plunder.⁷

5 Barbara Jeanne Balsiger, *The Kunst- und Wunderkammern: a catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England, 1565-1750*, Ph. D. Dissertation, University of Pittsburgh, 1970, compiled the first compendium of such inventories, including princely as well as lay collections. Since then many such inventories (Dresden, Prague, Munich, e.g.) have been published.

6 See Thomas DaCosta Kaufmann, “Planeten im kaiserlichen Universum. Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenthöfen zur Zeit Rudolfs II.,” in Silke Gatenbröcker (ed.), *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wölffenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600* (cat.), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum – Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, 1998, pp. 9-19.

7 See Hugh R. Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London, Thames & Hudson, 1970.

[fig. 2] Caspar Lehmann, *Imperador Rudolf II*, ca. 1604; gravura sobre vidro (19,3 x 13 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3389. | Caspar Lehmann, *Emperor Rudolf II*, ca. 1604; engraving on glass (19.3 x 13 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3389. – © KHM-Museumsverband.



4 Veja-se Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Luxury goods for royal collections: exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)” *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 1-127.

5 Barbara Jeanne Balsiger, *The Kunst- und Wunderkammern: a catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England, 1565-1750*, dissertação de doutoramento, University of Pittsburgh, 1970, compilou o primeiro compêndio destes inventários, incluindo os principescos para além de colecções leigas. Desde então muitos destes inventários (Dresden, Praga, ou Munique, por exemplo) foram publicados.

6 Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, “Planeten im kaiserlichen Universum. Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenthöfen zur Zeit Rudolfs II.,” in Silke Gatenbröcker (ed.), *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wölffenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600* (cat.), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum – Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, 1998, pp. 9-19.

da cidade (Malá Strana) pelos exércitos suecos em 1648, que tiveram lugar mesmo nas vésperas da assinatura dos tratados de Vestefália e que deram por finda a Guerra dos Trinta Anos. Essa acção intencional caracteriza uma das dinâmicas do colecionismo dos inícios do período moderno: a pilhagem.⁷

O saque levado para a Suécia oferece-nos uma imagem proveitosa do que foi considerado mais significativo, se não mesmo de toda a gama de objectos que se poderiam encontrar na verdadeira abundância de coisas que constituía a colecção de Rudolf.⁸ Embora não mencione muitas obras-primas da pintura por artistas como Albrecht Dürer, Pieter Brueghel, Lukas Cranach, o Velho, Ticiano ou Paolo Veronese, ou os excelentes bronzes de Adriaen de Vries que se encontravam noutras partes da colecção levados para a Suécia, uma lista coligida por ordem da rainha Christina refere, entre outras coisas, objectos de marfim, 26 de âmbar, 25 de coral, 660 de ágata e outras pedras preciosas, 174 peças de cerâmica, 16 relógios e 317 instrumentos, para além de 403 objectos com origem indiana.

Apurando interpretações sobre a *Kunstkammer*

Esse tipo de mescla de obras de arte, *naturalia*, aparelhos de medição, instrumentos e peças oriundas de lugares distantes provocou, no entanto, uma reacção negativa pelos estudiosos que sobre ela se debruçaram dois séculos mais tarde. Na óptica de finais do século XIX e inícios do XX, a colecção de Rudolf II parecia muito diferente do que conheciam das colecções independentes de história natural e dos museus de arte que nesse período tiveram origem e se desenvolveram. A *Kunstkammer* imperial parecia desprovida de um ordenamento racional dos objectos, para além de qualquer forma discernível de apresentação ordenada como a dos museus de arte e ciência dos séculos XIX e XX. De contrário, um dos primeiros estudiosos comparou a *Kunstkammer* de Praga ao Barnum Museum, fundado em meados do século XIX em Nova Iorque pelo empresário de circo norte-americano P. T. Barnum, combinando um museu de esquisitices, um zoológico, um museu de cera e espectáculos de aberrações e de “nativos selvagens”. No seu estudo, não obstante pioneiro e de certa forma exaustivo, sobre o tema da *Kunstkammer*, Julius von Schlosser redobrou a acusação e, em termos gerais, argumentou que a *Kunst- und Wunderkammern* era diferente dos museus modernos. Considerou-a enquanto fenómeno do Renascimento tardio, enquadrando-a numa fase de transição na história do colecionismo.⁹

A discussão de Schlosser sobre a *Kunst- und Wunderkammern* teve um efeito fatídico não apenas para a compreensão das colecções de Rudolf II. A sua obra consubstanciou por largo tempo a visão central sobre o tema no geral. Foi reimpressa uma segunda edição alemã revista

The booty brought back to Sweden offers a convenient introduction of what was regarded as significant, if not to the whole range of items found in the veritable cornucopia that constituted Rudolf’s collection.⁸ Although it does not mention many masterpieces of painting by such artists as Albrecht Dürer, Pieter Brueghel, Lukas Cranach the Elder, Titian, or Paolo Veronese, or the great bronzes by Adriaen de Vries found in other parts of the collection and taken to Sweden, a listing made for Queen Christina mentions among other things 179 artifacts made out of ivory, 26 from amber, 25 from coral, 660 from agate and other precious stones, 174 pieces of ceramic, 16 clocks, and 317 instruments, in addition to 403 objects of Indian provenance.

Changing Interpretations of the *Kunstkammer*

This sort of combination of works of art, *naturalia*, measuring devices, instruments, and pieces from far-off places provoked a negative reaction from scholars writing two centuries later, however. To late nineteenth- and early twentieth-century eyes Rudolf II’s collection appeared very different from what was observable in the independent natural history and art museums that originated and developed in the time. The imperial *Kunstkammer* seemed to lack a supposedly rational division of items not to mention any seemingly orderly display like those of the art and science museums of the nineteenth and twentieth century. Instead, one early scholar compared the Prague *Kunstkammer* to the Barnum Museum established in mid-nineteenth-century New York by the American circus impresario P. T. Barnum, combining a museum of oddities, a zoo, a wax museum and freak show and performances by “native savages.” In his otherwise pioneering and otherwise sympathetic treatment of the *Kunstkammer* Julius von Schlosser repeated this indictment, and in general argued that *Kunst- und Wunderkammern* were different from modern museums. He regarded them as phenomena of the late Renaissance that occupied a transitional phase in the history of collecting.⁹

Schlosser’s discussion of *Kunst- und Wunderkammern* had a fateful effect on more than the treatment of Rudolf II’s collections. His book long remained the main view of the general topic. It was reprinted in a revised second German edition in 1978 and Italian, French, and Spanish translations are in print; an English translation is forthcoming.¹⁰ Schlosser’s choice of the title *Kunst- und Wunderkammer* helped shaped a framework for considering collections of this sort – even though the term derives from a posthumous, and partial, description of the collections of Ferdinand II of the Tyrol that does not recur in Habsburg inventories.¹¹ The compound *Kunstwunderkammer* moreover seems to appear in only one other place, a unique unpublished manuscript preface to Samuel Quiccheberg’s *Inscriptiones* of 1565¹²; in the printed publication of *In-*

em 1978 e as traduções para italiano, francês e espanhol continuam acessíveis; espera-se para breve uma tradução para inglês.¹⁰ A escolha de Schlosser quanto ao título *Kunst- und Wunderkammer* ajudou a moldar um quadro mental para o estudo de colecções deste tipo – embora o termo derive de uma descrição póstuma e parcial das colecções de Ferdinand II do Tirol que não se repetem nos inventários dos Habsburgo.¹¹ Além disso, o termo composto *Kunstwunderkammer* parece surgir apenas noutra sítio, num prefácio manuscrito inédito das *Inscriptiones* de Samuel Quiccheberg, de 1565¹², já que na publicação impressa das *Inscriptiones*, Quiccheberg distingue explicitamente entre uma *Kunstkammer* e uma *Wunderkammer*, criticando o uso do último termo para uma colecção variada.¹³ No entanto, o termo *Wunderkammer*, com seu ênfase no abstruso, estranho, e maravilhoso, tem inspirado muitas exposições recentes, catálogos e livros¹⁴; sobrepondo-se mesmo o termo *Wunderkammer* ao de *Kunstkammer* numa chamada para apresentação de comunicação no Colóquio Internacional de História da Arte de 2019.

Mas esta abordagem é enganadora, tal como os académicos têm vindo a reconhecer. Aperceberam-se que a *Kunstkammer* não é equivalente a uma colecção de maravilhas, nem um precursor incoerente das colecções modernas, incorporando em si uma outra concepção de museu universal. As *Inscriptiones* de Quiccheberg, que os seus editores recentes denominam de primeiro tratado sobre museus, ajudaram a melhor informar esta interpretação.¹⁵ Quiccheberg não apenas distinguiu a *Kunstkammer* da *Wunderkammer*, como também pugnou por uma colecção enquanto teatro, como um teatro do mundo. A *Kunstkammer* abarcava exemplares de tudo o que se podia encontrar no mundo, tanto feito por mão humana como encontrado ou criado pela natureza. Uns e outros articulavam-se num espaço confinado, como uma câmara (um gabinete ou *Kammer*), assim que englobando objectos artificiais e naturais, produtos da natureza e da cultura, a *Kunstkammer* tornava visível (na maneira que a visão é implícita pela etimologia da palavra teatro) a concepção do teatro do mundo.¹⁶ Ao fazer representar o mundo numa câmara ou gabinete (significados da palavra *Kammer*), a *Kunstkammer* sintetizava o lugar-comum renascentista do muito no pouco, *multum in parvo*. A *Kunstkammer* dava substância ao mais amplo macrocosmo do mundo no microcosmo, uma ideia que se veio a tornar quase num cliché.¹⁷

Partindo desta noção, que expressa um entendimento não-escrito construído na crença num sistema de correspondências com que muitos escritores de finais do século XX viam as distintas correntes de pensa-

scriptiones Quiccheberg explicitly distinguished between a *Kunstkammer* and a *Wunderkammer* and criticized the use of the latter word for a varied collection.¹³ Yet the word *Wunderkammer* with its implied emphasis on the abstruse, odd, and wonderful has inspired many recent exhibitions, catalogues, and books¹⁴; remarkably *Wunderkammer* has gained such currency that it appears instead of *Kunstkammer* in the Call for Papers for the 2019 International Congress of the History of Art.

But this approach is misleading, as scholars gradually recognized. They perceived the *Kunstkammer* was not the equivalent of a collection of marvels, nor an incoherent forerunner of modern collections, but incorporated another conceptualization of a universal museum. Quiccheberg’s *Inscriptiones*, which its recent editors have called the first treatise on museums, informed this interpretation.¹⁵ Quiccheberg not only differentiated between the *Kunstkammer* and the *Wunderkammer*, but also spoke of a collection as a theater as in a theater of the world. The *Kunstkammer* contained samples of all that could be found in the world, manmade or found or fashioned in nature. These were combined in a confined space such as a chamber (a cabinet or *Kammer*), so that in possessing both artificial and natural objects, products of nature and culture, the *Kunstkammer* made visible (in the way that seeing is implied by the etymology of the word theater) the conception of the theater of the world.¹⁶ In representing the world in a chamber or cabinet (meanings of the word *Kammer*), the *Kunstkammer* epitomized the Renaissance commonplace of much in little, *multum in parvo*. The *Kunstkammer* embodied the greater macrocosm of the world in microcosm, an idea that has subsequently become almost a cliché.¹⁷

Building on this notion, which expresses the “unwritten philosophy” of a belief in a system of correspondences that many late twentieth-century writers realized distinguished thinking of the fifteenth to seventeenth centuries, the present author carried this interpretation farther.¹⁸ The *Kunstkammer* of Rudolf II was a form of representation in various senses of the word, including self-advertising.¹⁹ Like court ceremonies, festivals, entries, and symbolism of objects that they contained, collecting (and the patronage related to it) were based on an underlying belief in a system of parallels. As the ruler ruled over world of states, microcosm of world, he could be seen to possess the world in microcosm in his *Kunstkammer* – perhaps even as a magic theater of memory. Although this interpretation even in its broader form continues to encounter objections, perhaps because collecting has been mistakenly regarded as apolitical and somehow pointless, the amount of energy and effort that went into collecting and the engagement of so many rulers in it indicate that the *Kunstkammer* could

10 A introdução, pelo presente autor, à tradução no prelo que está a ser preparada pelo Getty Research Institute, trata da recepção da obra de Schlosser, contando com citações mais completas.

11 Na dissertação de doutoramento que será apresentada à Universidade de Viena, Paulus Rainer aponta já para a imprecisão da terminologia usada por Schlosser, e sua ocorrência única no inventário de 1596 dos bens do arquiduque Ferdinand.

12 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg’s Inscriptiones, 1565*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, pp. 58-59.

13 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First* [...], p. 99.

14 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First* [...], p. vii.

15 Veja-se Rudolf Berliner, “Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 5, 1928, pp. 327-352.

16 Veja-se Richard Bernheimer, “Theater of the World”, *Art Bulletin*, 38, 1956, pp. 225-247.

17 Veja-se o conjunto de ensaios publicado em Andreas Grote (ed.), *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, Leske + Budrich, 1994.

13 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First* [...], p. 99.

14 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First* [...], p. vii.

15 See Rudolf Berliner, “Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 5, 1928, pp. 327-352.

16 See Richard Bernheimer, “Theater of the World”, *Art Bulletin*, 38, 1956, pp. 225-247.

17 See the compendium of essays collected in Andreas Grote (ed.), *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, Leske + Budrich, 1994.

18 Thomas DaCosta Kaufmann, “The *Kunstkammer* as a Form of *Representatio*”, *Art Journal*, 38.1, 1978, pp. 22-28. (republished in Donald Preziosi, Claire Farago (eds.), *Grasping the World. The idea of the museum*, Aldershot – Burlington, VT, Ashgate, 2004, pp. 526-537).

19 For more on the meaning of representation, see Thomas DaCosta Kaufmann, “Representation, Replication, Reproduction: The Legacy of Charles V in Sculpted Rulers’ Portraits of the Sixteenth and Early Seventeenth Century”, *Austrian History Yearbook*, 43, 2012, pp. 1-18.

8 Indicated in Queen Christina catalogue.

9 Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1908.

10 The introduction by the present author to the forthcoming translation being prepared by the Getty Research Institute discusses the reception of Schlosser, with fuller citations.

11 In a forthcoming dissertation for the University of Vienna Paulus Rainer has pointed to the inaccuracy of Schlosser’s terminology and to its unique appearance in a 1596 inventory of Archduke Ferdinand’s possessions.

12 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg’s Inscriptiones, 1565*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, pp. 58-59.

7 Veja-se Hugh R. Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London, Thames & Hudson, 1970.

8 Referido no catálogo da rainha Christina.

9 Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1908.

mento dos séculos XV a XVII, o presente autor procurou levar essa interpretação mais longe.¹⁸ A *Kunstammer* de Rudolf II era uma forma de representação em vários sentidos da palavra, incluindo a autopromoção.¹⁹ À semelhança de cerimónias de corte, celebrações, entradas régias e simbolismo dos objectos nelas usados, o colecionismo (e o patrocínio com ele ligado) assentava na subjacente convicção num sistema de paralelos. Assim como o governante regia o mundo dos estados, o microcosmo do mundo, ele poderia ser visto como possuindo o mundo em microcosmo na sua *Kunstammer* – talvez até como um teatro mágico da memória. Embora esta interpretação, mesmo na sua forma mais ampla, continue a colher objecções, talvez porque entendida erroneamente a recolha como apolítica e de alguma forma mesmo inútil, a quantidade de energia e esforço que lhe subjaz e o envolvimento de tantos príncipes em semelhante empresa, indicam que a *Kunstammer* não poderia nunca ser um simples passatempo ocioso, nem meramente uma questão de satisfação intelectual, tal como tem sido entendido, nem a sua criação se ficaria a dever apenas porque servia interesses económicos, como também foi sugerido.²⁰ Com efeito, a convicção de que as colecções dos Habsburgo traíam qualidades de representação tornou-se tão bem aceite, que interpretações recentes foram capazes de afirmar sem base de sustentação que existe um alargado consenso de que interesses políticos estariam pressupostos na *Kunstammer* de Rudolf.²¹

Esta interpretação da *Kunstammer* como forma de *Representatio* não excluiu a possibilidade de considerar outras abordagens.²² As colecções em si e os objectos têm sido caracterizados de acordo com as rubricas genéricas de *artificialia*, *naturalia* e *scientifica*, desde a década de 1960. No entanto, à medida que as fronteiras entre a natureza, a arte e a ciência ou a tecnologia se tornaram cada vez mais imprecisas nos finais do século XX, à semelhança dos objectos que poderiam combinar diversos elementos, também estas divisões foram sendo eliminadas.²³ A *Kunstammer* passou a ser vista não apenas como uma fonte de imagética visual ou como repositório de materiais raros usados para a produção de objectos, mas também como contendo objectos e instrumentos que potenciavam

not simply have been an idle pastime, nor merely a matter of intellectual satisfaction, as it has been described, nor was it created just because carried it served economic interests, as has been suggested.²⁰ Indeed, the point of view that Habsburg collections had representative qualities has become so well established, that one recent interpretation has been able to state without qualification that common consensus exists that political interests were involved in Rudolf's *Kunstammer*.²¹

This interpretation of the *Kunstammer* as a form of *Representatio* has by no means excluded the possibility of considering other approaches.²² The collections themselves and the objects have been characterized according to the general rubrics of *artificialia*, *naturalia* and *scientifica*, since the 1960s. Yet as the boundaries between nature, art, and science or technology became increasingly blurred in the late twentieth century, much as objects might combine elements together, these divisions were also erased.²³ The *Kunstammer* was seen not only as a source for visual imagery and a repository of rare materials that could be used to produce artifacts. It was seen to contain objects and devices that facilitated scientific study.²⁴ As a place for examination and investigation of nature, it was a “scientific museum.”²⁵

This view corresponded to an increase in interest in *scientifica* in collections. Mechanical objects and automata in collections, such as clocks, automata, and armillary spheres have all accumulated an ever-growing literature.²⁶ But the implications of the use (or uselessness) of such objects had various implications. They could reveal the transformation from pansophic striving and occult interests to scientific knowledge.²⁷ More recently the creation of such objects has been seen not merely as the manufacture of artifacts revealing skill and knowledge, or as means to obtain

18 Thomas DaCosta Kaufmann, “The *Kunstammer* as a Form of *Representatio*”, *Art Journal*, 38.1, 1978, pp. 22-28. (republished in Donald Preziosi, Claire Farago (eds.), *Gnassing the World. The idea of the museum*, Aldershot – Burlington, VT, Ashgate, 2004, pp. 526-537).

19 Para mais sobre o conceito de representação, veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, “Representation, Replication, Reproduction: The Legacy of Charles V in Sculpted Rulers’ Portraits of the Sixteenth and Early Seventeenth Century”, *Austrian History Yearbook*, 43, 2012, pp. 1-18.

20 Cf. Gerard L'E Turner, “The Cabinet of Experimental Philosophy”, in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 214-222. O marco que representou a publicação deste livro perpetuou, no entanto, um entendimento insuficiente, e culturalmente limitado, do “gabinete de curiosidades”.

21 Friedrich Polleroß, “‘Kaiserliche Schatz- und Kunstammer’. Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert”, in Sabine Haag, Franz Kirchwegger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 255-295.

22 Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1993, explicitou este ponto em particular.

23 Erwin Neumann, “Das Inventar der rudolfinischen Kunstammer von 1607/11”, in Magnus von Platen (ed.), *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, Stockholm, Nationalmuseum, 1966, pp. 262-265 parece ter sido o primeiro a reconhecer este tipo de organização.

20 Cf. Gerard L'E Turner, “The Cabinet of Experimental Philosophy”, in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 214-222. The landmark publication of this book nevertheless perpetuated a culturally bound and insufficient notion of the “cabinet of curiosities”.

21 Friedrich Polleroß, “‘Kaiserliche Schatz- und Kunstammer’. Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert”, in Sabine Haag, Franz Kirchwegger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 255-295.

22 Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1993, explicitly made this point.

23 Erwin Neumann, “Das Inventar der rudolfinischen Kunstammer von 1607/11”, in Magnus von Platen (ed.), *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, Stockholm, Nationalmuseum, 1966, pp. 262-265 seems to have the first to have recognized this sort of organization.

24 Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Marcus Wiener, 1995; Horst Bredekamp, “Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstammer”, in Sabine Haag, Franz Kirchwegger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 13-41.

25 Eliška Fučíková, “The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities of Scientific Museum?”, in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 47-53; Eliška Fučíková, “Die Kunstammer und Galerie Kaiser Rudolfs II. als eine Studiensammlung”, in Hermann Fillitz, Martina Pippal (eds.), *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, “Museum”*, Wien, Böhlau, 1986, pp. 53-58.

26 See for example Otto Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, London, Warburg Institute, 1995; Klaus Maurice, Otto Mayr (ed.), *The Clockwork Universe. German clocks and automata 1550-1650* (cat.), Washington, D.C. – New York, Smithsonian Institution – Neale Watson Academic, 1980; Jessica Keating, *Animating Empire. Automata, the Holy Roman Empire, and the Early Modern World*, State Park, Pa., Penn State University Press, 2018; the bibliography is extensive.

27 See Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery* [...].

A *Kunstammer*: historiografia, aquisição e formas de apresentação
The *Kunstammer*: Historiography, Acquisition, Display

o estudo científico²⁴, como um local para estudo e investigação da natureza, como um “museu científico”.²⁵

Esta perspectiva corresponde a um interesse crescente sobre a presença de *scientifica* nas colecções. Objectos mecânicos e *automata* em colecções, como relógios, autómatos e esferas armilares, fazem acumular uma historiografia sempre em crescendo.²⁶ Mas as implicações sobre o uso (ou inutilidade) de tais objectos despoletaram várias problemáticas, já que poderiam revelar a transformação de ambições pansóficas e interesses ocultistas em conhecimento científico.²⁷ Mais recentemente, a criação de tais objectos tem sido vista não apenas como fabrico de artefactos que revelam habilidade e conhecimento, ou como meio para obter informações que contribuíssem ou significassem uma atitude que levou ao que é comumente chamado de “revolução científica”, mas como expressões de uma forma de conhecimento em si próprios.²⁸

Por outro lado, o interesse por *naturalia* nas colecções habsburgo, como noutras, tem vindo a crescer, com a realização de exposições sobre manuscritos com estudos da natureza²⁹, e de representações de peixes, aves e répteis nas colecções imperiais.³⁰ Os objectos naturais presentes nas *Kunstammern* dos séculos XVI e XVII³¹, junto com as *ménageries* de animais vivos³² têm servido de tema para exposições e livros – e também as espécies específicas e até mesmo espécimes particulares.³³ Materiais como o âmbar³⁴ têm também

information that contributed to or signified an attitude that led to what is commonly called the “scientific revolution,” but as expressions of a form of knowledge themselves.²⁸

On the other hand, interest in *naturalia* in Habsburg and other collections has also grown. Exhibitions have been held of manuscripts with nature studies²⁹, and of depictions of fish, birds, and reptiles in the imperial collections.³⁰ The individual natural objects contained in sixteenth- and seventeenth-century *Kunstammern*³¹ and the menageries of living creatures attached to them³² have been the topics of exhibitions and books – and so have the specific species and even individual creatures.³³ Materials like amber³⁴ have also garnered attention, as have stones or objects made from them³⁵, like the composites of precious stones, *commessi in pietre dure*.³⁶ Beyond that, the role of the *Kunstammer*, and artists connected with it, in creating a new vision of Natural History has become of interest.³⁷ Yet manifold interests were intertwined even in the manufacture of automata and in *pietre dure*. Items like the table supported on a bronze sculpture by Adriaen de Vries in Rudolf's *Kunstammer*, seen in painting of the collection of Archduke Leopold Wilhelm by David Teniers (**figs. 1 and 3**), could not only be expressions of conceptions of the world, but could emblemize imperial aspirations.³⁸

24 Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Marcus Wiener, 1995; Horst Bredekamp, “Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstammer”, in Sabine Haag, Franz Kirchwegger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 13-41.

25 Eliška Fučíková, “The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities of Scientific Museum?”, in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 47-53; Eliška Fučíková, “Die Kunstammer und Galerie Kaiser Rudolfs II. als eine Studiensammlung”, in Hermann Fillitz, Martina Pippal (eds.), *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, “Museum”*, Wien, Böhlau, 1986, pp. 53-58.

26 Veja-se, por exemplo, Otto Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, London, Warburg Institute, 1995; Klaus Maurice, Otto Mayr (ed.), *The Clockwork Universe. German clocks and automata 1550-1650* (cat.), Washington, D.C. – New York, Smithsonian Institution – Neale Watson Academic, 1980; Jessica Keating, *Animating Empire. Automata, the Holy Roman Empire, and the Early Modern World*, State Park, Pa., Penn State University Press, 2018; a bibliografia é extensa.

27 Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery* [...].

28 Paulus Rainer, “Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstammerobjekt als Erkenntnisträger”, in Sabine Haag, Franz Kirchwegger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 79-105.

29 Alfred Auer, Eva Irblich, Andreas Fingernagel (eds.), *Natur und Kunst: Handschriften und Alben aus der Ambaser Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595)* (cat.), Wien – Innsbruck, Österreichischen Nationalbibliothek – Kunsthistorisches Museum, 1995.

30 Christina Weiler (ed.), *Von fischen Vögeln und Reptilien. Meistenwerke aus den kaiserlichen Sammlungen* (cat.), Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, 2011.

31 Wilfried Seipel (ed.), *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstammern des 16. und 17. Jahrhunderts* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2006.

32 Sabine Haag (ed.), *Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2015.

33 Veja-se Martin Eberle (ed.), *Elefantastisch! Gotha ganz groß* (cat.), Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011; e Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Philadelphia, Pachyderm Production, 2010 (cuja história desenrola-se muito além de Portugal).

34 Wilfried Seipel (ed.), *Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2005.

28 Paulus Rainer, “Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstammerobjekt als Erkenntnisträger”, in Sabine Haag, Franz Kirchwegger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 79-105.

29 Alfred Auer, Eva Irblich, Andreas Fingernagel (eds.), *Natur und Kunst: Handschriften und Alben aus der Ambaser Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595)* (cat.), Wien – Innsbruck, Österreichischen Nationalbibliothek – Kunsthistorisches Museum, 1995.

30 Christina Weiler (ed.), *Von fischen Vögeln und Reptilien. Meistenwerke aus den kaiserlichen Sammlungen* (cat.), Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, 2011.

31 Wilfried Seipel (ed.), *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstammern des 16. und 17. Jahrhunderts* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2006.

32 Sabine Haag (ed.), *Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2015.

33 See Martin Eberle (ed.), *Elefantastisch! Gotha ganz groß* (cat.), Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011; and Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Philadelphia, Pachyderm Production, 2010 (whose story goes far beyond Portugal).

34 Wilfried Seipel (ed.), *Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2005.

35 Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinmitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstammer* (cat.), Milano – Wien, Skira editore – Kunsthistorisches Museum, 2002.

36 See Wolfram Koeppel (ed.), *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, New York – New Haven – London, Yale University Press – Metropolitan Museum of Art, 2008.

37 See Thomas DaCosta Kaufmann, “For the Birds: Collecting, Art, and Natural History in Saxony”, in Ann Blair, Anja Goeing (eds.), *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, Leiden, Brill, 2016, pp. 481-504.

38 See Karla Langedijk, “The table in *pietre dure* for the Emperor. A new understanding of Rudolph II as a collector”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42.2-3, 1998, pp. 358-382; and Julia Fritsch (ed.), *Ships of Curiosity. Three Renaissance Automata* (cat.), Paris – Écouen, Réunion des musées nationaux – Musée de la Renaissance, 2001.

atraído a atenção, assim como gemas ou objectos feitos a partir delas³⁵, como composições de pedras preciosas, e *commissi in pietre dure*.³⁶ Também o papel da *Kunstkammer*, e os artistas a ela ligados, na criação de uma nova visão da História Natural estimulou renovado estudo.³⁷ No entanto, são múltiplos os interesses que subjazem mesclados mesmo no fabrico de autómatos e *pietre dure*. Objectos como a mesa apoiada numa escultura de bronze de Adriaen de Vries na *Kunstkammer* de Rudolf, tal como podemos ver na pintura de David Teniers (figs. 1 e 3) que retrata a coleção do arquiduque Leopold Wilhelm, não são apenas expressões de concepções do mundo, mas podem também simbolizar aspirações imperiais.³⁸

Dinâmicas de aquisição: o exótico e o global

A diversidade de entendimentos sobre a *Kunstkammer* leva-nos também a considerar a dinâmica da aquisição e seu impacto nas abordagens interpretativas. O facto das colecções poderem conter uma ampla variedade de objectos à sua disposição, resulta em grande parte da sua acessibilidade, motivada pelas viagens, comércio e conquistas portuguesas e espanholas, algo notado faz muito tempo. Como já referido, muitos dos objectos eram trazidos para Lisboa e depois levados, quer por via comercial, oferta diplomática (de um habsburgo para outro), como através de aquisição directa e ávida por colecionadores na Europa central, por agentes ou embaixadores como Hans Khevenhüller.³⁹ A subsequente circulação de objectos entre colecionadores nas suas cortes ajudou a estabelecer uma “irmandade de reis”.⁴⁰

No entanto, para Saba da Castiglione, um humanista do norte de Itália de meados do século XVI, comentando sobre a prática do colecionismo no período que corresponde ao das origens genesíacas da *Kunstkammer* germânica em ca. 1560, refere que objectos “bizarros e fantásticos” deveriam ser obtidos através do Levante ou da Alemanha.⁴¹ O que quer que essas palavras possam significar – e tanto outros como o presente autor têm sugerido que os termos referem-se a produtos da imaginação –, tal referência indica que, já em meados do século XVI, muitos desses objectos haviam chegado à Alemanha; com mercado e comerciantes activos na sua distribuição pela Europa central. Além disso, a menção de Castiglione ao Levante, juntamente com a ambiguidade do termo “indiano” nos inventários mais recuados (já que pode referir-se tanto às Índias Orientais como às Ocidentais e, quanto à Ásia, pode referir-se a objectos turcos, persas, indianos, cingaleses, e tantos outros) sugere que a *Kunstkammer* possuía outras formas de aquisição para além das propiciadas através da

Dynamics of Acquisition: The Exotic, and the Global

The variety of understanding of the *Kunstkammer* also takes us to a consideration of the dynamics of acquisition and its impact on interpretive approaches. That collections had such a wide variety of objects at their disposal stemmed in good measure from their availability because of Portuguese and Spanish travel, commerce, and conquest, has long been recognized. As noted above, goods were brought to Lisbon, and then were brought either by trade, diplomatic gift (from one Habsburg branch to another) or avid and directed acquisition to collectors in Central Europe by such agent/ambassadors as Hans Khevenhüller.³⁹ The further circulation of objects among collectors at courts helped establish a “brotherhood of kings.”⁴⁰

Yet for Saba da Castiglione, a north Italian humanist of the mid-sixteenth century who commented on collecting at a moment that corresponded to the era of the early origins of the Germanic *Kunstkammer* ca. 1560, “bizarre and fantastic” objects were to be obtained from the Levant or Germany.⁴¹ Whatever these words may mean – and this author and others have suggested the terms refer to products of the imagination – this reference indicates that already by the mid-sixteenth century many such items had arrived in Germany; market and merchants purveyed them in Central Europe. Moreover, Castiglione’s mention of the Levant, together with the ambiguity of “Indian” in earlier inventories (it can refer to both the East and West Indies, and in regard to Asia, can refer to Turkish, Persian, Indian, Ceylonese objects, and more) suggest that the *Kunstkammer* had sources beyond those coming through Iberia. As Castiglione indicates, objects came to Europe from the Levant, where the Venetians and Genoese acted as middlemen both in Egypt and in Constantinople: they would have passed through Italy.

In addition they would have arrived as the result of diplomatic relations with Asian powers. For example, the Austrian Habsburgs and other rulers exchanged gifts (which the Turks interpreted as tribute) with the Ottomans.⁴² The Persian shah, the antagonist of both the Turks and the Mughals, sent precious gifts to Prague with his ambassadors.⁴³ Hence precious fabrics like the gown worn by Emperor Matthias as king of Bohemia in a painting by Hans von Aachen is a Persian product that would have been hidden under the guise of Indian objects – Indian meant not only items from just the East and West Indies, and India itself⁴⁴, but from the Ottoman and Safavid domains. The amber mentioned in the listing of Christina’s collection came from the Baltic, many of the precious stones from Central Europe itself, and the coral may have come from waters off Sicily.

Contacts and contents with the wider world connect scholarship on the *Kunstkammer* with broader geographical concerns. Recognition of



[fig. 3] David Teniers, *O arquiduque Leopold Wilhelm na sua Colecção de Pinturas*, ca. 1650; pintura a óleo sobre tela (124 x 165 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739. | David Teniers, *Archduke Leopold Wilhelm in his Collection of Paintings*, ca. 1650; oil painting on canvas (124 x 165). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739. – © KHM-Museumsverband.

Ibéria. Como indica Castiglione, os objectos chegavam à Europa desde o Levante, onde os venezianos e os genoveses agiam como intermediários no Egípto e em Constantinopla: passariam assim por Itália.

Tais objectos chegariam também como resultado de relações diplomáticas com potências asiáticas. Por exemplo, os Habsburgo austríacos e outros monarcas trocavam ofertas (que os turcos interpretavam como tributo) com os otomanos.⁴² O xá da Pérsia, antagonista principal de turcos e mogóis, enviara presentes preciosos a Praga através dos seus embaixadores.⁴³ Desta forma, tecidos preciosos, como o da veste usada pelo imperador Matthias como

far reaching provenance of objects in *Kunstkammern* is not new – Julius von Schlosser already made note of Chinese, African, Mesoamerican, and Indian objects. And in effect the renewed attention given by several books, symposia, and exhibitions has chosen to call such items exotic.⁴⁵

42 Veja-se Otto Kurz, *European*.

43 Tal como primeiro notado por Otto Kurz, “Umělecké vztahy mezi Prahou a Persií za Rudolfa I.”, *Umění*, 14, 1966, pp. 461–487.

45 See Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien – Milano, Kunsthistorisches Museum – Skira, 2000; Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. The Portuguese discoveries and the Renaissance Kunstkammer* (cat.), Lisboa, Calouste Gulbenkian Museum, 2001; Dominick Collet, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der frühen Neuzeit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007; Daniela Bleichmar, Peter C. Mancall (ed.), *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011; Georg Laue (ed.), *Exotica*, Munich, Kunstammer Georg Laue, 2012.

35 Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commissi aus der Kunstkammer* (cat.), Milano – Wien, Skira editore – Kunsthistorisches Museum, 2002.

36 Veja-se Wolfram Koeppel (ed.), *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, New York – New Haven – London, Yale University Press – Metropolitan Museum of Art, 2008.

37 Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, “For the Birds: Collecting, Art, and Natural History in Saxony”, in Ann Blair, Anja Goering (eds.), *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, Leiden, Brill, 2016, pp. 481–504.

38 Veja-se Karla Langedijk, “The table in *pietre dure* for the Emperor. A new understanding of Rudolph II as a collector”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42.2–3, 1998, pp. 358–382; e Julia Fritsch (ed.), *Ships of Curiosity. Three Renaissance Automata* (cat.), Paris – Écouen, Réunion des musées nationaux – Musée de la Renaissance, 2001.

39 Khevenhüller é o tema de um livro no prelo de Annemarie Jordan Gschwend.

40 Amanda H. Podany, *Brotherhood of Kings. How International Relations Shaped the Ancient Near East*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

41 Tal como citado por Elisabeth Scheicher, *Die Kunstkammer*, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 1977, p. 16.

39 Khevenhüller is the topic of a forthcoming book by Annemarie Jordan Gschwend.

40 Amanda H. Podany, *Brotherhood of Kings. How International Relations Shaped the Ancient Near East*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

41 As quoted by Elisabeth Scheicher, *Die Kunstkammer*, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 1977, p. 16.

42 See Otto Kurz, *European*.

43 As first noted by Otto Kurz, “Umělecké vztahy mezi Prahou a Persií za Rudolfa I.”, *Umění*, 14, 1966, pp. 461–487.

44 Cf. Jessica Keating, Lia Markey, “Indian’ Objects in the Medici and Austrian-Habsburg Inventories”, *Journal of the History of Collections*, 23, 2011, pp. 283–300.

rei da Boémia tal como retratado por Hans von Aachen é um produto persa que teria ficado oculto sob o qualificativo de objecto indiano - indiano não significava apenas objectos das Índias Orientais e Ocidentais, e a própria Índia⁴⁴, mas dos territórios otomano e safávida. O âmbar referido na listagem da colecção de Christina provinha do Báltico, muitas das pedras preciosas da própria Europa central, e os corais poderiam ter origem nas águas da Sicília.

Contactos e conteúdos relacionados com o mundo, entendido de forma mais ampla, têm informado a historiografia sobre a *Kunstkammer* através de um maior interesse geográfico. O reconhecimento da proveniência de objectos de *Kunstkammern* provindos de muito longe não é de agora - Julius von Schlosser notara já a presença de objectos chineses, africanos, mesoamericanos e indianos. E, com efeito, a atenção renovada dada através de vários livros, simpósios e exposições têm optado por qualificá-los como exóticos.⁴⁵ No entanto, à medida que mais equilibradas e menos eurocêntricas interpretações de intercâmbio cultural têm surgido, tal aspecto da *Kunstkammer* começa também a ser colocado em contexto comparativo: surge então menção mais explícita aos aspectos globais das colecções imperiais dos Habsburgo.⁴⁶

Dinâmicas de apresentação

Diferente das formas de apresentação subsistentes nalgumas residências como o castelo de Rosenborg em Copenhaga (sendo que a *Kunstkammer* dinamarquesa era uma colecção separada), nenhuma *Kunstkammer* sobreviveu intacta na sua localização original. Faltam-nos também representações contemporâneas das *Kunstkammern* principescas (distintas de algumas colecções particulares). O melhor que podemos almejar neste particular é recorrer a ilustrações como o familiar frontispício da descrição da *Kunstkammer* do duque de Schleswig-Holstein em Gottorp publicada em 1674 (fig. 4). Vemos um manequim trajando uma armadura de samurai japonesa - sinal de que as armarias estavam associadas às *Kunstkammern* - e uma outra figura com o traje de um boiardo da Rússia, ambos de pé diante de um portal clássico idealizado. Em mesas ao centro da primeira câmara pousam conchas, pedras e o que parece ser um livro ou cofre, talvez decorado com pedras preciosas, como sabemos que muitos o eram. Presas de narval e chifres de rinoceronte,

44 Cf. Jessica Keating, Lia Markey, "Indian Objects in the Medici and Austrian-Habsburg Inventories", *Journal of the History of Collections*, 23, 2011, pp. 283-300.

45 Veja-se Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien - Milano, Kunsthistorisches Museum - Skira, 2000; Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. The Portuguese discoveries and the Renaissance Kunstkammer* (cat.), Lisboa, Calouste Gulbenkian Museum, 2001; Dominick Collet, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der frühen Neuzeit*, Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht, 2007; Daniela Bleichmar, Peter C. Mancall (ed.), *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011; Georg Laue (ed.), *Exotica*, Munich, Kunstakademie Georg Laue, 2012.

46 Thomas DaCosta Kaufmann, "Global Aspects of Habsburg Imperial Collecting," in M. Gahtan, E.-M. Troelenberg (eds.), *Collecting and Empires. The Impact of Empires on Collections and Museums from Antiquity to the Present*, London - Leuven, Brepols, 2019, pp. 162-181.

But as more balanced, and less Eurocentric views of cultural exchange have been formulated, this aspect of the *Kunstkammer* has also begun to be placed in a comparative context: there begins to be explicit mention of the global aspects of Habsburg imperial collecting.⁴⁶

Dynamics of Display

As distinct from the displays in some residences like Rosenborg castle in Copenhagen (and the Danish *Kunstkammer* was a separate collection), no *Kunstkammer* has survived intact in its original location. Contemporary depictions of princely *Kunstkammern* are lacking (as distinct from those of some private collections). The best that can be done in this regard is to call upon such illustrations as that from the familiar title page of a description of the *Kunstkammer* of the duke of Schleswig-Holstein in Gottorp published in 1674 (fig. 4). It shows a mannequin wearing a suit of Japanese samurai armor - a sign that armories were associated with *Kunstkammern* - and another figure wearing the costume of a Russia Boyar, both standing before an ideal classical portal. Tables in the middle of the first room display shells, stones, and what appears to be a book or casket, perhaps also composed of precious stones, as we know many were. Narwhale and rhinoceros' horns, stuffed fish and a walrus or seal, a carapace, perhaps of a Gila monster, hang from the back wall - along with the painting of a saint (perhaps a Byzantine Icon?); other paintings may be seen above the door leading out of the adjacent room. Two ancient Egyptian ushabtis stand alongside another partially visible coiled object - an idol of a snake? - on the floor in front of the wall. While this image reflects the kind of objects found in a *Kunstkammer*, it cannot be an accurate depiction: the actual room in Schloss in Gottorp in which stood the *Kunstkammer* was a vaulted and ribbed hall and could not have looked this way. Rather, probably like the view of Leopold Wilhelm's collection, it was an ideal view.

Reconstructions of this and other illustrations have been attempted, the best such effort has relied on the reconstruction of the inventory and of visitors' descriptions of Ambras (fig. 5). While more recently another effort situated in the actual space of the *Kunstkammer* using banners and placards, this earlier recreation, using real objects, demonstrates how objects were displayed in the Ambras *Kunstkammer*. Specimens hung from the ceiling, paintings were placed on wall, while cabinets with interiors coded by colors contained objects compartmentalized according to materials. This sort of division according to materials follows principles resembling the encyclopedic approach presented in the Roman writer Pliny the Elder's *Natural History*. In addition aesthetic concerns were clearly present in the display and acquisition of objects in the *Kunstkammer*, as they were both in Ferdinand's collecting of sculpture as well as in his patronage of sculptors, probably inspired by ideas from Italy⁴⁷, where his agents said they obtained "schönen kostlichen bilder

46 Thomas DaCosta Kaufmann, "Global Aspects of Habsburg Imperial Collecting," in M. Gahtan, E.-M. Troelenberg (eds.), *Collecting and Empires. The Impact of Empires on Collections and Museums from Antiquity to the Present*, London - Leuven, Brepols, 2019, pp. 162-181.

47 See Thomas Kuster, "Das Antiquarium", in Sabine Haag (ed.), *All'Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011, pp. 176-180. It might be noted that in addition to his own experiences in Italy, his contact with Italian artists, and his possession of Italian books, Ferdinand II was brother-in-law of the duke of Mantua.

[fig. 4] Vista da *Kunstkammer* de Gottorf, frontispício de Adam Olearius, *Gottorfische Kunst-Kammer* [...] Schleswig, Auff Gottfriedt Schultzens Rosten, 1674. | View of Gottorf *Kunstkammer*, frontispiece of Adam Olearius, *Gottorfische Kunst-Kammer* [...] Schleswig, Auff Gottfriedt Schultzens Rosten, 1674.

peixes empalhados e uma morsa ou foca, uma carapaça, talvez de um monstro-de-gila, surgem pendurados na parede do fundo – junto a uma pintura de um santo (talvez um ícone bizantino?); enquanto outras pinturas podem ser vistas acima da porta por onde se entra na divisão adjacente. Dois antigos *ushabtis* egípcios surgem ao lado de outro objecto em espiral parcialmente visível – um ídolo de uma cobra? – dispostos no chão em frente à parede. Embora esta imagem possa reflectir o tipo de objectos presentes numa *Kunstammer*, não se trata de uma representação precisa: a divisão existente no Schloss em Gottorp, onde estava a *Kunstammer*, era antes uma câmara abobadada com nervuras, e não poderia nunca ter sido assim. Pelo contrário, provavelmente como a representação da colecção de Leopold Wilhelm, tratar-se-á de uma visão idealizada.

Reconstrução desta e de outras ilustrações foram entretanto tentadas, constituindo-se como a melhor delas, que contou com a reconstituição com base no inventário e nas descrições de visitantes, o exemplo de Ambras (fig. 5). Enquanto, mais recentemente, outra tentativa de reconstituição no espaço original da *Kunstammer* fez uso de telas impressas, a recriação anterior, usando os objectos reais, demonstra como eram exibidos na *Kunstammer* de Ambras. Espécimes pendiam do tecto, e pinturas estavam colocadas nas paredes, enquanto armários com interiores codificados por cores continham objectos distribuídos de acordo com os seus materiais. Este tipo de divisão de acordo com os materiais segue princípios que se assemelham à abordagem enciclopédica apresentada na *Naturalis Historia* do escritor latino Plínio, o Velho. Além disso, preocupações estéticas devem ter estado claramente presentes na forma de apresentação e aquisição dos objectos na *Kunstammer*, pois ambos subjazem à colecção de escultura de Ferdinand, bem como no seu mecenatismo a escultores, provavelmente inspirado em ideias vindas de Itália⁴⁷, onde os seus agentes afixavam ter obtido “*schönen kostlichen bilder von marmolstain*”, (“*belas e preciosas imagens em mármore*”).⁴⁸ O uso do termo “*belo*” (*schön*) evidencia claramente as considerações estéticas, que também estavam presentes na forma de apresentação da *Kunstammer* de Ambras (fig. 6).⁴⁹ Nela, os objectos eram exibidos para provocar um efeito estético: objectos dourados colocados em armários de cor azul, instrumentos científicos sobre branco e objectos de cor escura, feitos de minérios eram apresentados sobre vermelho.

Embora a *Kunstammer* de Rudolf II tenha sido considerada uma confusão desordenada, a leitura atenta do seu inventário indica também a existência de uma intenção subjacente que informava a sua apresentação. Obras de escultura estavam colocadas *zur Zier* (para adorno ou embelezamento) sobre mesas e noutras superfícies da *Kunstammer*. Estavam evidentemente muito juntas, dispostas em intervalos de trinta

von marmolstain”, (“*beautiful precious marble images*”).⁴⁸ The use of the term “beautiful” (*schön*) clearly evinces aesthetic considerations, which were also on view in the display in the Ambras *Kunstammer* (fig. 6).⁴⁹ Here items were displayed for aesthetic effect: gold objects set in blue colored cabinets, scientific instruments before white, and dark-colored objects made from mineral ore before red.

While the *Kunstammer* of Rudolf II has been regarded as a disorganized jumble, close reading of its inventory also indicates that there was an underlying intention behind its display. Works of sculpture were placed *zur Zier* (for adornment or embellishment) on tables and other surfaces in the *Kunstammer*. They were evidently closely packed together, at approximately one per foot, but this also complies with a stylistic ideal based on rhetorical considerations, as much of Rudolfine stylistics were. The collection displayed copiousness, much as the *Kunstammer* clearly exhibited another ideal, variety, the variety being supplied by the cornucopia of objects contained. As at Ambras, which also displayed sculpture in niches in another room called an *Antiquarium*, at Prague bronze (or simulated bronze) sculpture and plaster casts with stucco on the walls were placed in another room, the *Neu Saal*, in which the imperial sculpture collection was originally intended to be displayed. While only fragments of the earlier decoration survive, some idea of the kind of display that it had can be seen in another room that was decorated at a time close in date to the planning of the Prague *Neu Saal*. This was the so-called imperial room (fig. 7) in the castle (*zámek*) in Bučovice in Moravia made for a magnate who had close relations to the imperial court.⁵⁰ In this room in Bučovice high-quality stucco served as part of a decorative framework that also presents antique themes, imperial busts of Charles V as a knightly warrior against the Turks, all relating an imperial theme. It is now believed that this room most likely served as a *Kunstammer*, a place for the owner’s collections (where they may have been contained in

48 As quoted and discussed by Thomas Kuster, “Das Antiquarium” [...]. This discovery contradicts the early argument of Scheicher, that Ferdinand was not interested in antiquities, and that sculpture had at best a documentary value for him.

49 This point is emphasized in the most recent studies of the Ambras collections, in particular of the *Kunstammer* by Veronika Sandbichler, who chooses Quiccheberg’s words for her latest account “*Innata omnium pulcherrimarum rerum inquisitio*”: Archduke Ferdinand II as a Collector,” in Sabine Haag, Veronika Sandbichler (ed.), *Ferdinand II. 450 Years Sovereign Ruler of Tyrol. Jubilee Exhibition* (cat.), Wien - Innsbruck, Kunsthistorisches Museum - Haymon Verlag, 2017, pp. 77-82.

50 See Thomas DaCosta Kaufmann, “*Zur Zier*: Revisiting the Prague *Kunstammer*”, *Studia Rudolphina*, 17, 2019, pp. 139-151.

47 Veja-se Thomas Kuster, “Das Antiquarium”, in Sabine Haag (ed.), *All’Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011, pp. 176-180. É de referir que, para além das suas experiências em Itália e seus contactos com artistas italianos, bem como da posse de livros em italiano, o cunhado de Ferdinand II era duque de Mântua.

48 Tal como citado e discutido por Thomas Kuster, “Das Antiquarium” [...]. A sua descoberta contradiz o anterior argumento de Scheicher, de que Ferdinand não estaria interessado em antiguidades, e que a escultura teria, quanto muito, valor documental.

49 A este ponto é dado ênfase no mais recente estudo da colecção de Ambras, em especial da *Kunstammer*, por Veronika Sandbichler, que escolheu as palavras de Quiccheberg como epígrafe para o seu “*Innata omnium pulcherrimarum rerum inquisitio*”: Archduke Ferdinand II as a Collector,” in Sabine Haag, Veronika Sandbichler (ed.), *Ferdinand II. 450 Years Sovereign Ruler of Tyrol. Jubilee Exhibition* (cat.), Wien - Innsbruck, Kunsthistorisches Museum - Haymon Verlag, 2017, pp. 77-82.

[fig. 5] Reconstrução da *Kunstammer* de Ambras, Castelo de Ambras, Innsbruck. | Reconstruction of the Ambras *Kunstammer*, Schloss Ambras, Innsbruck. - © KHM-Museumsverband.





centímetros, obedecendo também isso a um ideal estilístico baseado em considerações retóricas, tanto quanto a demais estética rodolfina. A coleção demonstrava copiosidade e, da mesma forma, a *Kunstammer* exibida claramente outra característica ideal, a variedade, aquela oferecida pela abundância de objectos nela contidos. Tal como em Ambras, onde a escultura estava disposta em nichos numa outra câmara chamada *Antiquarium*, em Praga, esculturas de bronze (ou a imitar bronze) e modelos de gesso com estuque nas paredes, estavam colocados noutra divisão, a *Neu Saal*, espaço originalmente concebido para a apresentação da coleção de escultura romana do período imperial. Conquanto apenas fragmentos da decoração original sobrevivam, podemos ter uma ideia das suas formas de apresentação numa outra câmara decorada em data próxima à da concepção da *Neu Saal* em Praga. Esta é a chamada câmara imperial (fig. 7) no castelo (*zámek*) em Bučovice na Morávia, destinado a um nobre que mantinha relações próximas com a corte imperial.⁵⁰ Nesta divisão em Bučovice, a decoração em estuque de alta qualidade faz parte de um programa decorativo onde estão também presentes temas da Antiguidade, bustos imperiais de Carlos V apresentado como cavaleiro contra os turcos, toda uma iconografia de tema imperial. Pense-se hoje que esta câmara serviu provavelmente como *Kunstammer*, lugar onde se reuniram as coleções do proprietário (provavelmente disposta em armários construídos para esse fim e conhecidos como *Kunstschränk*, uma peça de mobiliário específico para conter esse tipo de objectos).

Considerações finais

A famosa frase de John Donne (do seu “The First Anniversary”) “*está tudo em bocados, toda a coerência desapareceu*” serve como epígrafe apropriada a este breve ensaio. Os conteúdos das *Kunstammern* foram, em grande medida, dispersos. O mesmo aconteceu com o pensamento subjacente à sua concepção, uma visão do mundo cujo colapso fez desesperar Donne. Observando a partir do vazio criado pelo desaparecimento deste mundo, os estudiosos têm sido muitas vezes incapazes de ver na *Kunstammer* senão um mundo dispar - e, tal como sugere o repetido uso da palavra *Wunderkammer*, talvez que isso ocorra ainda. Mas a *Kunstammer* representou muito mais do que isso, tal como este ensaio procura indicar.

⁵⁰ Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, “Zur Zierd: Revisiting the Prague *Kunstammer*”, *Studia Rudolphina*, 17, 2019, pp. 139-151.

[fig. 6] Francesco Segala, *Arquiduque Ferdinand II do Tirol*, ca. 1580; cera, safira, esmeraldas, rubis, granadas, cristais de rocha, vidro, e pérolas (22,3 x 19,9 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3085. | Francesco Segala, *Archduke Ferdinand II of Tyrol*, ca. 1580; wax, sapphire, emeralds, rubies, garnets, rock crystals, glass, and pearls (22.3 x 19.9 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3085. - © KHM-Museumsverband.

cabinets built for such purposes and known as a *Kunstschränk*, a piece of furniture for such purposes).

Afterthoughts

John Donne’s famous line (from “The First Anniversary”) “*’tis all in pieces, all coherence gone*” serves as an appropriate epigraph to this brief essay. The contents of *Kunstammern* have largely been dispersed. So has the thinking that underlay their construction, a world view whose collapse Donne despaired. Looking at things from the chasm created by the disappearance of this world, scholars often were only able to see a disparate world in the *Kunstammer* - and as the repeated use of the word *Wunderkammer* suggests, still may be. But the *Kunstammer* once stood for much more, as this essay has attempted to suggest.

[fig. 7] “Câmara Imperial” (“*Cisalský Pokoj*”), Castelo (Zámek) Bučovice. | “Imperial Room” (“*Cisalský Pokoj*”), Castle (Zámek) Bučovice. - © Johanna [Suzie].





A arte de coleccionar entre as mulheres habsburgo D. Catarina e D. Juana de Áustria e a sua busca pelo luxo

The Art of Collecting among Habsburg Women
Catherine and Juana of Austria and their pursuit of luxury



Annemarie Jordan Gschwend

A arte de ofertar

D. Catarina de Áustria (1507-1578), rainha de Portugal (fig. 1), adorava as suas duas sobrinhas espanholas, Maria e Juana, filhas do seu irmão mais velho, o imperador Carlos V (r. 1550-1558). D. Juana de Áustria era a sua favorita em particular, sendo que D. Catarina a escolhera para futura mulher do seu filho, o príncipe D. João, herdeiro do trono português (fig. 2).¹ À medida que as princesas cresciam em Espanha, tendo perdido a sua mãe imperatriz D. Isabel de Portugal em tenra idade em 1539, D. Catarina torna-se uma tia excepcionalmente dedicada e uma mãe substituta, enviando mensageiros e cortesãos da corte de Lisboa para visitarem Maria e Juana regularmente. Tais visitas diplomáticas incluíam cartas pessoais, retratos de corte, jóias e tecidos opulentos. Entre as caixas embaladas, cestos e caixotes enviados desde a corte de Lisboa, encontravam-se distintos objectos exóticos vindos da Ásia Portuguesa, animais domésticos e, por vezes, selvagens, da África Ocidental ou do Brasil. Estes “encontros” permitiram a uma D. Catarina distante, cultivar uma estreita amizade com estas infantas, especialmente à medida que os anos passavam e a rainha portuguesa tragicamente pre-

The Art of Gift Giving

Catherine of Austria (1507-1578), queen of Portugal (fig. 1), adored her two Spanish nieces, Maria and Juana, daughters of her elder brother Emperor Charles V (r. 1550-1558). Juana of Austria was her particular favorite, as Catherine had chosen her for the future wife of her son, Prince John, heir to the Portuguese throne (fig. 2).¹ As these princesses were growing up in Spain, having lost their mother Empress Isabella of Portugal at a young age in 1539, Catherine became an exceptionally devoted aunt and surrogate mother to them, sending couriers and courtiers from the Lisbon court to call on Maria and Juana at regular intervals. These diplomatic visits inevitably included personal letters, court portraits, jewellery and rich textiles. Among the packed boxes, baskets and crates sent from the Lisbon court, were select exotic objects from Portuguese Asia, domestic and sometimes wild animals from West Africa or Brazil. These “encounters” allowed a distant Catherine to cultivate a close friendship with these *infantas*, especially as the years passed and the Portuguese queen tragically witnessed the deaths of her own children. Catherine’s intimate ties with both princesses

¹ Sobre o casamento de D. Juana e sua entrada em Portugal, veja-se Annemarie Jordan Gschwend, “Cosa Veramente di Gran Stupore. Entrada Real y Fiestas Nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552”, in Bernardo García García, Krista de Jonge (eds.), *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Marcel Pons, 2010, pp. 179-240.

[fig. 1] Anthonis Mor, *D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal, 1552-1553*; pintura a óleo sobre tábuas (107 x 84 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P 2109. | Anthonis Mor, *Catherine of Austria, Queen of Portugal, 1552-1553*; oil painting on panel (107 x 84 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P 2109. - © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

¹ For Juana’s marriage and entry into Portugal see Annemarie Jordan Gschwend, “Cosa Veramente di Gran Stupore. Entrada Real y Fiestas Nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552”, in Bernardo García García, Krista de Jonge (eds.), *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Marcel Pons, 2010, pp. 179-240.

senciara a morte dos seus próprios filhos. Os laços íntimos de D. Catarina com as duas princesas nunca foram cortados, e as três mulheres trocaram correspondência e ofertas durante décadas, até à morte de D. Catarina em Lisboa em 1578.²

Desde a tenra infância, a rainha portuguesa demonstrara uma preocupação pelo estatuto e representação das casas das suas sobrinhas, que viviam isoladas da corte itinerante de Carlos V, cuja principal residência era em Bruxelas. A suas ofertas frequentes enviadas para Espanha estão documentados, começando em 1542 quando envia uma taça de tartaruga, grandes pratos de tartaruga e um pequeno cofre de tartaruga montado com bandas de prata, todos produzidos no Guzarate, Índia. Os últimos objectos tinham sido adquiridos em Lisboa, possivelmente numa das lojas da zona comercial de Lisboa, a Rua Nova dos Mercadores³, e tinham como objectivo não apenas deliciar as princesas, mas também servir como objectos raros e exclusivos à sua mesa



[fig. 2] Jooris van der Straeten (atribuído), *D. Juana de Áustria, Princesa de Portugal*, ca. 1562-1565; pintura a óleo sobre tela (106 x 81). Coleção particular. | Jooris van der Straeten (attributed), *Juana of Austria, Princess of Portugal*, Spain, Madrid, ca. 1562-1565; oil painting on canvas (106 x 81). Private collection. - © Courtesy Dorotheum, Wien.

never severed, and all three women exchanged correspondence and gifts for decades, until Catherine's death in Lisbon in 1578.²

Since their early childhood, the Portuguese queen demonstrated concern for the status and representation of her nieces' households, who lived isolated from the itinerant court of Charles V, whose principal residence was in Brussels. Her frequent gifts sent to Spain are documented, beginning in 1542 when she dispatched a tortoiseshell bowl, large tortoiseshell dishes and a small tortoiseshell casket mounted with silver bands, all manufactured in Gujarat (India). The latter were bought in Lisbon, perhaps at one of the mercantile shops on Lisbon's shopping mile, the Rua Nova dos Mercadores,³ and were intended not only to delight the princesses, but also to serve as rare and exclu-

sive objects for their table and dining service.⁴ Exported from Goa and transported to Lisbon by the Portuguese fleets (the Carreira da Índia), such Asian luxury goods were presented by the Portuguese queen to heighten her prestige within her family as gift-giver, and to underscore the imperial status of her beloved Habsburg nieces.⁵ The queen's gifts in 1542 coincided with the ratification of the marriage contract between her teenage son John and Juana on 1st December that same year, a union which would solidify political ties between Portugal and Charles V's court and realms.⁶

The majority of gifts Catherine sent from Lisbon to Spain were of a global nature, some particularly earmarked for Juana, given to underscore her future role as queen of Portugal and an overseas trade empire. In 1546, Catherine presented Juana with eight Ceylonese gold bracelets studded with rubies and sapphires, which the queen had acquired in Santarém at the estate auction of Nuno da Cunha, the ninth governor of Portuguese India from 1528-1538.⁷ Catherine cultivated a special relationship with the island of Ceylon (today Sri Lanka), and Juana especially treasured these rare bracelets made at the Kotte court, which she brought with her when she moved to Portugal.

After ten years of negotiation, Juana's marriage took place in January 1552 by proxy in Toro, Spain, with the Portuguese ambassador Lourenço Pires de Távora presiding. The princess entered Lisbon later that year in December with great expectations. Aside from being expected to provide heirs for the throne, Juana was to be groomed by her aunt Catherine for her new responsibilities at the Portuguese court. Having met for the first time in the royal palace of Lisbon, the Paço da Ribeira, these two women immediately bonded, their attachment to one another lasting until Juana's premature death in 1573.

As a Habsburg princess herself, Catherine negotiated her position as Portuguese queen through prudent rule, and a discerning, individual mode of collecting, patronage and gift-giving. She achieved her objective by channelling personal financial resources for a specific type

2 Veja-se o Apêndice compilado por Annemarie Jordan Gschwend em Sabine Haag, Dagmar Eichberger, Annemarie Jordan Gschwend (eds.), *Women. The Art of Power. Three Women from the House of Habsburg* (cat.), Innsbruck - Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2018, pp. 170-177, para a correspondência que sublinha as relações pessoais de D. Catarina com a sua sobrinha Maria de Áustria, que se casara com o arquiduque Maximilian II em 1548 e que residiu na corte de Viena entre 1551 a 1582. Durante décadas, Maria ofereceria a D. Catarina importantes relíquias da Vera Cruz e ossos de santos habsburgo provindos de diversos pontos da Europa central que a rainha mais tarde declararia como propriedade inalienável da Coroa e tesouro portugueses antes da sua morte. Estas relíquias e relicários seriam mais tarde dispersos e perdidos aquando da anexação do reino por Felipe II em 1580. Por seu turno D. Catarina oferecera a Maximilian II e Maria, um conjunto de animais selvagens que incluíam dois famosos elefantes asiáticos conhecidos pelos nomes de Süleyman e Emanuel. Veja-se Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Zurich - Philadelphia, Pachyderm Productions, 2010; Jordan Gschwend, "Beloved Companions, Mascot and Pets. The Culture of Wild Animals in Renaissance Portugal", in Sabine Haag (ed.), *Echt Tiersicht! Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 2015, pp. 18-23; Jordan Gschwend, "Animais dos outros Mundos. Global Animals: Collecting and Animal Pageantry" in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 189-201 and pp. 329-334.

3 Quanto à compra de D. Catarina, veja-se Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (doravante DGLAB/ANTT), Lisboa, *Núcleo Antigo* (NA) 792, fl. 162v: "em compra de hum cofre de casquo de tartaruga com fechadura e aldrabas de prata douradas e de tres baços e hua porcelana da dita comcha que tudo foy comprado e entregue em maos da dita senhora por seu mandado que enviou as Infantes de castela". Cf. Annemarie Jordan Gschwend, "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana e María de Austria en la corte de Felipe II", in Luis Ribot García (ed.), *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 429-472; Jordan Gschwend, "Olisipo, Emporium Nobilissimum. Global Consumption in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 140-161.

2 See the Appendix compiled by Annemarie Jordan Gschwend in Sabine Haag, Dagmar Eichberger, Annemarie Jordan Gschwend (eds.), *Women. The Art of Power. Three Women from the House of Habsburg* (cat.), Innsbruck - Vienna, Kunsthistorisches Museum, 2018, pp. 170-177, for the correspondence which underscores Catherine's personal relations with her niece Maria of Austria, who married Archduke Maximilian II in 1548 and resided at the Viennese court from 1551 to 1582. Over decades, Maria would gift Catherine important relics of the True Cross and bones of Habsburg saints originating from different points in Central Europe which Catherine later declared inalienable property of the Portuguese crown treasury before she died. These relics and reliquaries were dispersed or lost when Philip II annexed Portugal in 1580. In turn, Catherine gave Maximilian II and Maria, an array of wild animals which included two famous Asian elephants known by the names of Süleyman and Emanuel. See Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Zurich - Philadelphia, Pachyderm Productions, 2010; Jordan Gschwend, "Beloved Companions, Mascot and Pets. The Culture of Wild Animals in Renaissance Portugal", in Sabine Haag (ed.), *Echt Tiersicht! Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 2015, pp. 18-23; Jordan Gschwend, "Animais dos outros Mundos. Global Animals: Collecting and Animal Pageantry" in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 189-201 and pp. 329-334.

3 For Catherine's purchase see Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (hereafter DGLAB/ANTT), Lisboa, *Núcleo Antigo* (NA) 792, fol. 162v: "em compra de hum cofre de casquo de tartaruga com fechadura e aldrabas de prata douradas e de tres baços e hua porcelana da dita comcha que tudo foy comprado e entregue em maos da dita senhora por seu mandado que enviou as Infantes de castela". Translation: "for the purchase of a casket made with tortoiseshell with a lock and gilt-silver mounts, three silvers and one bowl of the same [tortoise] shell all of which was bought and delivered into the hands of the queen as per her orders who sent them to the Infantes of Castile [Maria and Juana]". Cf. Annemarie Jordan Gschwend, "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana e María de Austria en la corte de Felipe II", in Luis Ribot García (ed.), *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 429-472; Jordan Gschwend, "Olisipo, Emporium Nobilissimum. Global Consumption in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 140-161.

4 Quando D. Juana mudou-se para a corte de Lisboa em 1552, trouxe consigo no seu inventário o cofre de tartaruga que pertencera a D. Catarina, registado no seu inventário de 1553. Cf. Archivo General de Palacio (doravante AGP), Madrid, Biblioteca Descalzas Reales (doravante BDR), inv. no. F/29, fl. 41v: "un cofreço tumbado ques de coñijhas de tortuga com dos bisagnas pequenas de plata y una aldrabia y una cerradura y llabe pequena todo de plata".

5 Veja-se nota 2 *supra* quanto ao catálogo e exposição de 2018 no Schloss Ambras que contou com o comissariado convidado de Dagmar Eichberger e Annemarie Jordan Gschwend, sobre três mulheres habsburgo, suas coleções e patrocínio artístico no Renascimento. Cf. Lisa Jardine, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, New York, Norton, 1998; Jeremy Brotton, *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford, Oxford University Press, 2003; Isabel dos Guimarães Sá, "The uses of luxury: some examples from the Portuguese courts from 1480 to 1550", *Análise Social*, 44, 2009, pp. 1-16; Peter McNeil and Giorgio Riello, *Luxury. A rich history*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 28.

6 Archivo General de Simancas (doravante AGS), Valladolid, *Tratados con Portugal*, Estado leg. 7; DGLAB/ ANTT, *Coleção de São Vicente*, Livro 1, fs. 269-274v.

7 DGLAB/ ANTT, NA 793, 1545, fl. 37v: "Em Santarem a xxijij de outubro 1546 recebeu dona Meça dandrade Ama e camareira que a Rainha nosa senhora mandou comprar da molher e herdeiros de Nuno da Cunha - oyo manilhas de ouro da Índia de obra de ceylão feytas a maneira de memorias cheas ao redor de rubicinhos e cañinas muyto pequenjas que todas juntamente pesarão tres onças tres oytavos e doze gnaos as quoaís foram avaliados em trynta e çinquo cruzados". [na margem esquerda: "manilhas. por mandado a primero de dezembro 1546 a princesa dona Juana sua nora"]. Apenas seis dos braceletes surgem listados no inventário de D. Juana datado de Lisboa, 23 de Fevereiro de 1553. Veja-se AGP, BDR, F/8, fl. 23v: "Seis manillas de oro de la yndia sembrada de rubios que pesam dos onças y çinco ochabas y dos granos y tiene algunos çafires y estan en una bolsica de tafetan azul".

When Juana moved to the Lisbon court in 1552, she brought Catherine's tortoiseshell casket with her trousseau, recorded in her 1553 inventory. Cf. Archivo General de Palacio (hereafter AGP), Madrid, Biblioteca Descalzas Reales (hereafter BDR), inv. no. F/29, fol. 41v: "un cofreço tumbado ques de coñijhas de tortuga com dos bisagnas pequenas de plata y una aldrabia y una cerradura y llabe pequena todo de plata".

See note 2 *supra* for the 2018 Schloss Ambras catalogue and exhibition guest curated by Dagmar Eichberger and Annemarie Jordan Gschwend, which focused on three Habsburg women, their collecting and patronage in the Renaissance. Cf. Lisa Jardine, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, New York, Norton, 1998; Jeremy Brotton, *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford, Oxford University Press, 2003; Isabel dos Guimarães Sá, "The uses of luxury: some examples from the Portuguese courts from 1480 to 1550", *Análise Social*, 44, 2009, pp. 1-16; Peter McNeil and Giorgio Riello, *Luxury. A rich history*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 28.

Archivo General de Simancas (hereafter AGS), Valladolid, *Tratados con Portugal*, Estado leg. 7; DGLAB/ ANTT, *Coleção de São Vicente*, Livro 1, fols. 269-274v.

DGLAB/ ANTT, NA 793, 1545, fol. 37v: "Em Santarem a xxijij de outubro 1546 recebeu dona Meça dandrade Ama e camareira que a Rainha nosa senhora mandou comprar da molher e herdeiros de Nuno da Cunha - oyo manilhas de ouro da Índia de obra de ceylão feytas a maneira de memorias cheas ao redor de rubicinhos e cañinas muyto pequenjas que todas juntamente pesarão tres onças tres oytavos e doze gnaos as quoaís foram avaliados em trynta e çinquo cruzados". [left margin: "manilhas. por mandado a primero de dezembro 1546 a princesa dona Juana sua nora"]. Only six listed in Juana's inventory drawn up in Lisbon on 23 February 1553. See AGP, BDR, F/8, fol. 23v: "Seis manillas de oro de la yndia sembrada de rubios que pesam dos onças y çinco ochabas y dos granos y tiene algunos çafires y estan en una bolsica de tafetan azul".

After ten years of negotiation, Juana's marriage took place in January 1552 by proxy in Toro, Spain, with the Portuguese ambassador Lourenço Pires de Távora presiding. The princess entered Lisbon later that year in December with great expectations. Aside from being expected to provide heirs for the throne, Juana was to be groomed by her aunt Catherine for her new responsibilities at the Portuguese court. Having met for the first time in the royal palace of Lisbon, the Paço da Ribeira, these two women immediately bonded, their attachment to one another lasting until Juana's premature death in 1573.

As a Habsburg princess herself, Catherine negotiated her position as Portuguese queen through prudent rule, and a discerning, individual mode of collecting, patronage and gift-giving. She achieved her objective by channelling personal financial resources for a specific type

As a Habsburg princess herself, Catherine negotiated her position as Portuguese queen through prudent rule, and a discerning, individual mode of collecting, patronage and gift-giving. She achieved her objective by channelling personal financial resources for a specific type

Alcançou o seu objectivo direccionando recursos financeiros pessoais para um tipo específico de patrocínio, que promoveu e reforçou a sua imagem como soberana à escala global. Era uma rainha mercante, comprando e vendendo produtos importados, artigos de luxo e mercadorias, e a sua colecção de objectos asiáticos e do Extremo Oriente, têxteis e porcelana da dinastia Ming pode ser considerada a maior da Europa anterior aos meados do século XVI. D. Catarina adorava esplendor e opulência, e o seu impacto na sua sobrinha D. Juana e a busca pelo luxo evidenciado pela da própria princesa não devem ser subestimados.⁸

Uma pérola à escala global e jóias régias do tesouro da coroa portuguesa

Pouco depois da chegada de D. Juana, D. Catarina e o rei D. João III (r. 1521-1557) seleccionaram uma série de jóias muito expressivas e uma pérola excepcional do tesouro real para oferecer à princesa.⁹ Estas ofertas serviam para sublinhar o novo papel de D. Juana como futura rainha de Portugal, e como tal, era esperado que as usasse de acordo com a sua nova posição. Para comemorar tal evento, D. Catarina ordenou que o pintor de corte português, Cristóvão de Moraes fizesse um retrato de D. Juana nos inícios de 1553, no qual ela é explicitamente representada com a jóias oferecidas pelos monarcas portugueses: o cinto ornamentado em volta da cintura, a cruz de diamantes com pérolas pendentes presa ao toucado acima da orelha, e a jóia de rubi e diamante acima da testa, da qual pende uma pérola de grandes dimensões (fig. 3).¹⁰ No casamento de D. Juana realizado no palácio de Lisboa a 5 de Dezembro de 1552, D. João III usara este extraordinário *joyel* numa corrente à volta do pescoço como afirmação do seu próprio poder, procurando impressionar a corte com a sua filha “adoptiva”, a quem tinha ofertado esta jóia de estado.¹¹

O retrato de Moraes sublinha D. Juana como a futura rainha do império com outros atributos. D. Juana veste um vestido preto de veludo e cetim, usado na sua entrada a Lisboa em 1552, provavelmente o mesmo vestido. O preto era considerado durante o Renascimento a cor da elegância e majestade e, junto com o negrinho à sua direita, contrasta e aumenta a beleza pálida da princesa.¹² D. Juana tem na mão esquerda um leque japonês ou

of patronage, which promoted and reinforced her image as a global sovereign. She was a merchant queen, buying and selling imported products, luxury goods and commodities, and her collection of Asian and Far Eastern objects, textiles and Ming porcelain can be regarded as the largest in Europe before the mid-sixteenth century. Catherine loved splendour and opulence, and her impact upon her niece Juana and this princess’ own pursuit for luxury cannot be underestimated.⁸

A Global Pearl and Royal Jewels from the Portuguese Crown Treasury

Shortly after Juana’s arrival, Catherine and her spouse John III (r. 1521-1557) selected a number of representative jewels and one outstanding pearl from the royal treasury to present the princess.⁹ These gifts were given to spotlight Juana’s new role as future queen of Portugal, and as such she was expected to wear these jewels as befitting her new station. To commemorate this event, Catherine ordered the Portuguese court painter Cristóvão de Moraes to execute a portrait of Juana in early 1553, where she is explicitly depicted wearing the jewelry gifted by the Portuguese monarchs: the ornate belt around her waist, the diamond cross with pendant pearls pinned to the hairpiece above her ear, and the ruby and diamond gem just above her forehead, to which an oversized pearl is attached (fig. 3).¹⁰ At Juana’s wedding held in the Lisbon palace on 5th December 1552, John III wore this extraordinary *joyel* on a chain around his neck, as a reaffirmation of his own rule, seeking to impress the court with his “adopted” daughter, to whom he had gifted this state jewel.¹¹

Moraes’ portrait further anchors Juana as a future queen of empire with additional attributes. Juana wears a black velvet and satin dress, worn for her 1552 Lisbon entry, probably the same dress here. Black in the Renaissance was considered the colour of elegance and majesty, and together with the black child to her right, contrasts with and heightens the princess’ pale beauty.¹² Juana holds in her left hand a Japanese or Ryukyuan folding fan, a

8 Annemarie Jordan, *The Development of Catherine of Austria’s Collection in the Queen’s Household. Its Character and Cost*, Ph.D. Dissertation, Brown University, Providence, R. I., 1994, pp. 417-431 (“Patterns of Patronage among Habsburg Queens, Regents and Princesses”); Annemaries Jordan, “Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia”, in Alejandro Vergara (ed.), *El arte en la corte de los Arquiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, pp. 118-137.

9 AGS, *Estado (Portugal)*, leg. 375, fol. 86 (letter from the Castilian ambassador Luis de Sarmiento to Emperor Charles V, 30 December 1552): “[...] el serenissimo rei [D. João III] le dio [D. Juana] un muy hermoso joyel de un rubi muy grande y un diamante colgado del una perla muy gruesa y una sarta [string] muy gruesa de perlas”.

10 The description and weight of the Ormuz pearl and other jewels given Juana in Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 105-115, n. 10.

11 Annemarie Jordan Gschwend, “Cosa [...]”, p. 219, n. 114; Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Rum* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015, p. 30.

12 Annemarie Jordan, “Images of empire: slaves in the Lisbon household and court of Catherine of Austria”, in Thomas Earle, K.J.P. Lowe (eds.), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 155-180.

[fig. 3] Cristóvão de Moraes, *D. Juana de Austria, Princesa de Portugal*, 1553; pintura a óleo sobre tela (99 x 81,5 cm). Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, inv. 1296. | Cristóvão de Moraes, *Juana of Austria, Princess of Portugal*, 1553; oil painting on canvas (99 x 81.5 cm). Brussels, Bruxelles, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, inv. 1296. – © J. Geleyns, Ro scan, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels.



8 Annemarie Jordan, *The Development of Catherine of Austria’s Collection in the Queen’s Household. Its Character and Cost*, dissertation de doutoramento, Brown University, Providence, R. I., 1994, pp. 417-431 (“Patterns of Patronage among Habsburg Queens, Regents and Princesses”); Annemaries Jordan, “Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia”, in Alejandro Vergara (ed.), *El arte en la corte de los Arquiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 1999, pp. 118-137.

9 AGS, *Estado (Portugal)*, leg. 375, fl. 86 (carta do embaixador castelhano Luis de Sarmiento ao imperador Carlos V, de 30 de Dezembro de 1552): “[...] el serenissimo rei [D. João III] le dio [D. Juana] un muy hermoso joyel de un rubi muy grande y un diamante colgado del una perla muy gruesa y una sarta [fiada] muy gruesa de perlas”.

10 A descrição e peso da pérola de Ormuz junto com outras jóias de D. Juana surgem em Annemarie Jordan, *The Development* [...], pp. 105-115, n. 10.

11 Annemarie Jordan Gschwend, “Cosa [...]”, p. 219, n. 114; Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Rum* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015, p. 30.

12 Annemarie Jordan, “Images of empire: slaves in the Lisbon household and court of Catherine of Austria”, in Thomas Earle, K.J.P. Lowe (eds.), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 155-180.

das ilhas Ryukyu, um acessório de moda que permeava a corte de Lisboa em meados de 1550.¹³ A Ásia representada pelo leque exótico e a África pelo escravo sub-saariano, sintetizam, neste retrato, o encontro entre oriente e ocidente, continentes sobre os quais D. Juana um dia reinaria.

No entanto, é a enorme pérola acima da sua testa que centra este retrato e melhor representa o alcance da corte portuguesa nos inícios do Renascimento. Originalmente na posse do pai de D. João III, D. Manuel I (r. 1496-1521), esta pérola, a maior pérola oriental documentada na Europa até então, havia sido oferecida pelo rei de Ormuz, Turan Shah IV (r. 1513-1522), algum tempo depois da segunda captura de Ormuz pelos portugueses em 1514. Esta única pérola, juntamente com outras ofertas diplomáticas, pretendia impressionar, consolidando laços comerciais com Portugal, estabelecendo a paz no Golfo Pérsico. A pérola chegou a Lisboa por perfurar, resplandecente em tamanho e peso.¹⁴ Hugo Miguel Crespo identificou em 2014 a pérola de Ormuz no *joyel* de D. Juana como podemos ver no retrato de Morais (fig. 4), medindo cerca



[fig. 4] Cristóvão de Morais, *D. Juana de Áustria, Princesa de Portugal*, 1553; pintura a óleo sobre tela (99 x 81,5 cm). Bruxelas, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, inv. 1296 (pormenor). | Cristóvão de Morais, *Juana of Austria, Princess of Portugal*, 1553; oil painting on canvas (99 x 81.5 cm). Brussels, Bruxelles, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, inv. 1296 (detail). - © Hugo Miguel Crespo.

de 21mm de diâmetro, e pesando cerca de 44.79 quilates modernos.¹⁵ D. Manuel recebeu-a no seu estado natural, todavia encomendou depois uma montagem de ouro em forma de duas flores (miosótis), esmaltada de preto, cinzento e verde, através de furação até ao topo, à qual se juntou uma argola. O rei português, que se imaginou como líder mun-

ditional fashion accessory which had taken the Lisbon court by storm by the mid-1550s.¹³ Asia in the form of the exotic fan and Africa with the Sub-Saharan slave synthesize the encounter of east and west in this portrait, continents Juana would one day rule over.

However, it is the enormous pearl above her forehead which centers this portrait and best represents the reach of the Portuguese court in the early Renaissance. Originally belonging to John III's father, Manuel I (r. 1496-1521), this pearl, the largest Oriental pearl documented in Europe at this date, had been gifted by the King of Ormuz (Hormuz), Turan Shah IV (r. 1513-1522), sometime after the second capture of Ormuz by the Portuguese in 1514. This single pearl, along with other diplomatic gifts, was intended to impress and cement commercial ties with Portugal, establishing peace in the Persian Gulf. The pearl arrived in Lisbon undrilled, resplendent in size and weight.¹⁴ Hugo Miguel Crespo identified in 2014 the Ormuz pearl in Juana's *joyel* conspicuous here in the Morais portrait (fig. 4), measuring about 21 mm in diameter, and weighing around 44.79 modern carats.¹⁵

Manuel received it in its natural state, however subsequently commissioned a gold cap in the shape of two flowers (forget-me-nots), enameled black, gray and green, attached by drill to the top, to which a hook was added. The Portuguese king who imaged himself as a world



[fig. 5] Anthonis Mor, *Martin de Aragon y Gurrea, duque de Villahermosa*, ca. 1551-1553; pintura a óleo sobre tábu de carvalho (97 x 75 cm). Estocolmo, Nationalmuseum, inv. NM 3233 | Anthonis Mor, *Martin de Aragon y Gurrea, Duke of Villahermosa*, ca. 1551-1553; oil painting on oak panel (97 x 75 cm). Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM 3233. - © Erik Cornelius, Nationalmuseum, Stockholm.

dial (*dominus mundi*), ligando a Europa à Ásia, ambicionava exibir a sua magnífica pérola. Quando não usada, era guardada na guarda-roupa do rei numa preciosa caixa de ouro, a tampa decorada com uma pequena turquesa. Este recipiente era certamente de fabrico safávida (persa), sem dúvida decorado com variados motivos florais e vegetais com inscrições, certamente tão impressionante quanto esta superlativa pérola.¹⁶

Anos depois, na corte espanhola, a reputação desta pérola à escala global não havia sido esquecida. D. Juana tinha-a mostrado uma vez ao cortesão Martín de Aragon y Gurrea (1562-1582), Duque de Villahermosa, que dela deixou uma breve descrição no seu *Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas* (fig. 5). Este livro de antigualhas menciona esta “estranha” pérola, que ele apelida de *Huerfana* (“*A Órfã*”), porque “nenhuma outra pérola como esta existia”. “Uma bela, extraordinária pérola oriental oferecida pelo rei D. João de Portugal à falecida princesa D. Juana, que me mostrou. Era muito branca, redonda e do tamanho de um ovo de pombo”.¹⁷ A oferta desta jóia régia de João III juntamente com a pérola de Turan Shah IV perdurou



[fig. 6] Alonso Sánchez Coello, *Isabel Clara Eugenia e Magdalena Ruiz*, ca. 1584-1586; pintura a óleo sobre tela (207 x 129 cm). Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P 861. | Alonso Sánchez Coello, *Isabella Clara Eugenia with Magdalena Ruiz*, ca. 1584-1586; oil painting on canvas (207 x 129 cm). Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P 861. - © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

leader (*dominus mundi*), linking Europe and Asia, wished to flaunt his magnificent pearl. When not in use, it was kept in the king's wardrobe (*guardaroba*) stored in a precious gold box, its lid decorated with a small turquoise. This container was certainly Safavid (Persian) in manufacture, and undoubtedly decorated with profuse floral and vegetal motifs with inscriptions; surely just as impressive as this superlative pearl.¹⁶

Years later at the Spanish court, the reputation of this global pearl had not been forgotten. Juana had once shown it to the courtier Martín de Aragon y Gurrea (1562-1582), Duke of Villahermosa, who left a brief description in his *Libro de antigüedades, estatuas, monedas y medallas* (fig. 5). This antiquarian book mentions this “strange” pearl, he called the *Huerfana* (“*The Orphan*”), because “no other pearl like it existed”. “A beautiful, extraordinary Oriental pearl given by King John of Portugal to the late Princess Doña Juana, who showed it to me. It was very white, round and the size of a pigeon's egg”.¹⁷ John III's gift of a royal gem with Turan Shah

13 Veja-se o ensaio sobre leques da presente autora neste volume.

14 Anselmo Braamcamp Freire, “Inventario da guarda-roupa de D. Manuel”, *Arquivo Histórico Português*, 2, 1904, pp. 381-415, ref. p. 382: “Item Recebeo mais huã perla muito grossa que mandou el Rei d'Ormuz a quall pesou antes de ser furada duas oitavas e mea. E depois destar na Goarda Roupa lhe mandou el Rei fazer hum castam douro esmaltado de preto gris e verde com hum gamchinho na asa do castam e agora pesa juntamente perla e castam e o fozill tres oytavas e trinta graãos”. Cf. Annemarie Jordan, *Portuguese Royal Collections (1505-1580)*. A Bibliographic and Documentary Survey, tese de mestrado, George Washington University, Washington, D.C., 1985, pp. 180-182.

15 Annemarie Jordan Gschwend, *The Mary Tudor Pearl. A Renaissance Gem for a Habsburg Empress*, London, Symbolic & Chase, 2013; Hugo Miguel Crespo, *Jewels* [...], pp. 30-32.

13 See the fan essay by the author in this volume.

14 Anselmo Braamcamp Freire, “Inventario da guarda-roupa de D. Manuel”, *Arquivo Histórico Português*, 2, 1904, pp. 381-415, ref. p. 382: “Item Recebeo mais huã perla muito grossa que mandou el Rei d'Ormuz a quall pesou antes de ser furada duas oitavas e mea. E depois destar na Goarda Roupa lhe mandou el Rei fazer hum castam douro esmaltado de preto gris e verde com hum gamchinho na asa do castam e agora pesa juntamente perla e castam e o fozill tres oytavas e trinta graãos”. Cf. Annemarie Jordan, *Portuguese Royal Collections (1505-1580)*. A Bibliographic and Documentary Survey, M.A. thesis, George Washington University, Washington, D.C., 1985, pp. 180-182: “Item received another very large pearl which the King of Ormuz sent which weighed before being drilled two eighths and a half. And after being in the wardrobe the King ordered a gold cap enameled black, gray and green attached, with a hook added at the end, which now weighs together with the cap and hook three eighths and thirty grains”.

15 Annemarie Jordan Gschwend, *The Mary Tudor Pearl. A Renaissance Gem for a Habsburg Empress*, London, Symbolic & Chase, 2013; Hugo Miguel Crespo, *Jewels* [...], pp. 30-32.

16 Agradeço ao Hugo Miguel Crespo o ter-me chamado a atenção para este pormenor. Anselmo Braamcamp Freire, “Inventario [...]”, p. 382: “Item mais huã caixinha douro em que vinha a dita perla a quall caixa pesa huã omeça e tem em cima huã troquesa pequena.” Translation: “Item another small gold box in which the said pearl comes in which weighs one ounce and has a small turquoise on top”.

17 Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss. 7534, fls. 31v-32: “En nuestros dias sean visto dos perlas gulanissimas, la una de grande, la otra de muy Oriental, y muy bella, las quales vi, la bellissima es la perla llamada huerfana que el rey Don Juan de Portugal dio ala serenissima Princesa Doña Juana su niera que dios tiene en el cielo, que Su Alteza me mostro era blanquissima y muy oriental y muy redonda y del tamaño de un guevo de paloma, y por su hermosura y estraneza y no haver otra llamaron la huerfana”.

16 I thank Hugo Miguel Crespo for pointing this out to me. Anselmo Braamcamp Freire, “Inventario [...]”, p. 382: “Item mais huã caixinha douro em que vinha a dita perla a quall caixa pesa huã omeça e tem em cima huã troquesa pequena.” Translation: “Item another small gold box in which the said pearl comes in which weighs one ounce and has a small turquoise on top”.

17 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss. 7534, fols. 31v-32: “En nuestros dias sean visto dos perlas gulanissimas, la una de grande, la otra de muy Oriental, y muy bella, las quales vi, la bellissima es la perla llamada huerfana que el rey Don Juan de Portugal dio ala serenissima Princesa Doña Juana su niera que dios tiene en el cielo, que Su Alteza me mostro era blanquissima y muy oriental y muy redonda y del tamaño de un guevo de paloma, y por su hermosura y estraneza y no haver otra llamaron la huerfana”.

como herança preciosa na corte de Madrid. Após a morte de D. Juana, passou para a sua sobrinha Ana de Áustria¹⁸, quarta esposa de Felipe II, sendo depois cedida por esta à outra sobrinha de D. Juana, Isabel Clara Eugenia, em 1580.¹⁹ Num retrato de 1586 de Alonso Sánchez Coelho, Isabella ostenta a legendária jóia e pérola de Ormuz de D. Juana, presa de cabeça para baixo segura no seu barrete (fig. 6).

Ofertas de despedida

Os curtos anos que D. Juana viveu em Portugal foram cruciais, durante os quais foi exposta à ilustre corte da sua tia D. Catarina. D. Juana testemunhou em primeira mão os retratos pintados pelos principais pintores da época, admirando as tapeçarias flamengas, porcelanas chinesas da dinastia Ming, objectos exóticos da África Ocidental, Ásia Portuguesa e Extremo Oriente, os marfins entalhados do Ceilão, objectos de *Kunstkammer* e *ménageries* de papagaios africanos e brasileiros, macacos e exóticos gatos selvagens que a rainha acumulara durante o seu reinado. A colecção e patrocínio de D. Catarina serviram como exemplo para D. Juana e influenciaram a direcção que imprimiria à sua própria colecção.

Apenas dois anos após o seu casamento, D. João, marido de D. Juana, morreu de diabetes, e a princesa dá à luz um filho várias semanas depois, a 24 de Janeiro de 1554, D. Sebastião, futuro rei de Portugal. Três meses depois, o pai de D. Juana, Carlos V, ordena que ela assumia a regência de Espanha na ausência de Felipe II, que partira para Inglaterra para casar com Mary Tudor, uma decisão que forçou D. Juana a deixar o seu filho para trás, sob a tutela de D. Catarina. A partida de D. Juana estava marcada para Maio de 1554 e, à medida que a data se aproximava, D. Catarina oferecia-lhe prendas extravagantes. Na véspera da sua partida, D. Juana doou o vestido de veludo preto que usou na sua chegada em 1552 ao mosteiro da Madre de Deus.

A longa lista de ofertas de D. Catarina assemelha-se a uma loja de mercadores de Lisboa ou Goa: serviço de prata, um vaso de cristal montado em ouro, brincos, rosários, botões de cristal com ouro cravejados de rubis todos produzidos na Índia e no Ceilão, um colar de pérolas, um cofre de marfim entalhado do Ceilão que D. Catarina recebera do rei de Kotte, Bhuvanekabāhu VII,²⁰ uma taça de ágata, uma corrente de ouro com esmeraldas e rubis, e uma escrivãzinha da Índia, anéis variados, broches e agulhetas (*puntas*) feitos pelo ourives da rainha em Lisboa, Baltasar Cornejo. Um pequeno objecto oferecido à princesa era o orgulho da colecção de D. Catarina, um elefante em cristal de rocha do Decão, na Índia, transformado num saleiro por outro dos ourives da rainha em Lisboa, Francisco Lopes, e que hoje se encontra na *Kunstskammer* de Viena (fig. 7-8).²¹ É um dos poucos objectos pertencentes a D. Catarina e a D. Juana que sobreviveu.

IV's *Huefana* pearl, continued to be a treasured heirloom at the Madrid court. After Juana's death, it passed to her niece Anna of Austria¹⁸, Philip II's fourth wife, only to be bequeathed by this queen to Juana's other niece, Isabella Clara Eugenia, in 1580.¹⁹ In a 1586 portrait by Alonso Sánchez Coello, Isabella wears Juana's legendary gem and Ormuz pearl upside down pinned to her bonnet (fig. 6).

Parting Gifts

The short years Juana lived in Portugal were pivotal ones, in which she was exposed to the brilliant court of her aunt Catherine. Juana witnessed first-hand the portraits painted by leading painters of the time, and admired the Flemish tapestries, Chinese Ming porcelain, exotica from West Africa, Portuguese Asia and the Far East, the carved ivories from Ceylon, *Kunstskammer* objects and menagerie of African and Brazilian parrots, monkeys and exotic wild cats, the queen had amassed during the course of her reign. Catherine's collecting and patronage served as an example for Juana and influenced the directions her own collecting would take.

Barely two years after her marriage, Juana's husband John died of diabetes, the princess giving birth several weeks later on 24th January 1554, to a son, Sebastian, the future king of Portugal. Three months later, Juana's father Charles V requested she take over the regency of Spain in the absence of Philip II, who left for England to marry Mary Tudor, a decision which forced Juana to leave her infant son behind, under Catherine's tutelage. Juana's departure was scheduled for May 1554, and as the date approached Catherine showered her with extravagant gifts. On the eve of her departure, Juana donated the black velvet gown she wore for her 1552 entry to the Madre de Deus monastery.

The long list of Catherine's presents reads like a merchant's shop in Lisbon or Goa: silver plate, a rock crystal vessel mounted in gold, earrings, rosaries, gold and crystal buttons set with rubies all made in India and Ceylon, a pearl necklace, a carved Ceylonese ivory casket which Catherine had received from the King of Kotte, Bhuvanekabāhu VII,²⁰ an agate bowl, gold chain with emeralds and rubies, and a writing desk from India, assorted rings, brooches and aiglets (*puntas*) made by the queen's Lisbon goldsmith, Baltasar Cornejo. One small object given the princess was the pride of Catherine's collection, a rock crystal elephant from the Deccan (India) transformed into a salt cellar by yet another of

18 D. Juana vendeu esta jóia de D. João III com a pérola de Ormuz a seu irmão Felipe II para que pudesse apresentar à sua nova esposa Ana jóias de excepção após a sua chegada à corte de Madrid em 1570. Veja-se British Library, Londres, Add. Mss. 28.344, fl. 342v: "Un diamante de hechna de yero de lança con una perla grande por pinjante que es para pinjante de toca." Este último manuscrito consultado pela autora em 2009. Veja-se também Hugo Miguel Crespo, *Jewels* [...], pp. 31-32, n. 82.

19 AGS, *Patronato Real*, 24-2: "Mando ala serenissima Infanta doña Isabel un Joyel que tiene un diamante y un rubi y una perla grande".

20 Sobre os marfins cingaleses de D. Catarina, veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Österreich, 1507-1578* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010.

21 Annemarie Jordan, "A Crystal Elephant from the Kunstskammer of Catherine of Austria", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 87, 1991, pp. 121-126.

18 Juana sold John III's jewel with the Ormuz pearl to her brother Philip II so that he could outfit his new wife Anna with representative jewels after her arrival to the Madrid court in 1570. See British Library, London, Add. Mss. 28.344, fol. 342v: "Un diamante de hechna de yero de lança con una perla grande por pinjante que es para pinjante de toca." The latter manuscript consulted by the author in 2009. See also Hugo Miguel Crespo, *Jewels* [...], pp. 31-32, n. 82.

19 AGS, *Patronato Real*, 24-2: "Mando ala serenissima Infanta doña Isabel un Joyel que tiene un diamante y un rubi y una perla grande".

20 For Catherine's Ceylonese ivories see Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Österreich, 1507-1578* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010.

[figs. 7-8] Saleiro (elefante), Índia e Portugal, Lisboa (as montagens), século XVI e anterior; cristal de rocha, montagens em ouro esmaltado (7,3 x 9,4 x 5 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 2320. | Salt cellar (elephant), India and Portugal, Lisbon (the mounts), 16th century and earlier; rock crystal, enamelled gold mounts (7.3 x 9.4 x 5 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 2320. - © KHM-Museumsverband.





A rainha Portuguesa manteria estreitas relações com a sua sobrinha até 1573. Correspondência regular, visitas frequentes de embaixadores e representantes, juntamente com a troca de ofertas, reforçaram laços mútuos. Ao longo dos anos, D. Catarina ofereceu D. Juana papagaios falantes do Brasil, pedras de bezoar montadas, cocos, âmbar, porcelana chinesa e porcelana *kinrande* e laca.

Decorando o convento das Descalzas Reales em Madrid

Durante os seus cinco anos de regência de Espanha, D. Juana de Áustria fundou o convento das Descalzas Reales em Madrid, convento aristocrático para mulheres de sangue régio e imperial. Adquiriu a antiga residência-palácio Gutiérrez em Madrid, onde nascera, e transformou o edifício num convento da ordem das Clarissas Franciscanas. O arquitecto, Juan Bautista de Toledo, foi responsável pelas obras de renovação, cuja conclusão foi pomposamente celebrada em 1564, estando presentes membros da família de D. Juana e da corte. Um apartamento privado, separado da ala conventual, foi construído com espaços públicos e privados, onde tinham lugar audiências e visitantes oficiais eram recebidos.

Nos seus aposentos, D. Juana exibia, albergava e arrecadava a sua colecção de retratos de corte, miniaturas, jóias, artigos de luxo, objectos exóticos, relíquias e estranhos animais exóticos. Um contemporâneo de D. Juana, Juan Lopez de Hoyos, descreveu o “palácio” em 1569 como uma residência sumptuosa de espaçosos compartimentos, que incluíam uma *casa de vidrios* ou câmara para vidros e porcelanas da dinastia Ming. A sua residência era complementada por um jardim botânico com ervas medicinais, esculturas, fontes, pátios e um claustro com colunas de mármore de Génova. Tal como Hoyos sublinha, este complexo arquitectónico era “*uma ilha única*” no coração da Madrid renascentista.²²

Vários documentos inéditos, minutas de cartas escritas pelo secretário régio de D. Catarina de Áustria, Diogo Martins, de 1565-1566, hoje no Porto na Biblioteca Pública Municipal, transcritas em Apêndice, atestam o amor inabalável da rainha por D. Juana. Os fragmentos de informação transmitidos através destas minutas, sendo que as cartas finais não sobreviveram, revelam o quanto D. Catarina estava informada e envolvida no quotidiano de D. Juana, nas suas actividades e na construção e decoração interior das Descalzas Reales. D. Catarina alistou a ajuda de Bernarda Coutinho, esposa do embaixador de Portugal na corte de Madrid, Francisco Pereira²³, para actuar como sua espia e informante. Duas cartas que Bernarda escreveu a D. Catarina em 1565 e 1566 sobreviveram no arquivo de Lisboa, Torre do Tombo, ambas publicadas por Sousa Viterbo em 1903. Uma delas está directamente relacionada com as cartas fragmentárias da rainha hoje no Porto.

O Documento 1 (veja-se Apêndice) é uma lista de compras, um memorando de artigos de luxo, especiarias, alimentos (mel, conservas de fruta, açúcar), produtos asiáticos (canela, água de canela, leques), têxteis e uma variedade de animais domésticos e selvagens que D. Catarina en-

the queen’s Lisbon goldsmiths, Francisco Lopes, and which today is in the *Kunstskammer* in Vienna (**figs. 7-8**).²¹ It is one of the few objects belonging both to Catherine and Juana to have survived.

The Portuguese queen would maintain close relations with her niece until 1573. Regular correspondence, frequent visits from ambassadors and envoys, with the exchange of gifts, reinforced their mutual ties. Over the years, Catherine would indulge Juana with talking parrots from Brazil, mounted bezoar stones, coconut shells, amber, Chinese and *kinrande* porcelain and lacquer.

Decorating the Descalzas Reales Convent in Madrid

During her five-year regency of Spain, Juana of Austria founded the Descalzas Reales Convent in Madrid, an aristocratic nunnery for ladies of imperial and royal blood. She purchased the former Gutiérrez mansion-palace in Madrid, where she was born and converted this building into a convent of the order of Franciscan Poor Clares. The architect, Juan Bautista de Toledo, was responsible for the renovations, its completion pompously celebrated in 1564 with select members of Juana’s family and court present. A private apartment, separate from the convent precinct, was built with public and private spaces, where audiences were held and official visitors received.

In her rooms, Juana exhibited, housed and deposited her collection of court portraits, miniatures, jewelry, luxury goods, exotica, relics and foreign animals from overseas. Juana’s contemporary, Juan López de Hoyos, described her “palace” in 1569 as a sumptuous residence with spacious accommodations, which included a *casa de vidrios* or storehouse for her glass and Ming porcelain. Her residence was complemented by a botanical garden with medicinal herbs, sculptures, fountains, patios and a cloister with Genoese marble columns. As Hoyos stressed, this architectural complex was “*a unique island*” within the heart of Renaissance Madrid.²²

Several unpublished documents, minutes of letters written by Catherine of Austria’s royal secretary, Diogo Martins, in 1565-1566, today in Porto at the Biblioteca Pública Municipal, and which are transcribed in the Appendix, attest to the queen’s steadfast love for Juana. The bits of information transmitted in these minutes, as the final letters have not survived, reveal how much Catherine was informed and involved in Juana’s daily life, her activities and the on-going construction and interior decoration of the Descalzas Reales. Catherine recruited the aid of Bernarda Coutinho, wife of the Portuguese ambassador to the Madrid court, Francisco Pereira²³, to act as her spy and informant. Two letters Bernarda addressed Catherine in 1565 and 1566 have survived in the Lisbon archive, Torre do Tombo, both published by Sousa Viterbo in 1903. One letter directly relates to the queen’s fragmentary letters in Porto.

22 Juan López de Hoyos, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima reina de España doña Isabel de Valois [...]*, Madrid, Pierre Cosin, 1569, fl. 42.

23 Para mais sobre este embaixador e suas actividades artísticas em Espanha veja-se o ensaio de Hugo Miguel Crespo sobre o diamante gravado neste volume. Para um retrato de Pereira, veja-se a fig. 8 do ensaio sobre leques da presente autora. O embaixador luso é identificado sob o número: “20”

21 Annemarie Jordan, “A Crystal Elephant from the Kunstskammer of Catherine of Austria”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 87, 1991, pp. 121-126.

22 Juan López de Hoyos, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima reina de España doña Isabel de Valois [...]*, Madrid, Pierre Cosin, 1569, fol. 42.

23 For more on this ambassador and his artistic activities in Spain see the diamond essay by Hugo Miguel Crespo in this volume. For a portrait of Pereira, see fig. 8 in the fan essay by the author in this volume. The Portuguese ambassador is identified by the number: “20”.

viou de Lisboa com um seu servidor para a corte de Madrid no início de Dezembro de 1566 (fig. 9). Os itens são cuidadosamente listados, assim como cada destinatário régio: D. Juana, a sobrinha da rainha, Felipe II e o seu neto Carlos. Para Felipe e Carlos, D. Catarina envia em várias gaiolas e cestas aves aquáticas vivas (duas *gangas*), uma civeta macho e outra fêmea, dois papagaios brasileiros (araras) e um raro beija-flor de Santo Domingo nas Caraíbas (Apêndice, figs. 1-2).²⁴ Os restantes itens (leques das ilhas Ryukyu e benjoim) estavam reservados para D. Juana, enquanto outros eram especificamente destinados ao convento das Descalzas Reales (“*pera o mosteiro da princesa*”): utensílios de madeira, pratos, púcaros de Estremoz e vinte e quatro ventarolas, doados às freiras de clausura. As duas dúzias de leves tecidos de algodão indiano, ou *sinabafa*, de acordo com as instruções da rainha, eram certamente destinadas a paramentar os aposentos de D. Juana e os das suas damas de corte nas Descalzas. Quatro cães, três cães de colo criados por D. Catarina, apelidados *Amadiz*, *Bonitinha* e *Asicomovós* e um cão de água português (*Trul*), foram enviados para leite da princesa, com instruções sobre como alimentar duas cadelas prenhas com carne cozinha e castanhas assadas (Apêndice, figs. 3-4).

O Documento 2 é uma adenda feita pela rainha à sua lista original, à qual 200 peças de porcelana chinesa, incluindo uma grande bandeja e gomil, foram adicionadas ao carregamento. O Documento 3 é ainda uma terceira lista pela qual os produtos luxosos destinados a D. Juana são listados com o respectivo preço pago em Lisboa (fig. 10). A partir desta, ficamos a saber que D. Catarina gastou 14,200 reais num lote de 13 peças de porcelana chinesa da dinastia Ming, com o preço de dois tostões cada um. Um grande gomil de porcelana custou 1.000 reais, o mesmo preço pago por dois leques das ilhas Ryukyu (“*abanos leques*”). Um total de 28,00 reais foi despendido por estes e outros diversos artigos. D. Catarina era uma colecionadora apaixonada e conhecedora da porcelana da dinastia Ming, subsistindo um série de recibos que evidenciam as suas compras de porcelana decorada a azul e branco e *kinmande*.²⁵

Uma taça de porcelana chinesa, hoje no Museo Civico em Bolonha, oferecida por D. Catarina e D. João III em 1553 ao nuncio apostólico Pompeo Zambecari durante a sua residência em Lisboa, reflecte a alta qualidade da porcelana adquirida por D. Catarina em Lisboa ou através de agentes pessoais que tinha em Malaca.²⁶ Decorada no exterior com ramos de bambu e ameixeira, o interior apresenta um pinheiro na forma

Document 1 (see Appendix) is a shopping list, a memorandum of luxury goods, spices, foodstuffs (honey, fruit preserves, sugar), Asian commodities (cinnamon, cinnamon water, folding fans), textiles and a variety of domestic and wild animals which Catherine dispatched from Lisbon with her groom to the Madrid court in early December of 1566 (fig. 9) The items are carefully listed, as is each royal recipient: Juana, the queen’s nephew, Philip II and her grandson Carlos. For Philip and Carlos, Catherine sent in assorted cages and baskets live waterfowl (two *gangas*), a male and female civet cat, two Brazilian parrots (macaws) and a rare hummingbird from Santo Domingo in the Caribbean (Appendix, figs. 1-2).²⁴ The remaining items (Ryukyuan folding fans and benjoim) were earmarked for Juana, while others were specifically tagged for the Descalzas Reales convent (“*pera o mosteiro da princesa*”): wooden utensils, dishes, Estremoz pottery mugs and twenty-four rigid fans, gifted for the cloistered nuns. The two dozen pieces of light Indian cotton cloth, *sinabafa*, as per the queen’s instructions, were certainly for outfitting Juana’s rooms and those of her court ladies in the Descalzas. Four dogs, three lap dogs bred by Catherine, nicknamed *Amadiz*, *Bonitinha* and *Asicomovós* and one Portuguese waterdog (*Trul*), were sent for the princess’ pleasure, with instructions on how to feed two of the pregnant bitches with cooked meat and roasted chestnuts (Appendix, figs. 3-4).

Document 2 is an addendum made by the queen to her original list, to which 200 pieces of Chinese porcelain, including a large tray and ewer, were added to the shipment. Document 3 is yet a third checklist in which Juana’s luxury goods are listed with their prices paid for in Lisbon (fig. 10). From this, we learn Catherine spent 14,200 *reais* for a lot of 13 pieces of Chinese Ming porcelain, priced at two *tostões* each. A large porcelain jar (ewer) cost 1,000 *reais*, the same price paid for two Ryukyuan folding fans (“*abanos leques*”). A total of 28,000 *reais* was paid for these and other sundries. Catherine was a passionate collector and connoisseur of Ming porcelain, and a number of extant receipts account for her shopping sprees for blue and white and *kinmande*.²⁵

A Chinese porcelain bowl, today in the Museo Civico in Bologna, gifted by Catherine and John III in 1553 to the Papal Nuncio Pompeo Zambecari during his residency in Lisbon, reflects the high-quality porcelain Catherine sourced in Lisbon or through personal agents she had posted in Malacca.²⁶ Decorated on the outside with bamboo and

24 Cf. Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Renaissance Menageries in the Renaissance. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts”, in Karl Enekel, Paul Smith (eds.), *Intersections. Yearbook for Early Modern Studies. Representations of Animals in Early Modern Europe*. Vol. 7, Vol. 2, Leiden, Brill, 2007, pp. 419-447. Este último ensaio foi integralmente escrito pela presente autora.

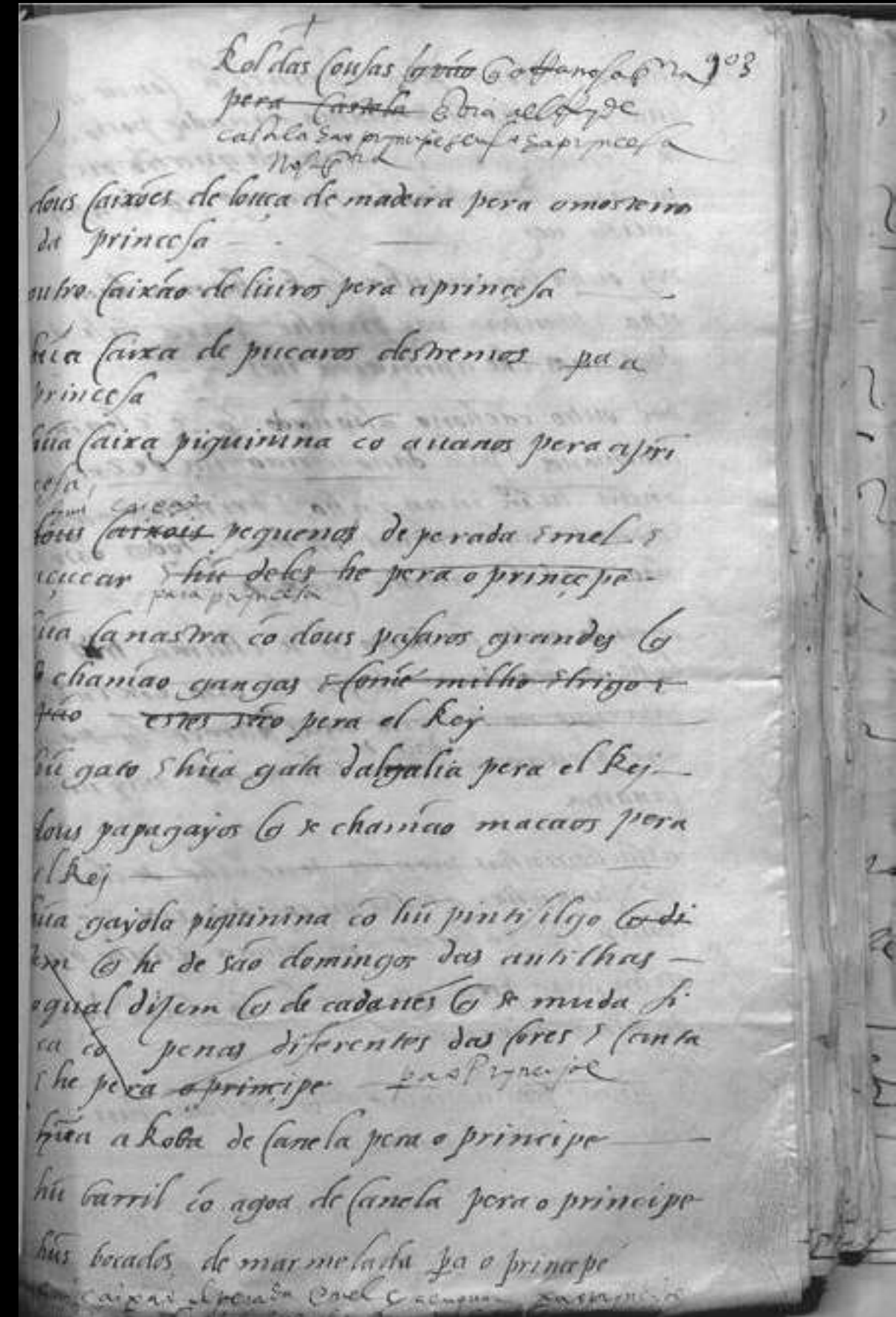
25 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 109: “*cinquo bacios pequenos e cinco pucarinhos pequenos tudo de porcelana doumado*”.

26 John Home, “A Ming Bowl at Bologna”, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 13, 1935-1936, pp. 30-31; Lucia Caterina, “Chinese «Blue-and-White» in the «Duca di Marina» Museum in Naples”, *East and West*, 26, 1-2, March-June 1976, pp. 213-222, ref. p. 218; Annemarie Jordan Gschwend, “Marvels of the East. Renaissance Curiosity Collections in Portugal”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque, 1996, pp. 82-127, ref. pp. 110-116, fig. 21. A amizade entre D. Catarina e Zambecari prolongou-se por décadas. Para uma carta endereçada à rainha, de Roma de 1561 sobre o quanto este estimava a sua memória, veja-se DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 45: “[...] et desiderando io quanto dir si possi che Vostza Altezza di continuo se mi mantenghi nella memoria vivo per quello affettionato servire”.

24 Cf. Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Renaissance Menageries in the Renaissance. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts”, in Karl Enekel, Paul Smith (eds.), *Intersections. Yearbook for Early Modern Studies. Representations of Animals in Early Modern Europe*. Vol. 7, Vol. 2, Leiden, Brill, 2007, pp. 419-447. The latter essay written entirely by the author.

25 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 109: “*cinquo bacios pequenos e cinco pucarinhos pequenos tudo de porcelana doumado*”.

26 John Home, “A Ming Bowl at Bologna”, *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 13, 1935-1936, pp. 30-31; Lucia Caterina, “Chinese «Blue-and-White» in the «Duca di Marina» Museum in Naples”, *East and West*, 26, 1-2, March-June 1976, pp. 213-222, ref. p. 218; Annemarie Jordan Gschwend, “Marvels of the East. Renaissance Curiosity Collections in Portugal”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque, 1996, pp. 82-127, ref. pp. 110-116, fig. 21. Catherine’s friendship with Zambecari lasted for decades. For a letter he addressed the queen from Rome in 1561, stating how he cherished her memory, see DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 45: “[...] et desiderando io quanto dir si possi che Vostza Altezza di continuo se mi mantenghi nella memoria vivo per quello affettionato servire”.



[fig. 9] Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 85, fl. 903. | Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 85, fol. 903. © Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto.

2062

+
 taça de porcelana ————— 74200
 as peças de porcelana cada uma dos
 4200
 1000
 agumde mil r^l ————— 1000
 4800
 cel de mil r^l ————— 4800
 cada a fraita quatro #os ————— 8000
 1000
 cadaquade ados dsmant^l ————— 2800
 2800
 E dos outros cada cadqano Sim #01
 dos abanos leque de mil r^l
 a porcelana grande 20
 a Buetta 9 ysembro r^l
 coutos paprel mil r^l

[fig. 10] Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 85, fl. 1062. | Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 85, fol. 1062. - © Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto.



[figs. 11-12] Taça, China, Jingdezhen e Portugal, Lisboa (as montagens), ca. 1522-1566, e 1553 (as montagens), dinastia Ming, período Jiajing; porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado, montagens em prata dourada. Bolonha, Museo Civico Medievale. | Bowl, China, Jingdezhen and Portugal, Lisbon (the mounts), ca. 1522-1566, and 1553 (the mounts), Ming dynasty, Jiajing period; porcelain decorated in overglaze cobalt blue, silver gilt mounts. Bologna, Museo Civico Medievale. - © Musei Civici d'Arte Antica.

do carácter Chinês *fū* (felicidade) e o fundo é marcado com votos auspiciosos: “*cháng míng fùgù*” (“*vida longa, riqueza e honra*”). D. Catarina estava bem informada do simbolismo destas marcas, e o seu interesse pela China é documentado pelos livros chineses da sua biblioteca.²⁷ A natureza de exclusividade da rica oferta a Pompeo é sublinhada pelo estojo de couro lavrado feito à medida (fig. 11), produzido em Lisboa por um dos artesãos da rainha, e pela própria taça produzida no período Jiajing (1521-1567), que no entanto replica a porcelana de azul e branco do século XV, talvez intencionalmente, para um colecionador tão perspicaz quanto D. Catarina (fig. 12-13). A taça de Bolonha é uma rara oferta régia que sobreviveu, indicador da alta qualidade da porcelana da dinastia Ming que D. Catarina ofereceu a D. Juana.

A pormenorizada carta de Bernarda Coutinho publicada por Sousa Viterbo liga-se às listas inéditas de D. Catarina hoje no Porto, mencionando produtos exóticos e de luxo que são omitidos nas listas. Com data de 20 de Dezembro de 1566, Bernarda informa a rainha da chegada do seu servidor, da alegria de D. Juana com as suas ofertas (“*guabou em extremo*”) e como a princesa abriu as caixas e caixotes com Bernarda, estando presentes as damas

prune branches, the inside has a pine tree in the shape of the Chinese character *fū* (happiness) and the bottom is marked with good wishes: *cháng míng fùgù* (long life, wealth and honors). Catherine was best informed of the symbolism of these marks, and in her interest in China is further documented by Chinese books in her library.²⁷ The exclusivity of Pompeo’s rich gift is heightened by the custom-made punched leather carrying case (fig. 11), made in Lisbon by one of the queen’s artisans, and by the bowl itself manufactured in the Jiajing period (1521-1567) but which imitates fifteenth-century blue and white, perhaps intentionally so for such a discerning collector as Catherine (fig. 12-13). The Bologna bowl is a rare, regal gift to have survived, an indicator of the high-quality Ming porcelain Catherine gifted Juana.

Bernarda Coutinhos’s detailed letter published by Sousa Viterbo dovetails with Catherine’s unpublished lists in Porto, even mentioning luxury goods and exotica omitted in the latter. Dated 20 December 1566, Bernarda informs the queen of her groom’s arrival, of Juana’s delight with her gifts (“*guabou em extremo*”) and how the princess opened boxes and crates with Bernarda and ladies-in-waiting in attendance.

27 Rui Loureiro, “Ecos portugueses nos impressos hispálenes de Bernardino de Escalante” in Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves, Antónia Fialho Conde (eds.), *La Sevilla lusa. A presença portuguesa no reino de Sevilla no período Barroco*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, pp. 236-251, ref. p. 246.

27 Rui Loureiro, “Ecos portugueses nos impressos hispálenes de Bernardino de Escalante” in Fernando Quiles, Manuel Fernández Chaves, Antónia Fialho Conde (eds.), *La Sevilla lusa. A presença portuguesa no reino de Sevilla no período Barroco*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, pp. 236-251, ref. p. 246.

de companhia. Dois cocos, possivelmente das Maldivas, foram vistos como maravilha, enquanto a princesa reservou o âmbar e o benjoim para partilhar com a sua irmã Maria de Áustria na corte de Viena. Enquanto D. Juana desempacotava a porcelana chinesa, eram estimadas, tal como testemunhado por Bernarda, como “*as melhores do mundo*”. Peças escolhidas desta última e tecidos indianos, foram admirados pela “*transparência e delicadeza*”, oferecidos pela princesa a Bernarda e à sua dama principal, Margarida de Cardona, esposa do embaixador imperial em Espanha, Adam von Dietrichstein. As freiras ficaram particularmente satisfeitas com os “*maravilhosos pratos de madeira*” (“*tão fermosa baixela*”) e com a “*receita enviada por D. Catarina sobre como mantê-los limpos e brancos*”, elogiando a generosidade da rainha portuguesa.²⁸

O ponto cimeiro deste envio foram os três cães de D. Catarina: *Amadiz* e *Bonitinha* que prontamente deram à luz, enquanto *Asimovós* se tornou o favorito de D. Juana. De acordo com Bernarda, tornaram-se inseparáveis, com D. Juana transportando o cão de colo para onde quer que fosse.²⁹ Pouco depois, a princesa encomendou ao seu pintor da corte, Alonso Sánchez Coello, para a immortalizar num retrato, sentada com *Asimovós* ao seu colo, ainda hoje no Convento das Descalzas Reales em Madrid (Apêndice, fig. 3).³⁰

O legado de D. Juana e o convento das Descalzas Reales

Embora muitas jóias à escala global, têxteis e objectos da colecção de D. Joana, recebidos da corte de Lisboa, tenham sido dispersos no leilão dos seus bens realizado após a sua morte em 1573, vários cofres e arcos do Guzarate, Goa e Japão sobrevivem na câmara do relicário das Descalzas Reales, servindo hoje como contentores sagrados para as relíquias de santos que Joana também colecionou.³¹ Este exotismo da Ásia Portuguesa é um testemunho da amizade entre uma tia e a sua sobrinha, e a arte de coleccionar no Renascimento entre ambas.

Two coconuts, perhaps from the Maldives, were marveled at, while the princess earmarked the amber and benjoim to share with her sister Maria of Austria at the Viennese court. As Juana unpacked the Chinese porcelain, they were as Bernarda remarked, “*the best in the world*”. Choice pieces of the latter and Indian cloth, admired for its “*sheerness and delicacy*”, were given by the princess to Bernarda and her principal lady, Margarida de Cardona, wife of the imperial ambassador in Spain, Adam von Dietrichstein. The nuns were particularly pleased with the “*marvelous wooden dishes*” (“*tão fermosa baixela*”) and the “*recipe sent by Catherine on how to keep these clean and white*”, praising the Portuguese queen’s largesse.²⁸

The highlight of this shipment were Catherine’s three small dogs: *Amadiz* and *Bonitinha* who soon gave birth, while *Asimovós* became Juana’s favorite. According to Bernarda, they were inseparable, Juana always carrying this lapdog wherever she went.²⁹ Shortly afterwards, the princess commissioned her court painter, Alonso Sánchez Coello, to memorialize her in a portrait, seated with *Asimovós* on her lap, which still hangs today in the Descalzas Reales convent in Madrid (Appendix, fig. 3).³⁰

Juana’s Legacy and the Descalzas Reales convent

Although many global jewels, textiles and objects from Juana’s collection, received from the Lisbon court, were dispersed in the estate auction held after her death in 1573, several caskets and chests from Gujarat, Goa and Japan have survived in the reliquary chamber (*relicario*) of the Descalzas Reales, serving today as sacred containers for the relics of saints Juana also collected.³¹ This exotica from Portuguese Asia pay testimony to the friendship between an aunt and her niece, and their art of collecting in the Renaissance.

28 Francisco Marques de Sousa Viterbo, “O theatro na corte de D. Filippe II”, *Arquivo Histórico Portuguez*, 1, 1903, pp. 1–7, ref. p. 7: “[...] *me foi apresentar a princesa ho presente que lhe vossa Alteza [ilegível] que foi recebido della com muito contentamento porque alem de seer muito bom com que muito folgou a vontade com que lhe vossa Alteza sempre faz merce, y stima tanto como he rezão, as gornições erão muito fermosas e muito boas loquo as desenvolveo per ante myn e as guabou em estremo, e na verdade ellas erão pera yssou porque erão muitas e muito boas, com ho ambar e beijoim folgou em estremo porqué elle muito bom e pareceme que partirá com a Emperatriz, com quem sempre parte do que lhe vossa Alteza manda, as porçellanas forão as melhores do mundo. A meu quinhão coube huã duzea que me sua Alteza deu e assy hum pedaço danbar e duas liras de [ilegível]; tecido indiano] a dona Margarida de Cardona molher de Diztritsão [Dietrichstein], mandou [ilegível] de porçellanas e hum pedaço de anbar e quatro liras de beijoim e quatro peças de pano porque folgando muito com elle pera as [ilegível] as achou que era muito mais delgado do que ellas costumam trazer, dos cocos tãobem fiz repartição assi com dona Margarida com todallas criadas de casa. A louça de pao ystimou em estremo pe [ilegível] as freiras e fallou mil onas na policia de vossa Alteza. Porem não bastava quão fermosa, a louça de pao era senão que jnda [ilegível] mandou arreçeta de como se avia de lavar pera ser sempre bramca, as freiras estão as mais contentes do mundo de terem tão fermosa baixela [...]*”. Negritos da autora.

29 Francisco Marques de Sousa Viterbo, “O theatro [...]”, p. 7: “[...] *e sua Alteza [Juana] tomanda a bonetinha começou de querer parir e diante da princesa pario hum filho [...] a cachorinha negra jnda não pario ella e [o] cachorino asy como vos tras a princesa sempre consigo e folgou muito com elles [...]*”. Negrito da autora.

30 Annemarie Jordan Gschwend, “Los Retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita,” *Reales Sitios*, 151, 2002, pp. 42–65.

31 A presente autora identificou, catalogou e analisou estes cofres em Ana García Sanz, Annemarie Jordan Gschwend, “Via Orientalis. Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 138, 1998, pp. 25–39.

28 Francisco Marques de Sousa Viterbo, “O theatro na corte de D. Filippe II”, *Arquivo Histórico Portuguez*, 1, 1903, pp. 1–7, ref. p. 7: “[...] *me foi apresentar a princesa ho presente que lhe vossa Alteza [ilegível] que foi recebido della com muito contentamento porque alem de seer muito bom com que muito folgou a vontade com que lhe vossa Alteza sempre faz merce, y stima tanto como he rezão, as gornições erão muito fermosas e muito boas loquo as desenvolveo per ante myn e as guabou em estremo, e na verdade ellas erão pera yssou porque erão muitas e muito boas, com ho ambar e beijoim folgou em estremo porqué elle muito bom e pareceme que partirá com a Emperatriz, com quem sempre parte do que lhe vossa Alteza manda, as porçellanas forão as melhores do mundo. A meu quinhão coube huã duzea que me sua Alteza deu e assy hum pedaço danbar e duas liras de [ilegível]; Indian cloth] a dona Margarida de Cardona molher de Diztritsão [Dietrichstein], mandou [ilegível] de porçellanas e hum pedaço de anbar e quatro liras de beijoim e quatro peças de pano porque folgando muito com elle pera as [ilegível] as achou que era muito mais delgado do que ellas costumam trazer, dos cocos tãobem fiz repartição assi com dona Margarida com todallas criadas de casa. A louça de pao ystimou em estremo pe [ilegível] as freiras e fallou mil onas na policia de vossa Alteza. Porem não bastava quão fermosa, a louça de pao era senão que jnda [ilegível] mandou arreçeta de como se avia de lavar pera ser sempre bramca, as freiras estão as mais contentes do mundo de terem tão fermosa baixela [...]*”. Author’s highlights.

29 Francisco Marques de Sousa Viterbo, “O theatro [...]”, p. 7: “[...] *e sua Alteza [Juana] tomanda a bonetinha começou de querer parir e diante da princesa pario hum filho [...] a cachorinha negra jnda não pario ella e [o] cachorino asy como vos tras a princesa sempre consigo e folgou muito com elles [...]*”. Author’s highlights.

30 Annemarie Jordan Gschwend, “Los Retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita,” *Reales Sitios*, 151, 2002, pp. 42–65.

31 The author identified, catalogued and analysed these caskets in Ana García Sanz, Annemarie Jordan Gschwend, “Via Orientalis. Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 138, 1998, pp. 25–39.

Apêndice

Minutas de cartas e correspondência de D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal

ca. 1560–1565

Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 85

Transcritas e traduzidas por Annemarie Jordan Gschwend. As palavras riscadas abaixo são da responsabilidade do escrivão régio enquanto recebia indicações da rainha D. Catarina.

Doc. 1

“/f. 903/

Rol das cousas que vão para Castela que a Rainha nossa Senhora envia al Rey de Castela e ao príncipe¹ seu filho e a princesa nossa Senhora²

Dois caixões de louça de madeira pera o mosteiro da princesa

Outro caixão de livros pera a princesa

Huã caixa de pucaros destremos para a princesa

Huã caixa piquinina com avanos para a princesa

~~Dous caixois~~ hum caixão pequenos de perada e mel e açúcar.

~~Hun deles he pera o príncipe~~

Pera princesa

Huã canastra com dous pasaros grande que chamão gangas e

~~comem milho, trigo e pão.~~ Estes são pera el Rey

Hun gato e huã gata dalgalia pera el Rej **(fig. 1)**

Dous papagayos que se chamão macaos pera el Rej **(fig. 2)**

Huã gayola piquinina con hun pintisiligo ~~que dizem~~ que he de são domingos das antilhas – o qual dizem que de cada ves que se muda fica con penas diferentes de cores e canta e he pera o príncipe – para o Prynçipe

Hun arroba de canela per o príncipe

Hun barril com agoa de canela pero príncipe

Huns bocados de marmelada para o príncipe

Hum caixão de perada e mel e açúcar para o prynçipe

[última linha ilegível] /f. 903v/

Quatro cachoros pera a princesa / ouve saber huã pretinha que se chama amadiz posto que he fêmea / sera de quatro ou çinco anos e vay prenhe e parece que he a primeira vez

Vay outro branquinha que se chama bonitinha e tambem vay prenhe e sera casi de dous anos e he a primeira vez

Vay outro cachorro alionado que se chama asicomovos e ~~pasa dano e não ha de creçer mais he muito mansinho e brinca com as outras~~

Appendix

Minutes of letters and correspondence of Catherine of Austria, Queen of Portugal

ca. 1560–1565

Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Ms. 85

Transcribed and translated by Annemarie Jordan Gschwend. The words crossed out below were done by the royal scribe while taking dictation from Queen Catherine.

Doc. 1

“/fol. 903/

List of the things which are going to Castile which the Queen our Lady [Catherine of Austria] is sending to the King of Castile [Philip II of Spain], the prince his son [Carlos]¹ and the princess our Lady [Juana of Austria]²

Two boxes with wooden tableware [utensils] for the convent [Descalzas Reales, Madrid] of the princess [Juana of Austria; hereafter Juana]

Another box of [unidentified] books for the princess [Juana]

One box with small earthenware mugs made in Estremoz

[Portugal] for the princess [Juana]

One tiny box with [folding] fans for the princess [Juana]

~~Two boxes~~ One small box with pear marmalade, honey and sugar. ~~One of them for the prince~~ [Carlos].

For the princess [Juana]

One large basket with two large birds which are called *gangas* [a sort of waterfowl] which eat corn, wheat and bread. These are for the King [Philip II]

One male and female civet cat for the King [Philip II] **(fig. 1)**

Two parrots which are called macaws for the King [Philip II] **(fig. 2)**

One small cage with a hummingbird which is from Santo Domingo in the Antilles [Caribbean] – which they say that each time it moves its feathers, it changes different colors and sings and is for the prince [Carlos]

Thirty-two pounds of cinnamon for the prince

One barrel with cinnamon water for the prince

Some pieces of marmalade [fruit preserve] for the prince

One box with pear marmalade, honey and sugar for the prince

[last sentence illegible] /fol. 903v/

Four dogs for the princess [Juana] / to note one small black

1 Príncipe Carlos de Espanha (1545–1568), neto de D. Catarina de Áustria e cuja mãe era Maria de Portugal, mulher de Felipe II. Veja-se a fig. 6 no ensaio da presente autora sobre leques japoneses e das ilhas Ryukyu neste volume

2 Este manuscrito, citado mas não integralmente transcrito por Annemarie Jordan Gschwend num ensaio escrito pela autora. Veja-se Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Renaissance [...]”, pp. 426–427, onde os animais aqui citados, e no Apêndice, são largamente discutidos. A autora consultou pessoalmente estes manuscritos no Porto em 2004, primeiro citados por Fernando Bouza, *Palabra y Imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 23–24.

1 Prince Carlos of Spain (1545–1568), grandson of Catherine of Austria, and whose mother was Maria of Portugal, the first wife of Philip II. See fig. 6 in the essay by the present author on Japanese and Ryukyuan folding fans in this volume.

2 This manuscript cited by not transcribed in its entirety by Annemarie Jordan Gschwend in an essay written by the author. See Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Renaissance [...]”, pp. 426–427, where the animals listed here in this Appendix were discussed at length. The author personally consulted this manuscript in Porto in 2004, which was first cited by Fernando Bouza, *Palabra y Imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, pp. 23–24.



[fig. 1] Anónimo, *Gato d'algália (Viverra civetta)*, ca. 1560-1585; pintura a aguarela sobre papel (20,9 x 31cm), Amsterdão, Rijksmuseum, inv. RP-T-1952-358. | Anonymus, *A Civet Cat (Viverra civetta)*, ca. 1560-1585; watercolour painting on paper (20.9 x 31cm), Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1952-358. - © Rijksmuseum, Amsterdam.



[fig. 2] Santi di Tito, *Lucrezia, filha de Niccolò Gaddi, nos jardins do palácio de Gaddi, com uma arara-azul-grande (Anodorhynchus hyacinthinus) e um jerboa egípcio (Jaculus orientalis)*, ca. 1565-1569; pintura a óleo sobre tábuas de choupo (116,2 x 90,4 cm). Coleção particular. | Santi di Tito, *Lucrezia, daughter of Niccolò Gaddi, in the Gaddi palace gardens with a Brazilian hyacinth macaw (Anodorhynchus hyacinthinus) and Egyptian Jerboa (Jaculus orientalis)*, ca. 1565-1569; oil painting on poplar panel (116.2 x 90.4 cm). Private collection. - © Courtesy Sotheby's, London.



[fig. 3] Alonso Sánchez Coello, *D. Joana de Áustria com seu cão de colo, Asicomovós*, ca. 1565-1566; pintura a óleo sobre tela (98 x 83 cm). Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 611330. | Alonso Sánchez Coello, *Juana of Austria with her lap dog Asicomovós*, ca. 1565-1566; oil painting on canvas (98 x 83 cm). Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 611330. - © PATRIMONIO NACIONAL.



[fig. 4] Giorgio Liberale ou Joris (Georg) Hoefnagel (atribuído), *Cão de água português de Ferdinand II do Tirol*, ca. 1562-1580; pintura a aguarela sobre pergaminho (59 x 70,5 cm), Viena, Österreichische Nationalbibliothek, inv. Cod. Ser. 2669. | Giorgio Liberale or Joris (Georg) Hoefnagel (attributed), *Ferdinand II of Tyrol's Portuguese waterdog*, ca. 1562-1580; watercolour painting on vellum (59 x 70.5 cm), Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, inv. Cod. Ser. 2669. - © Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

cachorrinhas muito bem / todos estes vão metido numa caixa (fig. 3)

Mando outro cachorro que se chama trul que he caça d'agoa depois que esta em minha casa não no ha feito mas parece que se o quisiere provar que o devem de fazer contento / vay numa canastra (fig. 4)

As cachorinhas prenhes deve se lhe dar carne a castanhas asadas ou cozidas isto sõe a comer ca e a carne seya aluguã a tiver oso

Outra caixa pera a princesa com duas duzias dabanos dabanar³

Hun cayxão pera a princesa em que vão dous pais de beijõy muito bom de boninas

Outro caixão em que vão duas duzias de peças de pano da índia que se chama sinabafa pero o mosteiro da princesa dentro vay tembem huã boçeta com vinte [?]"

Doc. 2

"/fl. 1002/

[Pequena lista de coisas que D. Catarina de Áustria pretendia enviar à sua sobrinha D. Juana de Áustria]

Duzentas porçolanas e hun gomil e huã porçolana grande a maneira de bandeja para a prinçesa

Duas buçetas e huuns amostras de transinhas pera a pryncesa"

one whose is named *Amadiz* and is female / she is four or five years old and is pregnant for the first time

Another small white one who is named *Bonitinha* ["Little Pretty"] which is also pregnant for the first time and is almost two years old

Another dog which is spotted [brown and white] which is named *Asicomovós* ["Just Like You"] which is over one year old, very gentle and plays with the other small dogs very well / all of these are placed in a box (fig. 3)

Another dog whose name is *Trul*, a hunting waterdog but after being in my house did not hunt anymore but whoever wishes to try [him out] will be pleased / goes in a large basket (fig. 4)

The pregnant dogs should be given meat and roasted or cooked chestnuts which is what they eat here, and the meat should have some bone in it

Another box for the princess [Juana] which contains two dozen fans for fanning³

One box for the princess [Juana] in which there are very good pieces of benjoim [resin from trees (*Styrax benzoin*) native to Vietnam, Cambodia, Thailand and China]

Another box which contains two dozen pieces of Indian cloth which is called sinabafa [light gauze] for the princess' convent [Descalzas Reales, Madrid] in which there is also a small box with twenty [rest of the sentence illegible]"

³ Tratar-se-iam provavelmente de abanos rígidos da Índia usados na casa senhorial de D. Juana, cozinhas e provavelmente estariam destinados ao convento das Descalzas Reales.

³ These were probably rigid fans from India used for fanning in Juana's household, kitchen and the some probably earmarked for the Descalzas Reales convent.

Doc. 3

"/fl. 1062/

[Lista de coisas que D. Catarina de Áustria enviou à sua sobrinha D. Juana de Áustria, incluído valores despendidos em reais por tais bens de luxo]

+

Treze porçelana[s] 14200

As peças de porçelana cada huua dous tostoys [tostões]

O guimde mil rs [reais]

O cesto mil rs [reais]

Cada arratta quatro cruzados

Cada quadrado dourado dous cruzados

E dous outros / cada quadrado hun cruzado

Dous abanos leques mil rs [reais]

A porçelana grande bj rs [reais]

A Buetta quinhentos rs [reais]

O outro papel mil rs [reais]"

Doc. 2

"/fol. 1002/

[Small list of things Catherine of Austria sent to her niece Juana of Austria]

200 pieces of [Chinese Ming] porcelain and one [porcelain] ewer and one large piece of porcelain in the shape of tray for the princess

Two small boxes and small samples of braiding for the princess"

Doc. 3

"/fol. 1062/

[List of things Catherine of Austria sent to her niece Juana of Austria including prices paid in reais for these luxury goods]

Thirteen pieces of [Chinese Ming] porcelain 14200 [reais]
Each piece of porcelain costs two silver farthings [or *tostão*, a silver coin formerly used in Renaissance Portugal]

The large jar [or ewer] 1000 reais

The basket 1000 reais

Each pound [unidentified product] four cruzados

Each golden square [?] two cruzados

And two other squares [?] each one cruzado

Two [folding] fans from the Lequios [Ryukyu islands] 1000 reais

A large porcelain 600 reais

A small box 500 reais

Another [mold of] paper 1000 reais"



Um diamante gravado para D. Sebastião I de Portugal no Palazzo Pitti

An engraved diamond for Sebastião I of Portugal in Palazzo Pitti



Hugo Miguel Crespo

Pouco depois da entronização solene do seu neto D. Sebastião I (r. 1557-1578) – que aqui vemos alguns anos mais tarde (**fig. 1**) –, D. Catarina de Áustria (1507-1578), rainha de Portugal, recebe uma carta datada de 2 de Fevereiro de 1568 do embaixador de Portugal em Espanha, sobrevivendo uma cópia coeva nos nossos arquivos nacionais.¹ Na corte de Madrid, D. Francisco Pereira zelava não apenas dos assuntos políticos e diplomáticos, mas também das encomendas artísticas da casa real portuguesa, nomeadamente as da rainha.² Dos vários assuntos nela discutidos (**fig. 2**), apenas o passo referente ao pedido da rainha por um pintor que pudesse fazer o retábulo para o altar-mor do mosteiro de Santa Maria de Belém, foi publicado, fazem vinte anos.³

O trecho relativo a um diamante gravado passou despercebido dos investigadores até agora. Nele, o embaixador, usando de um estilo por vezes ambíguo e confuso, informa a rainha que: “Na outra Carta me diz vossa Alteza que folga de saber que está ho diamante das Armas d’el rey nosso

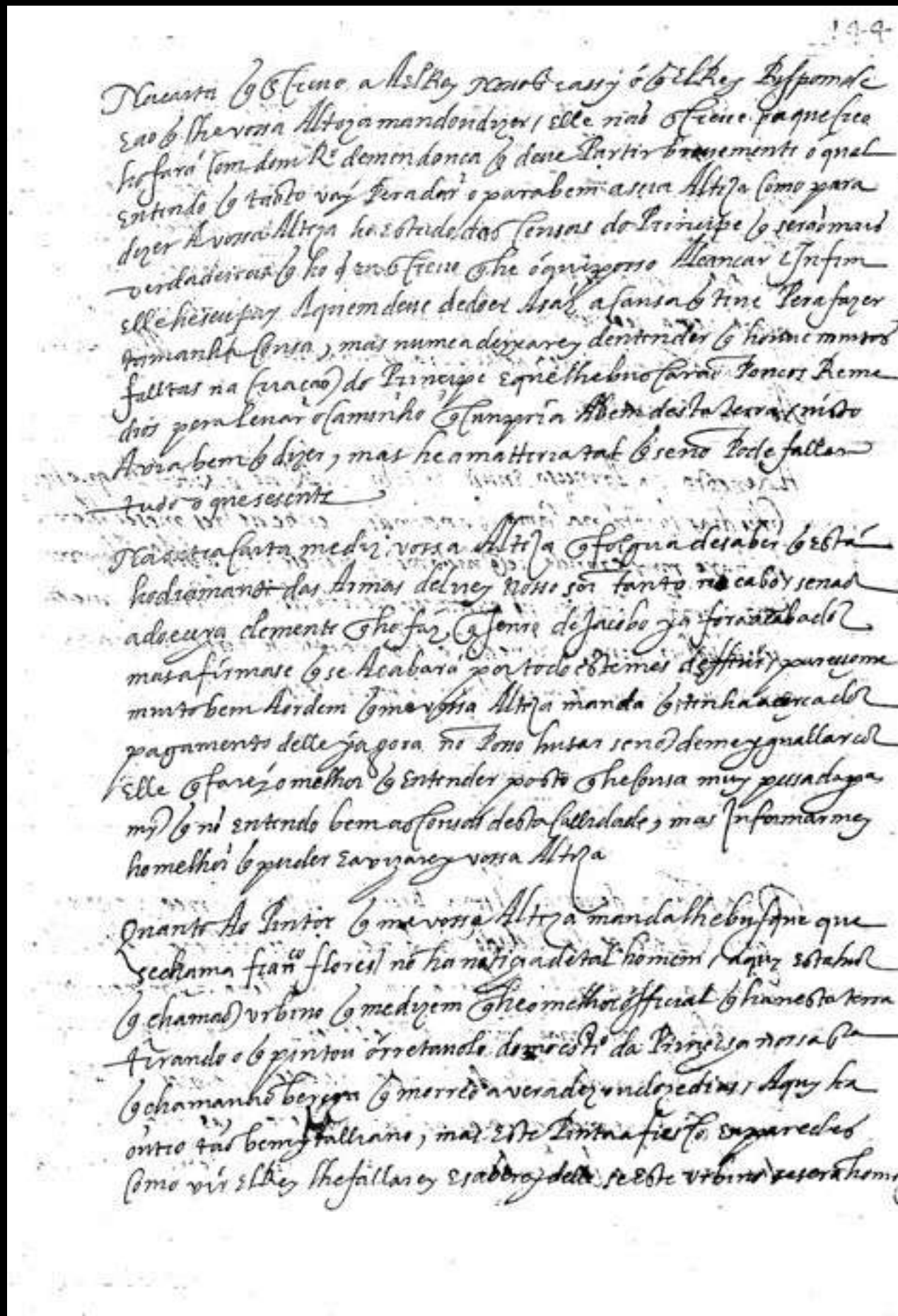
Soon after the solemn enthronement of her grandson Sebastião I (r. 1557-1578) – here seen a couple of years later (**fig. 1**) –, Catarina of Austria (1507-1578), queen of Portugal received a letter dated 2nd February 1568 from the Portuguese ambassador in Spain, a contemporary copy of which survives in the Portuguese national archives.¹ At the Madrid court, Dom Francisco Pereira took care not only of political and diplomatic affairs but also of the artistic commissions of the Portuguese royal house, namely those of the queen.² Of the different topics discussed in this letter (**fig. 2**), only the passage regarding the queen’s search for a painter to make the retable for the high-altar of the monastery of Santa Maria de Belém, has been published, and that was twenty years ago.³

The passage regarding an engraved diamond has remained unnoticed by scholars until now. In it the ambassador, in a rather literary, sometimes ambiguous and unclear way, informs the queen that: “From your other letter, Your Highness tells me of the joy in knowing that the diamond with the king’s coat of arms is almost finished, despite Clemente’s gentle way who makes it; who, [being] Jacopo’s son-in-law, would have finished it by now; yet it is said that it will be completely finished this month of February, which seems fine to me. I am unable to implement Your Highness instructions regarding his payment, but for the

- 1 Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (doravante DGLAB/ANTT), Lisboa, *Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral*, Livro 210, fols. 143v.-144v. Uma carta da mesma mão, de Pereira (com sua assinatura autógrafa) para a rainha, datada de 7 de Outubro de 1567, encontra-se no mesmo arquivo – *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 108, Documento 81; a carta refere as ofertas enviadas por João de Áustria (†1578) a D. Sebastião. Isto sugere que o códice hoje no *Conselho Geral*, contendo cópias de cartas enviadas ao embaixador, é da autoria do seu secretário.
- 2 Sobre o embaixador, veja-se Maria do Rosário Themudo Barata de Azevedo Cruz, “Itinerários de um diplomata português do século XVI: D. Francisco Pereira”, *Anais. Academia Portuguesa da História*, 41, 2003, pp. 353-389. Um retrato de Pereira pode ser visto na fig. 10 no ensaio sobre leques de Annemarie Jordan Gschwend neste livro. O embaixador português surge identificado com o número: “20.”
- 3 Vítor Serrão, “O retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572) pelo pintor Lourenço de Salzedo”, in Carmen Olazabal de Almada, et al., *História e restauro da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, pp. 17-77, ref. p. 30. Veja-se também Fernando Bouza, *Imagen y Propaganda. Capítulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 23-24.

[**fig. 1**] Cristóvão de Moraes, *D. Sebastião I de Portugal*, ca. 1571; pintura a óleo sobre tela (100 x 85 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1165 Pint. | Cristóvão de Moraes, *Sebastião I of Portugal*, ca. 1571; oil painting on canvas (100 x 85 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1165 Pint. - © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, Luísa Oliveira, José Paulo Ruas, 2015.

- 1 Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (hereafter DGLAB/ANTT), Lisbon, *Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral*, Livro 210, fols. 143v.-144v. A letter from the same hand as the present one, by Pereira (with his autographic signature) to the queen dated 7th October 1567, may be found in the same archive – *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 108, Documento 81; the letter describes the gifts sent by Juan of Austria (†1578) to Sebastião I. This suggests that the codex now in the *Conselho Geral*, containing copies of letters sent by the ambassador, was made by his secretary.
- 2 On the ambassador, see Maria do Rosário Themudo Barata de Azevedo Cruz, “Itinerários de um diplomata português do século XVI: D. Francisco Pereira”, *Anais. Academia Portuguesa da História*, 41, 2003, pp. 353-389. For a portrait of Pereira, see fig. 10 in the fan essay by Annemarie Jordan Gschwend in this volume. The Portuguese ambassador is identified by the number: “20.”
- 3 Vítor Serrão, “O retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572) pelo pintor Lourenço de Salzedo”, in Carmen Olazabal de Almada, et al., *História e restauro da pintura do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000, pp. 17-77, ref. p. 30. See also Fernando Bouza, *Imagen y Propaganda. Capítulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 23-24.



[fig. 2] Lisboa, Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral*, Livro 210, fol. 144. | Lisbon, Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral*, Livro 210, fol. 144. - © DGLAB/ANTT.

senhor tanto no cabo senao a docura Clemente que ho fáz que Jenro de Jacobo ya fora acabado mas afirmase que se Acabará por todo este mes de Ffevereiro pareço-me muito bem A ordem que me vossa Alteza manda que tenha açerca do pagamento delle per' agora nom Posso husar se nom de me yquallar com Elle que farej o melhor que Entender posto que he Cousa muy pessada pera mym que nom Entendo bem as Cousas desta Callidade, mas Jnformarme-ey ho melhor que puder E avizarey vossa Alteza".⁴

Da leitura ficamos a saber que D. Catarina havia ficado satisfeita das notícias da encomenda de um diamante gravado com as armas do rei português, claramente supervisionada pela rainha em nome de D. Sebastião.⁵ Descobrimos também que era obra de Clemente, que a estava pacientemente terminando, que embora fosse genro de Jacobo, de outra forma o poderia ter feito mais rápido, isto pelo que conseguimos entender da escrita floreada do embaixador. Somos também informados das dificuldades em determinar com precisão o custo de tal encomenda dada a sua "natureza pesada" ("Cousa muy pessada") e de importância ("Cousas desta Callidade"), provavelmente referindo-se ao gasto extraordinariamente alto que envolveria. Embora não tenhamos outras cartas entre a rainha e o embaixador português que possam mais esclarecer sobre a encomenda de uma gema gravada tão singular, fica claro que o que se discute é um diamante gravado ou *intaglio* (uma pedra sigilar, ou seja, uma gema com motivo gravado abaixo da superfície, em oposição a uma gema entalhada em relevo, ou camaféu). A gema sigilar estava pois sendo finalizada por Clemente Birago († 6 de Novembro de 1591), genro de Jacopo da Trezzo (1510-1589), ambos então ao serviço da corte de Madrid para variados e abastados patronos europeus. Da Trezzo, de nome Giovanni Giacomo Nizzola, foi um famoso medalhista, escultor, gravador e entalhador de gemas e joalheiro milânês, tendo viajado primeiro para a Flandres ao serviço de Felipe II de Espanha (r. 1556-1598), estabelecendo-se depois em Madrid, acompanhado pelo seu discípulo Birago, casado com sua filha Caterina que, após a morte do sogro, assumiria as rédeas da oficina.⁶ Pouco sabemos das actividades de Birago na corte de Madrid, tendo merecido a sua vida pouco interesse académico. Recebeu 36.500 maravedis em 7 de Março de 1579, pelos cunhos de moeda que fez para *medios reales*, *reales sencillos*, e também *reales* de dois e quatro, além de *escudos* de ouro e *dobloones* de dois e quatro, a serem cunhados na Casa da Moeda, pagamento que faz aumentar o nosso conhecimento sobre o seu trabalho numismático, actividade intimamente ligada ao entalhe de pedras preciosas, pela sua

time being can only level with him, and will do my best, since this is a weighty thing for me, as I am ignorant of such important matters; yet I will inform myself the best I can and will let Your Highness know".⁴

From the letter we understand that Catarina was pleased to have news regarding the commission of a diamond engraved with the Portuguese king coat of arms, clearly supervised by the queen on behalf of Sebastião I.⁵ We also discover that it was the work of Clemente, who was patiently finishing it, albeit being Jacopo's son-in-law, who otherwise might have made it faster, as far as we can understand from the ambassador's flourished writing. And we become aware of the difficulties in establishing precisely the cost of such a commission given its "weighty nature" ("Cousa muy pessada") and importance ("Cousas desta Callidade"), probably referring to the unusually high expenditure that was involved. While we lack other letters between the queen and the Portuguese ambassador which might deepen our knowledge about the commission of such a unique engraved gem, it is clear that what is being discussed is a diamond *intaglio* (a seal-stone, i.e. a gem featuring a sunken, engraved design, as opposed to a design carved in relief, known as *cameo*). The seal-stone was being made by Clemente Birago (†6th November 1591), who was the son-in-law of Jacopo da Trezzo (1510-1589), both of whom worked at the time at the Madrid court for a varied European princely clientele. Da Trezzo, whose actual name was Giovanni Giacomo Nizzola, was a well-known Milanese medallist, sculptor, gem engraver and jeweller, and travelled first to the Netherlands at the service of Felipe II of Spain (r. 1556-1598), settling later in Madrid. He was accompanied by his disciple Birago, who was married to his daughter, Caterina, and who after his father-in-law's death would take control over his workshop.⁶ Little is known about Birago's activities at the Madrid court, and his life has merited little scholarly interest. He was paid 36,500 *maravedis* on 7th March 1579, for the coin dies which he made for *medios reales*, *reales sencillos*, of two and four, in addition to gold *escudos* and *dobloones* of two and four, to be struck at the Minting House, a payment which furthers our knowledge about his work with coins and medals, an activity which was closely related to gem-engraving in its nature, techniques and materials. It is known that he received 42,704 *maravedis* on 7th September 1583 for

4 DGLAB/ANTT, *Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral*, Livro 210, fol. 144: "Na outra Carta me diz vossa Alteza que folgua de saber que está ho diamante das Armas d'el rey nosso senhor tanto no cabo senao a docura Clemente que ho fáz que Jenro de Jacobo ya fora acabado mas afirmase que se Acabará por todo este mes de Ffevereiro pareço-me muito bem A ordem que me vossa Alteza manda que tenha açerca do pagamento delle per' agora nom Posso husar se nom de me yquallar com Elle que farej o melhor que Entender posto que he Cousa muy pessada pera mym que nom Entendo bem as Cousas desta Callidade, mas Jnformarme-ey ho melhor que puder E avizarey vossa Alteza". I wish to thank Pedro Pinto for drawing my attention to this letter and passage.

5 It was probably Catarina who supplied the rough diamond as was customary in such commissions, since larger stones, namely one which was required to yield after cutting a large table for engraving, were mostly available in Lisbon, where Indian diamonds were avidly sought after by agents working for different European princely and noble patrons.

6 On Trezzo and Birago, see Jean Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Esarrial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*, Bordeaux - Paris, Feret & Fils, Éditeurs - E. de Boccard, 1922; Alejandro Martín Ortega, "Testamentos de escultores", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30, 1964, pp. 211-234, who published Trezzo's will and some biographical information on Birago; Cristian Bonomi, *Jacopo Nizzola da Trezzo. Medaglista alla Corte di Spagna, Trezzo sull'Adda*, Comune di Trezzo sull'Adda, 2010; e Maria del Mar Royo Martínez, "Contribución a la historia del grabado monetario en España: los abridores de cuños Gian Paolo Poggini y Clemente Birago", *Cuadernos de Investigación Histórica*, 28, 2011, pp. 297-317.

natureza, técnicas e materiais. Sabe-se que recebeu 42.704 maravedis em 7 de Setembro de 1583 por fazer o cunho de uma medalha em ouro que o rei queria oferecer a certas pessoas da corte, e por um colar de ouro esmaltado da Ordem do Tosão de Ouro, que nos oferece algumas informações sobre o seu trabalho enquanto joalheiro de corte.⁷

A cronologia da encomenda da rainha de uma gema de tanta importância parece revestir-se de alguma importância simbólica, dado que a 20 de Janeiro de 1568 D. Sebastião, ao completar quatorze anos de idade, foi por enfim entronizado.⁸ A oferta de tão preciosa *regalia*, já que o *intaglio* seria usado como sinete do jovem rei, não se deveu ao acaso, já que a rainha deve ter aproveitado a oportunidade para fortalecer o seu relacionamento com o neto, num período em que D. Sebastião parece ter favorecido a companhia e conselho do seu tio-avô cardeal D. Henrique (1512-1580) que, até então, servira como regente.

Clemente Birago tem sido considerado como o primeiro a ter gravado com sucesso num diamante. No *Traité des pierres gravées* (1750), Pierre Jean Mariette cita os testemunhos de Carolus Clusius (1526-1609), botânico flamengo, e do pintor milanês Gian Paolo Lomazzo (1538-1592), para afirmar da prioridade de Birago quanto à gravação no diamante, em relação a seu mestre Jacopo da Trezzo, referindo-se a dois *intaglios* em diamante feitos por Birago na corte de Madrid; um com o retrato de Carlos, Príncipe das Astúrias (1545-1568), o malfadado filho de Felipe II, e o segundo com as armas espanholas do mesmo príncipe; ambos aparentemente desaparecidos.⁹ Na realidade, Clusius, tendo-se encontrado com Birago durante a sua viagem a Espanha em 1564, menciona apenas que o jovem gravador de gemas lhe dera um molde do diamante gravado com o retrato de Carlos, e que havia feito outro *intaglio* do mesmo tamanho com o brasão de armas do príncipe para servir como sinete, sublinhando assim a estreita relação entre o lapidário milanês e o príncipe.¹⁰ Quanto a Lomazzo, o gravador de pedras preciosas é referido como “*Clemente Birago Milanese excell. ne camei, & medaglie*”, sem referi-lo como o primeiro a gravar no diamante e, mencionando o sacrário para o altar-mor de San Lorenzo de El Escorial – feito por Trezzo e seus assistentes, junto com Pompeo Leoni (ca. 1533-1608) e Juan Bautista Comane –, afirma que: “*E nesta obra trabalhou também Clemente Birago, quem retratou num diamante o Serenissimo Carlos Príncipe de Espanha, que foi o primogénito do rei*”.¹¹

O parecer de Mariette foi replicado quase literalmente pela maioria dos sucessivos autores que trataram deste tema, nomeadamente Giulianelli na

making the die for a gold medal which the king wanted to give to certain people of the court, and for an enamelled gold collar of the Order of the Golden Fleece, offering us some information about his work as a court jeweller.⁷

The timeframe of the queen’s commission of such an important gemstone seems to have had some symbolic importance, given that on 20th January 1568 Sebastião, upon turning fourteen years of age, was finally enthroned.⁸ The gift of such precious *regalia*, since the *intaglio* would have been used as the young king’s seal, was not without motive, as the queen must have seized the opportunity to strengthen her relationship with her grandson, at a time when Sebastião seems to have favoured the company and advice of his great-uncle Cardinal Henrique (1512-1580) who, until that point in time had served as regent.

Clemente Birago has been credited as the first to have successfully carved on diamond. The *Traité des pierres gravées* (1750), by Pierre Jean Mariette cites the testimonies of Carolus Clusius (1526-1609), the Flemish botanist, and the Milanese painter Gian Paolo Lomazzo (1538-1592), to postulate Birago’s priority in diamond engraving over his master Jacopo da Trezzo, referring to two diamond *intaglios* made by Birago at the Madrid court; one featuring the portrait of Carlos, Prince of Asturias (1545-1568), the ill-fated son of Felipe II, and the second with the Spanish coat of arms of the same prince; both *intaglios* seemingly now lost.⁹ In reality Clusius, having met Birago during his trip to Spain in 1564, mentions only that the young gem engraver had given him a lead cast of the diamond engraved with Carlos’s portrait, and that he had made another *intaglio* of the same size with the prince’s coat of arms to serve as a signet, so highlighting the close relationship between the Milanese lapidary and the prince.¹⁰ As for Lomazzo, the gem engraver is referred as “*Clemente Birago Milanese excell. ne camei, & medaglie*”, without mentioning him as the first to engrave on diamonds, and while discussing the tabernacle for the high-altar of San Lorenzo de El Escorial – made by Trezzo and his disciples, alongside Pompeo Leoni (ca. 1533-1608) and Juan Bautista Comane –, he states that: “*And on this piece also worked Clemente Birago, the one who portrayed on a diamond the Most Serene Carlos Prince of Spain who was the king’s first-born*”.¹¹

Mariette’s opinion was followed almost verbatim by most of the succeeding authors who have dealt with the subject, namely Giulianelli in his *Memorie degli intagliatori moderni* (1753), who merely translates Mariette’s text, Antonio Francesco Gori in his *Dactylitheca Smithiana*

7 Para o primeiro pagamento, veja-se Archivo General de Indias, Sevilla, *Indiferente*, 426, Libro 26, fl. 156 (inédito) – quero agradecer a Asma Bouhras por ter lido este documento para mim, facultando-me um sumário do seu conteúdo. Para o segundo pagamento, veja-se Ángel Manuel Olmos (ed.), *El Arte en los Protocolos*, Vol. 1, Madrid, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid – Discantus More Hispano, 2017, pp. 210-211.

8 Sobre a entronização de D. Sebastião e seu complexo contexto político, veja-se Maria Augusta Lima Cruz, *D. Sebastião*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, pp. 136-139.

9 Veja-se Pierre Jean Mariette, *Traité des Pierres Gravées*, Vol. 1, A Paris, De l’imprimerie de l’auteur, 1750, pp. 130-131.

10 Jacques-Auguste de Thou, *Histoire Universelle* [...]. *Depuis 1543. jusq’en 1607*, Vol. 15, A Londres, 1734, pp. 321-322.

11 Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempo della Pittura* [...], In Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 152: “*Et in questo magistero lauona anco Clemente Birago, quello che ritrasse in un diamante il Sereniss. Carlo Principe di Spagna che fu il primo genito del Rè*”.

7 For the first payment, see Archivo General de Indias, Seville, *Indiferente*, 426, Libro 26, fol. 156 (unpublished) – I wish to thank Asma Bouhras for reading this document for me and providing a summary of its content. For the second payment, see Ángel Manuel Olmos (ed.), *El Arte en los Protocolos*, Vol. 1, Madrid, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid – Discantus More Hispano, 2017, pp. 210-211.

8 On Sebastião’s entronement and its complex political context, see Maria Augusta Lima Cruz, *D. Sebastião*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, pp. 136-139.

9 See Pierre Jean Mariette, *Traité des Pierres Gravées*, Vol. 1, A Paris, De l’imprimerie de l’auteur, 1750, pp. 130-131.

10 Jacques-Auguste de Thou, *Histoire Universelle* [...]. *Depuis 1543. jusq’en 1607*, Vol. 15, A Londres, 1734, pp. 321-322.

11 Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempo della Pittura* [...], In Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, 1590, p. 152: “*Et in questo magistero lauona anco Clemente Birago, quello che ritrasse in un diamante il Sereniss. Carlo Principe di Spagna che fu il primo genito del Rè*”.



[fig. 3] Jacob de Gheyn, *Abraham Gorlaeus*, 1601; gravura sobre papel (16,8 x 10,9 cm). Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-9952. | Jacob de Gheyn, *Abraham Gorlaeus*, 1601; engraving on paper (16.8 x 10.9 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-9952. © Rijksmuseum, Amsterdam.

sua *Memoria degli intagliatori moderni* (1753), que simplesmente traduz o texto de Mariette, Antonio Francesco Gori na sua *Dactyliotheca Smithiana* (1767) e Francesco Grisellini no seu *Dizionario delle Arti e de' Misteri* (1772). Uma das primeiras referências ao *intaglio* do retrato é de Paolo Morigia na sua *La Nobiltà di Milano* (1595), num passo onde, na verdade, se refere às obras de Trezzo: “*Este seguidor* [Birago] *deste grande homem* [Trezzo] *fez o retrato do Serenissimo Carlos Príncipe de Espanha num diamante*”.¹² Pouco depois, Abraham Gorlaeus (ou van Goorle), ávido colecionador de pedras preciosas que aqui podemos ver junto do seu contador e cercado por gemas entalhadas (**fig. 3**), refere-se a Trezzo na sua inovadora *Dactyliotheca* (1601), o catálogo das gemas gravadas da sua *Kunstkammer*, como o primeiro a fazer *intaglios* em diamante, cuja opinião, como vimos, Mariette mais tarde refutaria.¹³

A carta de Francisco Pereira parece indicar que Trezzo introduzira novas técnicas e ferramentas para a gravação no diamante, deixando a seu aluno a tarefa de aperfeiçoá-las, dado que, ao contrário de seu mestre, Birago tinha mais tempo para se dedicar a um trabalho extremamente moroso como este. O capítulo de Morigia sobre Trezzo no seu já referido livro – intitulado “*Del valoroso, & immortale Giacomo Trezzo inuenteore dell’intagliare il Diamante, raro nell’intagliare il Cristallo, & altre pietre, & inuenteore d’altre virtù*” –, afirma de facto que Trezzo havia feito um *intaglio* de diamante com as armas do imperador Carlos V (r. 1519–1556): “[...] [Trezzo] *foi o inventor que descobriu o segredo da gravura sobre diamante, algo verdadeiramente mais divino que humano, segredo que os antigos romanos, e os estrangeiros de todas as nações se esforçaram por descobrir sem saber encontrar; e o nosso Trezzo, com sua habilidade divina, não só descobriu, como também gravou para o grande imperador Carlos V o seu brasão num diamante, e por todas as suas virtudes é digno da estátua de imortalidade*”.¹⁴

Outro testemunho é-nos dado por outro contemporâneo de Trezzo, Frei Jerónimo Román (1536–1597), que se encontrara com o lapidário milanês na corte espanhola, descrevendo-o como “*ingeniosissimo y muy virtuoso*”, tendo discutido crenças seculares sobre o uso de sangue de bode para atenuar a dureza do diamante, debate que opunha as noções antiquadas de Román ao conhecimento adquirido através da experiência de Trezzo, ele próprio mestre lapidário de diamantes (*diamantaire*).¹⁵ Nas suas *Republicas del Mundo*, Román diz-nos que: “[...] *temos de dar o primeiro lugar de afeiçoá-los* [i.e. aos diamantes] *a este excelentíssimo esaltor Jacopo da Trezzo que com seu engenho excelente, descobriu uma nova invenção para domar a dureza e força natural*

(1767), and Francesco Grisellini in his *Dizionario delle Arti e de' Misteri* (1772). One of the first references to the portrait intaglio is by Paolo Morigia in his *La Nobiltà di Milano* (1595), while, in reality, discussing Trezzo’s accomplishments: “*This follower* [Birago] *of this great man* [Trezzo] *made the portrait of the Most Serene Carlos Prince of Spain in diamond*”.¹² Shortly afterwards, Abraham Gorlaeus (or van Goorle), an avid gem collector who may be seen here next to his cabinet and surrounded by carved gems (**fig. 3**), mentions Trezzo in his ground-breaking *Dactyliotheca* (1601), the catalogue of the engraved gems in his *Kunstkammer* as the first to have made diamond intaglios, and whose opinion, as we have seen, Mariette would later challenge.¹³

Francisco Pereira’s letter seems to imply that Trezzo introduced new techniques and instruments for engraving on diamond, leaving his pupil to perfect them, given that unlike his master, Birago had more time to devote himself to such extremely time-consuming work. Morigia’s chapter on Trezzo in his aforementioned book – entitled “*Del valoroso, & immortale Giacomo Trezzo inuenteore dell’intagliare il Diamante, raro nell’intagliare il Cristallo, & altre pietre, & inuenteore d’altre virtù*” –, does indeed state that Trezzo had made a diamond intaglio with emperor Carlos V’s (r. 1519–1556) coat of arms: “[...] [Trezzo] *was the inventor who has found the secrets of engraving on diamond, something more divine than human, since ancient Romans, and the foreigners of all nations strove to discover this secret without finding it; and our Trezzo, with his divine ingenuity not only found it, but also engraved for the great emperor Carlos V his coat of arms on a diamond, and for all his virtues is worthy of the statue of immortality*”.¹⁴

Further evidence is provided by another of Trezzo’s contemporaries, Friar Jerónimo Román (1536–1597), who met with the Milanese lapidary at the Spanish court, and whom he describes as “*ingeniosissimo y muy virtuoso*”, having discussed centuries-old beliefs concerning the use of male goat blood to reduce the hardness of diamonds, a debate which opposed the backward views of Román to the knowledge gained through experience of Trezzo, himself a master diamond cutter (*diamantaire*).¹⁵ In his *Republicas del Mundo*, Román tells us that: “[...] *the pride of place in working them* [i.e. diamonds] *falls on this excellent sculptor Jacopo da Trezzo who, with his excellent ingenuity, found a new invention to tame the natural hardness and strength of diamonds. This*

Um diamante gravado para D. Sebastião I de Portugal no Palazzo Pitti
An engraved diamond for Sebastião I of Portugal in Palazzo Pitti

do diamante. Costumava-me dizer este homem engenhosíssimo que os antigos não souberam nunca pôr nos diamantes figuras ou letras [...] *e, embora eu acredite que antigamente havia alguns que os lavrassem, ninguém foi melhor que o dito Jacopo da Trezzo* [...]”.¹⁶

Além do já referido sacrário em *pietre dure*, feito por Trezzo e seus assistentes para o Escorial, e algumas medalhas assinadas, poucos dos seus camafeus e *intaglios* foram identificados com segurança, enquanto da maioria é difícil saber com certeza se são obra do mestre ou de algum dos seus mais talentosos discípulos, como Birago. As qualidades do lapidário são evidentes num camafeu duplo (ónix) no Tesoro dei Granduchi (antigo Museo degli Argenti) no Palazzo Pitti, Florença (inv. Gemme del 1921, n.º 127) representando Felipe II e o príncipe Carlos, que tem sido atribuído a Trezzo de forma convincente; e também do retrato em camafeu (ónix) de Juana de Áustria (1535–1573), mãe de D. Sebastião, magistralmente entalhada (**fig. 4**), no Kunsthistorisches Museum, Kunstskammer, Viena, inv. ANSA XII 70.¹⁷

Também tradicionalmente atribuído a Trezzo é este magnífico *intaglio* com duplo retrato do príncipe Carlos e Felipe II em perfil representados face a face, que pertence ao département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris (**fig. 5**).¹⁸ Ostentando a data de 1566, e considerado por muito tempo uma safira incolor e como tal publicado por Mariette (**fig. 6**), segunda em dureza apenas face ao diamante, e de dureza 9 na escala de Mohs, o *intaglio* é na verdade um topázio incolor, de dureza 8 na escala, sete vezes e meia menos duro que o diamante, com 10 na escala e o material natural mais duro conhecido. Não fica claro se uma distinção entre safiras e topázios incolores estaria ao alcance do conhecimento gemológico do século XVI, embora se soubesse que, enquanto topázios e outras gemas mais macias, como os quartzos (7 na escala de Mohs), poderiam ser gravados com a ajuda de esmeril (8–9 na escala), apenas o diamante poderia ser usado para gravar corindo (safiras e rubis). O facto de fontes portuguesas do século XVI mencionarem safiras amarelas como sendo topázios, pode, de facto, apontar para a probabilidade deste *intaglio* ter sido gravado, à semelhança das safiras, com pastas abrasivas de diamante.¹⁹

Para os joalheiros, lapidários e gravadores de pedras preciosas do século XVI, para quem a complexa e rara técnica de gravar safiras e rubis era

most ingenious man used to tell me that the ancients were never able to set figures nor letters on diamonds [...] *and although I believe that in ancient times there were some who worked them, no one was better than the aforementioned Jacopo da Trezzo* [...]”.¹⁶

Apart from the aforementioned tabernacle in *pietre dure*, made by Trezzo and his disciples for the Escorial, and some signed medals, few of his cameos and intaglios have been securely identified, while most are difficult to know for sure whether they are by the master or one of his gifted disciples, namely Birago. The lapidary’s skills are evident from a double cameo (onyx) in the Tesoro dei Granduchi (formerly Museo degli Argenti) in Palazzo Pitti, Florence (inv. Gemme del 1921, n.º 127) depicting Felipe II and Prince Carlos, which has been convincingly attributed to Trezzo; and also from the portrait cameo (onyx) depicting Juana of Austria (1535–1573), mother of Sebastião I, masterfully carved (**fig. 4**), in the Kunsthistorisches Museum, Kunstskammer, Vienna, inv. ANSA XII 70.¹⁷

Also traditionally attributed to Trezzo is this magnificent double-portrait intaglio with Prince Carlos and Felipe II in profile depicted face to face, which belongs to the département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris (**fig. 5**).¹⁸ Inscribed with the date 1566, and considered for a long time to be a colourless sapphire and published as such by Mariette (**fig. 6**), second in hardness only to diamonds, and ranking 9 on the Mohs scale of hardness, the intaglio is in fact a colourless topaz, ranking 8 on the scale, seven and a half times less hard than diamond, which ranks 10 and is the hardest known natural material. It is not clear if a distinction between colourless sapphires and topazes was made in sixteenth-century gem connoisseurship, although it was known that while topazes and other softer gems, namely quartzes (7 on the Mohs scale), could be engraved with the help of emery (8–9 on the scale), only diamond could be used to engrave corundum (sapphires and rubies). The fact that sixteenth-century Portuguese sources mention yellow sapphires as topazes may in fact point to the likelihood that the present intaglio was engraved, not unlike sapphires, with diamond abrasive slurries.¹⁹

For sixteenth-century jewellers, lapidaries and gem engravers, for whom the complex and rare technique of engraving sapphires and

12 Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano* [...], Milano, Nella Stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595, p. 483: “Questo imitatore di questo grand’huomo fece il ritratto del Serenissimo Carlo Prencipe di Spagna nel Diamante”.

13 Veja-se Abraham Gorlaeus, *Dactyliotheca Seu Annulorum sigillarium quonum apud Priscos tam Graecos quam Romanos usus* [...], 1601, p. 10: “Soli Adamanti ob indomitam, vt credebatur, duritiem paritum; sed hunc quomodo vitiaet etas etiam nostra reperit, primisque huius inuenti author celebratur Mediolanensis quidam Iacobus Treccia, qui Philippi Hispanianum regis gentilitia insignia Adamanti summam arte insculpsit”.

14 Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano* [...], p. 290: “[...] egli è stato l’inuenteore c’hà trouato il secreto d’intagliare il Diamante, cosa nel vero più presto diuina che humana, poiche gli antichi Romani, e gli esterni di tutte le natione s’affaticarono assai per trouar questo secreto, e non seppero ritrouare; & il nostro Trezzo col suo diuino ingegno non solo lo trouò, mà anco intagliò al grand’Imperatore Carlo Quinto l’arma sua nell’istesso Diamante, e però per tanta sua virtù, merita statua d’immortalità”. See Paola Venturelli, *Gioielli e Gioiellieri Milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano, Silvana Editoriale, 1996, p. 53.

15 Foi responsável por lapidar o “Estanque”, grande diamante de corte em mesa com cerca de 50 quilates métricos, adquirido em 1559 por Felipe II. See Herbert Tillander, *Diamond Cuts in Historic Jewellery, 1381-1910*, London, Art Book International, 1995, pp. 116–117; e Annemarie Jordan Gschwend, *The Mary Tudor Pearl*, London, Symbolic & Chase, 2013, pp. 40–41.

12 Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano* [...], Milano, Nella Stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595, p. 483: “Questo imitatore di questo grand’huomo fece il ritratto del Serenissimo Carlo Prencipe di Spagna nel Diamante”.

13 See Abraham Gorlaeus, *Dactyliotheca Seu Annulorum sigillarium quonum apud Priscos tam Graecos quam Romanos usus* [...], 1601, p. 10: “Soli Adamanti ob indomitam, vt credebatur, duritiem paritum; sed hunc quomodo vitiaet etas etiam nostra reperit, primisque huius inuenti author celebratur Mediolanensis quidam Iacobus Treccia, qui Philippi Hispanianum regis gentilitia insignia Adamanti summam arte insculpsit”.

14 Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano* [...], p. 290: “[...] egli è stato l’inuenteore c’hà trouato il secreto d’intagliare il Diamante, cosa nel vero più presto diuina che humana, poiche gli antichi Romani, e gli esterni di tutte le natione s’affaticarono assai per trouar questo secreto, e non seppero ritrouare; & il nostro Trezzo col suo diuino ingegno non solo lo trouò, mà anco intagliò al grand’Imperatore Carlo Quinto l’arma sua nell’istesso Diamante, e però per tanta sua virtù, merita statua d’immortalità”. See Paola Venturelli, *Gioielli e Gioiellieri Milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano, Silvana Editoriale, 1996, p. 53.

15 He was responsible for the cutting of the “Estanque”, a large table-cut diamond of about 50 metric carats bought in 1559 by Felipe II. See Herbert Tillander, *Diamond Cuts in Historic Jewellery, 1381-1910*, London, Art Book International, 1995, pp. 116–117; and Annemarie Jordan Gschwend, *The Mary Tudor Pearl*, London, Symbolic & Chase, 2013, pp. 40–41.

16 Jerónimo Román, *Republicas del Mundo* [...] *Segunda Parte*, En Salamanca, En casa de Iuan Fernandez, 1595, fol. 327v: “[...] hemos de dar el primer lugar de labrarlos a este excelentissimo escultor Iacone de Treço pues con su ingenio excelentissimo hallo nueva inuencion para domar la dureza y fuerça natural del diamante. Soliame tambien dezier este ingeniosissimo hombre que los antiguos nunca supieron poner en diamantes figuras ni letras [...] yo creo que aunque antiguamēte vno quen lo labrasse ninguno fue mejor oficial que el dicho Iacone de Treço [...]”.

17 Sobre o primeiro, veja-se Riccardo Gennaoli, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e Intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze - Milano, Giunti - Firenze Musei, 2007, cat. 245, p. 259; quanto ao segundo, veja-se Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstskammer* (cat.), Milano - Wien, Skira editore - Kunsthistorisches Museum, 2002, cat. 50, pp. 132–133.

18 Quero agradecer a Annemarie Jordan Gschwend o ter chamado à minha atenção para este *intaglio*, e por ter partilhado comigo a sua investigação sobre as actividades de Trezzo na corte de Madrid em relação com Hans Khevenhüller (1538–1606), embaixador imperial em Espanha de 1574 a 1606.

19 Veja-se Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1553: Its Character, Cost, and Dispersal,” in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35–64, ref. p. 45; veja-se também H. Albert Gilg, “Τοράζου • Τόπαζος • Topazius: A Story of Facts and Fiction” in Janet Clifford *et al.* (eds.), *Topaz. Perfect Cleavage*, Denver, Lithographic, 2010, pp. 10–13, ref. p. 12

16 Jerónimo Román, *Republicas del Mundo* [...] *Segunda Parte*, En Salamanca, En casa de Iuan Fernandez, 1595, fol. 327v: “[...] hemos de dar el primer lugar de labrarlos a este excelentissimo escultor Iacone de Treço pues con su ingenio excelentissimo hallo nueva inuencion para domar la dureza y fuerça natural del diamante. Soliame tambien dezier este ingeniosissimo hombre que los antiguos nunca supieron poner en diamantes figuras ni letras [...] yo creo que aunque antiguamēte vno quen lo labrasse ninguno fue mejor oficial que el dicho Iacone de Treço [...]”.

17 On the first, see Riccardo Gennaoli, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e Intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze - Milano, Giunti - Firenze Musei, 2007, cat. 245, p. 259; on the second, see Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstskammer* (cat.), Milano - Wien, Skira editore - Kunsthistorisches Museum, 2002, cat. 50, pp. 132–133.

18 I wish to thank Annemarie Jordan Gschwend for drawing my attention to this intaglio, and for discussing her research on Trezzo’s activities at the Madrid court in relation to Hans Khevenhüller (1538–1606), imperial ambassador in Spain from 1574 to 1606.

19 See Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1553: Its Character, Cost, and Dispersal,” in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35–64, ref. p. 45; see also H. Albert Gilg, “Τοράζου • Τόπαζος • Topazius: A Story of Facts and Fiction” in Janet Clifford *et al.* (eds.), *Topaz. Perfect Cleavage*, Denver, Lithographic, 2010, pp. 10–13, ref. p. 12



[fig. 4] Jacopo da Trezzo, *Juana de Áustria, Princesa de Portugal*, ca. 1566; camaféu de ónix, montagens em ouro esmaltado (4,1 x 3,4 cm sem montagens). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. ANSA XII 70. | Jacopo da Trezzo, *Juana of Austria, Princess of Portugal*, ca. 1566; onix cameo, enamelled gold mounts (4.1 x 3.4 cm without mounts). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. ANSA XII 70. - © KHM-Museumsverband.

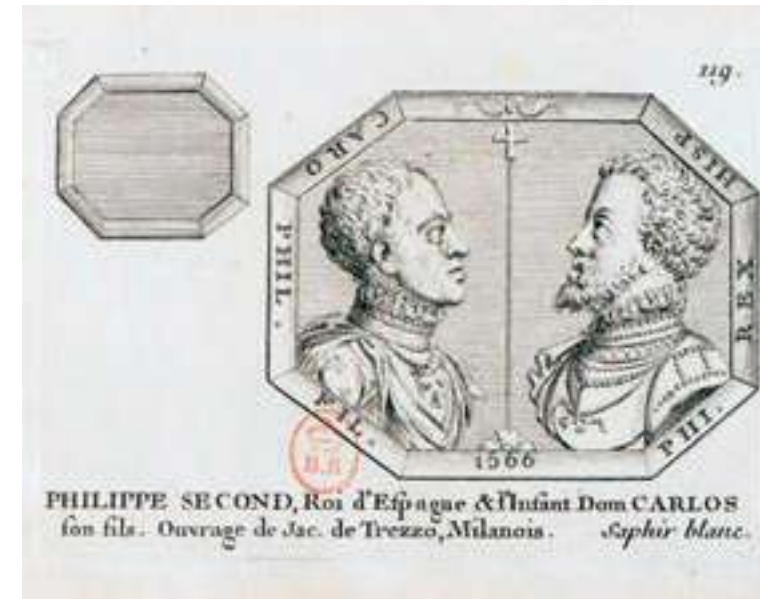
[fig. 5] Jacopo da Trezzo, *Carlos, Príncipe das Astúrias e Felipe II de Espanha*, 1566; intaglio de topázio incolor, montagens de prata com granadas (2,1 x 2,6 cm sem montagens). Paris, Département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, inv. 58.2489. | Jacopo da Trezzo, *Carlos, Prince of Asturias and Felipe II of Spain*, 1566; colourless topaz intaglio, silver mounts set with garnets (2.1 x 2.6 cm without mounts). Paris, Département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, inv. 58.2489. - © Bibliothèque nationale de France, Paris.

conhecida desde a Antiguidade, a habilidade de gravar num diamante era vista como o maior desafio; uma manipulação sobre-humana de materiais naturais criados por Deus com os poderes da natureza. A operação quase alquímica da gravação sobre diamante exprimia o importante conceito renascentista da *sprezzatura*, o domínio perfeito das habilidades sobre as normais restrições e limitações humanas, que levavam à perfeição, rivalizando com a de Deus.²⁰ A natureza metafísica da gravura sobre diamante, profundamente relacionada com conceitos de permanência absoluta, empreendimento considerado inalcançável e humanamente impossível, foi utilizada como poderosa metáfora por Petrarca

(1304-1374) num dos seus poemas (*Il Canzoniere*, 155, vv 9-11), onde o Amor, mais do que pintar (*pintura*) ou esculpir (*escultura*), grava indelevelmente a afeição do amante pela sua amada num diamante dentro do seu coração: “*Quel dolce pianto mi depinse Amore, / anzi scolpio, et que’ detti soavi / mi scrisse entro un diamante in mezzo ‘l core*”; ou em tradução para o português – “*O amor pintou aquele doce pranto para mim, / ou esculpiu, ou antes gravou suas palavras suaves / num diamante no centro do meu coração*”.²¹

Ao contrário da redescoberta contemporânea da técnica da pintura sobre pedra, descrita em antigas fontes romanas – por artistas como Sebastiano del Piombo (1485-1547) ou Tiziano Vecellio (1488-1576), que levou a uma profunda discussão ou *paragone* sobre o carácter permanente das pinturas sobre pedra em oposição às produzidas com materiais perecíveis, e a rivalidade entre pintura e escultura na capacidade de melhor descreverem a realidade –, a história da descoberta da técnica da gravura sobre diamante era uma nunca antes contada.²² Tal ruptura com o passado é tanto mais extraordinária, dada a estreita relação entre os gravadores de pedras preciosas renascentistas e seus antepassados romanos, no consagrado uso não apenas dos mesmos materiais e ferramentas (brocas e discos metálicos, e pastas abrasivas minerais), mas também das técnicas de gravação, que mudaram pouco ao longo do tempo. Não conhecemos as novas ferramentas e materiais criados por Trezzo e utilizados para a gravação sobre diamante, dado que Morigia diz-nos apenas sobre o moinho de água inventado pelo lapidário que fazia accionar grandes serras para cortar gemas mais rapidamente do que seria anteriormente possível.²³

A chegada à Europa de diamantes de dois e mais quilates a partir dos inícios do século XV, levou não apenas a avanços na tecnologia do seu talhe



[fig. 6] Pierre Jean Mariette, *Traité des Pierres Gravées*, Vol. 2. A Paris, De l'imprimerie de l'auteur, 1750, fig. 119. - © Bibliothèque nationale de France, Paris.

rubies had been known since antiquity, the ability to engrave on a diamond was seen as the ultimate challenge; a super-human manipulation of natural materials created by God and the powers of Nature. The almost alchemical operation of engraving diamonds epitomises the highly important Renaissance concept of *sprezzatura*, the perfect dominion of one's abilities over normal human constraints and limitations, which led to perfection rivalling that of God.²⁰ The metaphysical nature of engraving on diamond, deeply related to concepts of absolute permanence, an undertaking considered unreachable and

humanly impossible, had been used as a powerful metaphor by Petrarch (1304-1374) in one of his poems (*Il Canzoniere*, 155, vv. 9-11), where Love, more than to paint (*painting*) or carve (*sculpture*), indelibly engraves the lover's affection for his beloved on a diamond inside his heart: “*Quel dolce pianto mi depinse Amore, / anzi scolpio, et que’ detti soavi / mi scrisse entro un diamante in mezzo ‘l core*”; or in English translation – “*Love painted that sweet weeping for me, / or sculpted it rather, engraved her gentle words / on a diamond at the centre of my heart*”.²¹

Unlike the contemporary rediscovery of the technique of painting on stone as described by ancient Roman sources – by artists such as Sebastiano del Piombo (1485-1547) or Tiziano Vecellio (1488-1576), which led to a profound discussion or *paragone* on the permanent character of paintings on stone over those made on perishable materials and the rivalry between painting and sculpture and the ability to better depict reality –, the tale of the discovery of the technique of engraving on diamond is one previously untold.²² This break with the past is all the more extraordinary given the close relationship between Renaissance gem engravers and their Roman forefathers, in their time-honoured use not only of the same materials and tools (metal drill and wheel bits and mineral abrasive slurries), but also of gem engraving techniques, which changed little over time. We do not know of the new tools and materials created by Trezzo and used for engraving on diamonds, as Morigia tells us only of the watermill invented by the lapidary which powered large saws for cutting gemstones faster than was previously possible.²³

20 Sobre o conceito, veja-se Maria Teresa Ricci, “La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 65.2, 2003, pp. 233-248.

21 Cf. Francesco Petrarca, *Canzoniere* (ed. Marco Santagata), Milano, Mondadori, 1996, p. 725.

22 Veja-se Ana González Mozo (ed.), *In lapide depictum. Pintura italiana sobre piedra, 1530-1555* (cat.), Madrid, Museo del Prado, 2018.

23 Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano* [...], p. 291.

20 On the concept, see Maria Teresa Ricci, “La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 65.2, 2003, pp. 233-248.

21 Cf. Francesco Petrarca, *Canzoniere* (ed. Marco Santagata), Milano, Mondadori, 1996, p. 725.

22 See Ana González Mozo (ed.), *In lapide depictum. Pintura italiana sobre piedra, 1530-1555* (cat.), Madrid, Museo del Prado, 2018.

23 Paolo Morigia, *La Nobiltà di Milano* [...], p. 291.

e polimento, como também possibilitou, em teoria, a gravação sobre diamante. Circunstância mais facilitada com o estabelecimento da Carreira da Índia, que permitiu um abastecimento constante e crescente de diamantes de maiores dimensões à Europa ao longo do século XVI, juntamente com diamantes sem qualidade gemológica e inadequados para a joalheria, usados depois de reduzidos a pó como abrasivo para polimento, tal como observado por Georgius Agricola (1494–1555) no seu *De natura fossilium*.²⁴ O mesmo se pode dizer dos rubis, dos quais exemplares de grandes dimensões e qualidade eram então considerados mais valiosos e raros do que diamantes (como é o caso ainda hoje), o que explica a absoluta raridade de *intaglios* de rubi, tanto da Antiguidade como dos inícios do Período Moderno.²⁵

Aparentemente descoberta nos finais da década de 1550 por Trezzo, a técnica, ou “segredo” para usar a linguagem da época, da gravura sobre diamante deve ter-se espalhado rapidamente entre lapidários. A natureza complexa de tal empreendimento difícil, demorado e dispendioso é bem explicada numa carta de Alessandro Caravia a Cosimo I de’ Medici (r. 1537–1574), que aspirava a ter o seu brasão ducal gravado num diamante. Caravia (1503–1568), joalheiro e poeta veneziano, que contou com a confiança do duque nas suas mais importantes aquisições de jóias, escreve a 25 de Outubro de 1561 que (fig. 7): “*Sei que Vossa Excelência Illustrissima deseja ter o seu brasão de armas entalhado num diamante, do qual falei com o Mestre Alvise di Anichino, excelente entalhador de gemas de rara habilidade, homem justo de boa conduta e servo devoto de Vossa Excelência Illustrissima, que dará o seu coração por este empreendimento e espera realizá-lo honradamente, embora seja muito difícil, feito com muito tempo, e que exigirá muita despesa com as lascas de diamante, a fim de chegar a tal efeito: portanto, a fim de prosseguir com o fazer das ditas armas deve primeiro ser encontrado um diamante apropriado, sobre o qual as armas se percebam bem, sendo do tamanho exigido por Vossa Excelência Illustrissima*”.²⁶

Alvise Anichini, de quem sabemos muito pouco, era filho do gravador de pedras preciosas Francesco Anichini (fl. 1449–1526) que esteve ao serviço da marquesa de Mântua, Isabella d’Este (1474–1539), e estabeleceu em Veneza (e em Ferrara) uma dinastia de gravadores de gemas bem conhecida. No início da década de 1560, Anichini, estava já aparentemente familiarizado com a técnica, e embora a sua referência à necessidade de lascas de diamante (“*schiette di diamanti*”) seja um tanto vaga, é importante para a nossa compreensão dos materiais que poderiam ter sido utilizados,

The arrival of diamonds of two carats and more in Europe from the early fifteenth century onwards, prompted not only advances in cutting and polishing technology, but also made it possible in theory to have diamonds engraved. This was further facilitated with the establishment of the India Run, the Portuguese *Carreira da Índia* which allowed for a constant and increasing supply of larger diamonds to arrive in Europe throughout the sixteenth century, together with coarse diamonds unsuitable for jewellery and used, after crushing, as an abrasive for polishing, as noted by Georgius Agricola (1494–1555) in his *De natura fossilium*.²⁴ The same can be said about rubies, of which large gem-quality stones were then considered even more valuable and rare than diamonds (as is the case even today), which explains the absolute rarity of ruby *intaglios*, either from antiquity and the early modern period.²⁵

Seemingly discovered in the late 1550s by Trezzo, the technique, or “*segreti*” to use the language of the time, of engraving on diamond must have spread quickly among fellow lapidaries. The complex nature of such difficult, time-consuming and costly endeavour is fully explained in a letter from Alessandro Caravia to Cosimo I de’ Medici (r. 1537–1574), who aspired to have his ducal coat of arms engraved on a diamond. Caravia (1503–1568), a Venetian jeweller and poet, who was trusted by the duke with his most important gem acquisitions, writes in 25th October 1561 that (fig. 7): “*I understand that Your Illustrious Lordship desires to have your coat of arms on a diamond, of which I have spoken to Master Alvise di Anichino, an excellent gem carver of rare ability, a righteous man of good conduct and a devout servant of Your Illustrious Excellency, who gives his heart to this enterprise and hopes to accomplish it honourably, albeit a very difficult one, done with much time, and which will require much expense on the diamond splinters, in order to bring about such an effect: therefore, in order to proceed with the carving of said arms an appropriate diamond must first be found, one on to which the arms would be clearly visible, and also of the size required by Your Illustrious Excellency*”.²⁶

Alvise Anichini, of whom we know very little was the son of the gem engraver Francesco Anichini (fl. 1449–1526) who worked for the Marchioness of Mantua, Isabella d’Este (1474–1539), and who established in Venice (and in Ferrara) a dynasty of well-known gem engravers. By early 1560 Anichini was apparently familiar with the technique,

24 Sobre a chegada de gemas maiores e o desenvolvimento das técnicas de lapidação do diamante, veja-se Jack Ogden, *Diamonds. An Early History of the King of Gems*, New Haven – London, Yale University Press, 2018, p. 112; e Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 17–38. Sobre Agricola e o uso de pó de diamante, veja-se Jack Ogden, *Diamonds* [...], pp. 123–124.

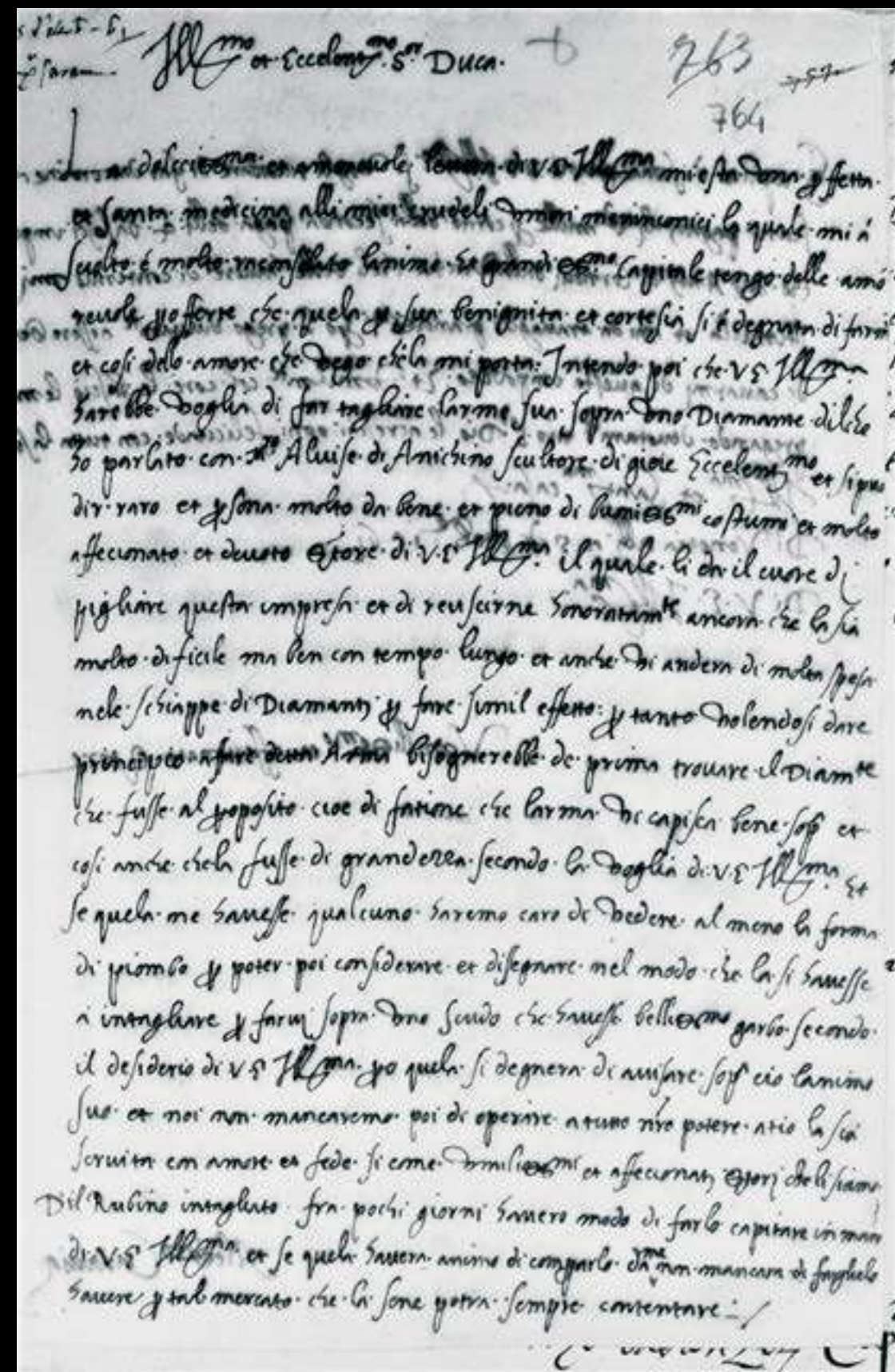
25 Para um extraordinário e raro exemplar helenístico montado num anel de ouro, veja-se Derek J. Content, *Ruby, Sapphire & Spinel. An Archaeological, Textual and Cultural Study*, Vol. 2, Turnhout, Brepols, cat. 2, pp. 10–15.

26 Archivio di Stato di Firenze, Florença, *Mediceo del Principato*, 490, c. 764: “*Intendo poi che Vostra Eccellenza Illustrissima ha[ve]rebbe voglia de far tagliare l’arme sua sopra vno Diamante dil che ho parlato con Maestro Alvise di Anichino scultore di gioie Eccellentissimo et si puo dir raro et persona molto da bene et pieno di buonissimi costumi et molto affecionato et devoto Servitore di Vostra Eccellenza Illustrissima il quale li da il cuore di pigliare questa impresa et di reusarne honatamente ancora che la sia molto difficile ma ben con tempo lungo et anche vi anderà di molta spesa nelle schiette di Diamanti per fare simil effetto: pertanto volendosi dare principio a ffare detta Arma, bisognerebbe de prima trouare il Diamante che fusse al proposito cioè di fatione che l’arma vi capisca bene sopra et così anche che la fusse di grandezza secondo la voglia di Vostra Eccellenza Illustrissima*”. This passage foi já publicado por Martha McCrory, “The Symbolism of Stones: Engraved Gems at the Medici Grand-Ducal Court (1537–1609)”, *Studies in the History of Art*, 54, 1997, pp. 158–179, ref. p. 177, n. 37.

24 For the arrival of bigger stones and the developments in diamond cutting techniques, see Jack Ogden, *Diamonds. An Early History of the King of Gems*, New Haven – London, Yale University Press, 2018, p. 112; and Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 17–38. On Agricola and the use of diamond powder, see Jack Ogden, *Diamonds* [...], pp. 123–124.

25 For an extraordinary and rare Hellenistic example mounted on a gold ring, see Derek J. Content, *Ruby, Sapphire & Spinel. An Archaeological, Textual and Cultural Study*, Vol. 2, Turnhout, Brepols, cat. 2, pp. 10–15.

26 Archivio di Stato di Firenze, Florence, *Mediceo del Principato*, 490, c. 764: “*Intendo poi che Vostra Eccellenza Illustrissima ha[ve]rebbe voglia de far tagliare l’arme sua sopra vno Diamante dil che ho parlato con Maestro Alvise di Anichino scultore di gioie Eccellentissimo et si puo dir raro et persona molto da bene et pieno di buonissimi costumi et molto affecionato et devoto Servitore di Vostra Eccellenza Illustrissima il quale li da il cuore di pigliare questa impresa et di reusarne honatamente ancora che la sia molto difficile ma ben con tempo lungo et anche vi anderà di molta spesa nelle schiette di Diamanti per fare simil effetto: pertanto volendosi dare principio a ffare detta Arma, bisognerebbe de prima trouare il Diamante che fusse al proposito cioè di fatione che l’arma vi capisca bene sopra et così anche che la fusse di grandezza secondo la voglia di Vostra Eccellenza Illustrissima*”. This passage was previously published by Martha McCrory, “The Symbolism of Stones: Engraved Gems at the Medici Grand-Ducal Court (1537–1609)”, *Studies in the History of Art*, 54, 1997, pp. 158–179, ref. p. 177, n. 37.



[fig. 7] Florença, Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 490, c. 764. | Florença, Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 490, c. 764. – © Archivio di Stato di Firenze, Firenze.

a par dos seus temores em ser capaz de produzir um *intaglio* de diamante de qualidade aceitável. Lascas de diamante, no entanto, eram usadas desde a Antiguidade, sendo de Plínio, o Velho (23–79), a primeira referência do seu uso pelo gravador de gemas (*gemmarius sculptor*) na sua *Naturalis Historia* (37.15.60): “Quando um diamante [adamas] é partido com sucesso, desintegra-se em lascas tão pequenas que quase não se podem distinguir. Estas são muito procuradas por gravadores de gemas [sculptoribus] e por eles inseridas em ferramentas de ferro porque produzem furos sem dificuldade nos materiais mais difíceis”.²⁷

Enquanto lascas de diamante eram usadas na Antiguidade sobretudo para fazer furos em contos de material mais macio (em especial variedades de quartzo), estiletes manuais e fresas rotativas de disco e de outras formas, impregnadas com abrasivo à base de diamante, seriam usados para gravar rubis e safiras, deixando o esmeril (que Plínio nomeia como *naxium*), originário da ilha grega de Naxos, para lapidar, entalhar e gravar todas as outras pedras preciosas.²⁸ O uso de lascas e pó de diamante (misturado com um meio líquido para produzir uma pasta abrasiva) para lapidar outros diamantes está intimamente ligado aos avanços no seu talhe e polimento aparentemente na Europa do século XIV. Com efeito, estiletes com diamante eram certamente utilizados no início do Período Moderno, por exemplo, para preparar um diamante para a clivagem (o acto de cindir ao longo de planos cristalográficos precisos), quando um entalhe em forma de V, conhecido em inglês como *kerf* (entalhe ou incisão), era incido no plano apropriado com um estilete ou ponta de diamante, operação conhecida em inglês por *kerfing* (incisar), também usada para remover, à mão, imperfeições e inclusões na superfície antes do talhe e polimento do diamante.²⁹

Mas procuremos melhor entender sobre os materiais e técnicas de gravação de pedras preciosas, utilizados na Europa quando se gravou o diamante de D. Sebastião. Nesta xilogravura de Jost Amman (1539–1591) de 1568 – do mesmo ano em que Birago finalizou o *intaglio* –, vemos um gravador de gemas (“*Caelator gemmarum. Steinschneyder*”) no seu ofício, sentado num banco em frente a uma grande janela (fig. 8). Abaixo da bancada vemos um volante de motor accionado por um pedal acoplado a uma cambota, na qual corre uma cinta contínua através de dois orifícios na bancada sobre uma polia fixada num poste vertical fixo à bancada. Nesta, à direita do gravador de pedras preciosas, vemos um suporte escalonado onde pousam as diferentes rodas e fresas metálicas que se encaixam na máquina de gravação. Os métodos de trabalho eram pois muito semelhantes aos da Antiguidade, à excepção da forma de induzir força motriz à máquina ou cabeça de gravação que, no passado, era por meio da acção horizontal de um arco manual. Os materiais utilizados para gravação no Renascimento consistiam em ferramentas de metal ou fresas de diferentes formas – ou seja, discos finos com arestas de corte arredondadas ou em V, brocas cilíndricas (sólidas ou ocas) e fresas esféricas – e pastas abrasivas que combinavam abrasivos minerais moídos, tais como quartzo, granada, esmeril e diamante,

although his reference to the need of diamond splinters (“*schiappe di diamanti*”), is somewhat vague, it is important to our understanding of the materials that might have been used, alongside his fears of not being able to produce a satisfactory diamond *intaglio*. Diamond splinters, nonetheless, had been in use since antiquity, with Pliny the Elder (23–79) providing the first mention of their use by the Roman gem engraver (*gemmarius sculptor*) in his *Naturalis Historia* (37.15.60): “When a diamond [adamas] is successfully broken it disintegrates into splinters so small as to be scarcely visible. These are much sought after by engravers of gems [sculptoribus] and are inserted by them into iron tools because they make hollows in the hardest materials without difficulty”.²⁷

While diamond splinters were used in antiquity chiefly for drilling holes in beads of softer material (mostly quartz gems), hand-held styluses and rotary-driven wheels and burrs fed with diamond abrasive would have been used to engrave rubies and sapphires, leaving emery (known to Pliny as *naxium*), sourced from the Greek Island of Naxos, for cutting, carving and engraving all other gemstones.²⁸ The use of diamond splinters and diamond powder (mixed with a liquid medium to produce an abrasive slurry) for fashioning other diamonds is closely linked to advancements in diamond cutting and polishing, seemingly in late fourteenth-century Europe. In fact, diamond styluses were certainly used in the early modern period, for instance, for preparing a diamond for cleavage (the act of splitting along definite crystallographic planes), when a v-shaped notch, known as a *kerf* was scribed into the appropriate plane with a diamond stylus or point, an operation known as *kerfing* which was also used to remove, by hand, surface imperfections and inclusions prior to the cutting and polishing of the stone.²⁹

But let us understand more of the gem engraving materials and techniques used in Europe at the time when Sebastião’s diamond was engraved. In this woodcut by Jost Amman (1539–1591) from 1568 – the same year that Birago finished his *intaglio* –, we see a gem engraver (“*Caelator gemmarum. Steinschneyder*”) practicing his craft seated in a bench in front of a large window (fig. 8). Below the work surface is a flywheel powered by a treadle coupled to a crank, from which runs a continuous band through two holes on the bench up and over a pulley set in a turned vertical post fixed to the work surface. On the bench, to the right of the gem engraver is a stepped stand holding the different metal wheels and bits which may be fitted into the working-head. Working methods were very similar to those of antiquity, apart from the method of imparting a drive force for the working-head, which in the past was created through the horizontal action of a hand-held bow. The materials used for gem engraving in the Renaissance consisted of metal bits or burrs of different shapes – namely thin discs with rounded or v-shaped cutting edges, cylindrical drills (either solid or hollow), and

com diferentes granulometrias (ou dimensão das partículas), com um meio líquido, nomeadamente água ou azeite. Dado que os metais, como cobre, bronze ou ferro (e até mesmo aço) são mais macios do que as gemas a gravar, o desgaste ou abrasão superficial deriva do uso de abrasivos minerais.³⁰ É curioso notar como o poema latino em torno da imagem menciona explicitamente a gravação em safiras e até em diamantes – “*Saphyrum, nunc Adamanta caelo*.” Quando Mariette publica o seu *Traité des pierres gravées* em 1750, pouco havia mudado, como se pode ver nesta gravura (fig. 9), onde não apenas a bancada de trabalho é claramente representada, como também todas as ferramentas de gravação, incluindo estiletes e limas manuais metálicas (para o polimento final) e as pontas de metal utilizadas na máquina de gravação: serras (*scies à tête plate*), fresas esféricas (*bouterolles*), discoidais (*outils demi-rondes*), e cilíndricas, semelhantes a brocas (*outils à pointe mousse*).³¹

A prática do talhe e polimento do diamante (remoção da superfície por desgaste abrasivo) proporcionou uma riqueza de informações empíricas para muitas gerações de lapidários de diamante, um *corpus* de conhecimento secreto transmitido sobretudo de pai para filho e que incluiria alguma familiaridade com a cristalografia (hábitos cristalinos, características de superfície, inclusões, etc).³² Sabe-se que a dureza do diamante varia em relação aos seus diferentes planos cristalográficos, resultando numa anisotropia do desgaste (que apresenta diferentes propriedades físicas em diferentes direcções), ou seja, o rácio pelo qual um dado plano cristalográfico é desgastado. O desgaste ou abrasão num diamante varia também segundo diferentes direcções cristalográficas num dado plano, chamadas direcções de polimento, entendidas antigamente como relativas ao “grão”



[fig. 8] Jost Amman, *Caelator gemmarum. Steinschneyder*, 1568; gravura sobre papel (7,9 x 6 cm). Londres, British Museum, inv. 1904,0206.103.28. | Jost Amman, *Caelator gemmarum. Steinschneyder*, 1568; engraving on paper (7,9 x 6 cm). London, British Museum, inv. 1904,0206.103.28. - © The Trustees of the British Museum.

ball-shaped bits –, and abrasive slurries, which combined ground mineral abrasives such as quartz, garnet, emery and diamond, in different particle sizes (or grits), with liquid media, namely water or olive oil. Since metals, such as copper, bronze or iron (and even steel) are softer than the gems being fashioned, the wear or surface abrasion derives from the use of mineral abrasives.³⁰ It is curious to note that the Latin poem surrounding the image explicitly mentions engraving on sapphires and even diamonds – “*Saphyrum, nunc Adamanta caelo*.” When Mariette published his *Traité des pierres gravées* in 1750 little had changed, as may be seen from this engraving (fig. 9), where not only the working bench is clearly depicted, but also all of the gem engraver tools, including the hand-held styluses and metal rattle files (for final polishing), and the metal bits used on the working-head: saws (*scies à tête plate*), ball-shaped burrs (*bouterolles*), wheel-shaped burrs (*outils demi-rondes*), and cylindrical burrs similar to drills (*outils à pointe mousse*).³¹

The practice of diamond cutting and polishing (surface removal by abrasive wear), has provided a wealth of empirical information to many generations of diamond cutters, a body of secret knowledge mostly passed from father to son and which would include some familiarity with crystallography (crystal habits, surface features, inclusions, etc).³² It is known that diamond hardness varies in relation to its different crystallographic planes, which results in wear anisotropy (having different physical properties in different directions), that is, the rate by which a given crystallographic plane is worn off. Wear on a diamond also varies within different crystallographic directions on a plane, called polishing directions, which were under-

27 No texto latino original lê-se: “*cum feliciter contigit numpere, in tam parvis friatur crustas, ut cerni vix possint. expetuntur hae sculptoribus ferroque includuntur, nullam non duritiam ex facili cavantes*”. Veja-se Plínio, *Natural History* (ed. D. E. Eichholz), Vol. 10 (Books 36-37), Cambridge MA, Harvard University Press, 1962.

28 Sobre este tema, veja-se Leonard Gorelick, A. John Gwinnett, “Diamonds from India to Rome and beyond”, *American Journal of Archaeology*, 92.4, 1988, pp. 547-552.

29 Sobre a clivagem e a incisão manual, veja-se Jonathan R. Hird, “Polishing and Shaping of Monocrystalline Diamond”, in Rich Mildren, James R. Rabeay (eds.), *Optical Engineering of Diamond*, Weinheim, Wiley-VCH Verlag & Co., 2013, pp.71-107, ref. p. 70.

27 In the original Latin it reads: “*cum feliciter contigit numpere, in tam parvis friatur crustas, ut cerni vix possint. expetuntur hae sculptoribus ferroque includuntur, nullam non duritiam ex facili cavantes*”. See Pliny, *Natural History* (ed. D. E. Eichholz), Vol. 10 (Books 36-37), Cambridge MA, Harvard University Press, 1962.

28 On this subject, see Leonard Gorelick, A. John Gwinnett, “Diamonds from India to Rome and beyond”, *American Journal of Archaeology*, 92.4, 1988, pp. 547-552.

29 On cleaving and kerfing, see Jonathan R. Hird, “Polishing and Shaping of Monocrystalline Diamond”, in Rich Mildren, James R. Rabeay (eds.), *Optical Engineering of Diamond*, Weinheim, Wiley-VCH Verlag & Co., 2013, pp.71-107, ref. p. 70.

30 Sobre as técnicas de gravação de gemas na Antiguidade, veja-se Marianne Maaskant-Kleibrink, “The Microscope and Roman Republic Gem Engraving. Some Preliminary Remarks”, in Tony Hackens, Ghislaine Moucharté (eds.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, Strasbourg, PACT, 1989, pp. 189-204; e Guido Devoto, “Tecniche di lavorazione glittica nell’antichità e diagnosi micromorfoscopica (exoscopica) delle gemme incise”, in Bruno Zanettin (ed.), *Cristalli e Gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 343-386. Sobre as técnicas de polimento e gravação nos finais do Período Medieval e inícios do Moderno, veja-se Marjolijn Bol, “*Polito et Clavo*: The Art and Knowledge of Polishing, 1100-1500”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 223-257.

31 Pierre Jean Mariette, *Traité* [...], Vol. 1, pp. 195-208.

32 Sobre a morfologia dos diamantes naturais (hábitos cristalinos), veja-se Ralf Tappert, Michelle C. Tappert, *Diamonds in Nature. A Guide to Rough Diamonds*, Dordrecht - London - New York, Springer, 2011, pp. 15-42.

30 On the techniques of gem engraving in antiquity, see Marianne Maaskant-Kleibrink, “The Microscope and Roman Republic Gem Engraving. Some Preliminary Remarks”, in Tony Hackens, Ghislaine Moucharté (eds.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, Strasbourg, PACT, 1989, pp. 189-204; and Guido Devoto, “Tecniche di lavorazione glittica nell’antichità e diagnosi micromorfoscopica (exoscopica) delle gemme incise”, in Bruno Zanettin (ed.), *Cristalli e Gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 343-386. On late medieval and early modern gem polishing and engraving techniques, see Marjolijn Bol, “*Polito et Clavo*: The Art and Knowledge of Polishing, 1100-1500”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 223-257.

31 Pierre Jean Mariette, *Traité* [...], Vol. 1, pp. 195-208.

32 On the morphology of natural diamonds (crystal habits), see Ralf Tappert, Michelle C. Tappert, *Diamonds in Nature. A Guide to Rough Diamonds*, Dordrecht - London - New York, Springer, 2011, pp. 15-42.

do diamante, usando da analogia com a madeira. Ao passo que as direcções de polimento em qualquer superfície do diamante na qual este pode ser desgastado com relativa facilidade são chamadas de “direcções macias de polimento”, nas “direcções duras de polimento” o rácio de desgaste diminui para um mínimo. Os diamantes apresentam três planos basais: cúbico {100}, dodecaédrico {110} e octaédrico {111}. Ao passo que o rácio de desgaste é mínimo no plano octaédrico, que é também o plano de clivagem preferencial (planos de superfície da maioria dos cristais de diamante) que é uniformemente difícil de polir em qualquer direcção, o polimento prossegue com maior rapidez no plano dodecaédrico. A anisotropia do desgaste é, portanto, correlacionada com a anisotropia do atrito, com as direcções macias de polimento relacionadas com atrito elevado (e aquecimento dada a fricção) e as direcções duras com baixo atrito.³³

O polimento bem sucedido de uma faceta num diamante torna-se óbvio para o lapidário quando ocorre aquecimento por atrito, juntamente com o som característico emitido pela pedra, que aumenta com o atrito. Conhecimento de outras condições que acelerariam o processo de polimento, reunido enquanto segredos do ofício, poderia ter sido acumulado, à semelhança de outras experiências do Renascimento, durante a observação investigacional, embora o alto valor da matéria-prima pudesse desencorajar semelhantes experiências. Sabemos, por exemplo, como uma temperatura próxima do ponto de ebulição da água e o uso de água (em vez do habitual azeite) como meio para a pasta abrasiva, aumentam o rácio de desgaste do diamante. Os materiais utilizados espelharam também a crescente tendência para a necessidade de melhores superfícies polidas, a fim de maximizar o fogo ou cintilação nos diamantes lapidados, algo que se tornou mais importante nos finais do século XVI com os avanços da óptica, sendo mais premente quando pedras de maior dimensão se tornaram disponíveis no mercado europeu. A mudança do uso de discos de polimento de aço (chamados de *scaifes*) para discos de ferro fundido com uma superfície porosa e estriada que permitia uma melhor aderência do pó de diamante, pode ter levado ao uso de fresas de ferro para gravação no diamante.³⁴ No entanto, pouco se pode saber dos efectivos conhecimento, técnicas e materiais usados por Trezzo e Birago para a gravação no diamante a partir das fontes até agora disponíveis. É possível que tivessem usado fresas de ferro e brocas alimentadas com pó de diamante de diferente granulometria, e água em vez de azeite como meio para a pasta abrasiva e, mais importante, que orientassem a face a ser gravada com o plano dodecaédrico ou cúbico, abreviando consideravelmente o trabalho entre mãos.³⁵

Apesar da alta estima que colheram dos seus contemporâneos por tais obras, é curioso notar que os diversos autores que escreveram sobre diamantes gravados, além de considerarem o material totalmente inadequado para a produção de *intaglios*, lançaram sérias dúvidas quanto à

stood in ancient times as relative to diamond “grain”, using the analogy with woodworking. While the polishing directions on any diamond surface in which a diamond can be worn with relative ease are called “soft directions of polish”, in “hard directions of polish” the wear rate decreases to a minimum. Diamonds have three basal planes: cubical {100}, dodecahedral {110} and octahedral {111}. Whereas wear rate is minimal in the octahedral plane, which is also the preferred cleavage plane (surface planes of most diamond crystals) and is almost uniformly difficult to polish in any direction, polishing proceeds the fastest on the dodecahedral plane. Wear anisotropy is thus correlated with frictional anisotropy, with soft directions of polish being associated with high friction (and frictional heating), and hard directions with low friction.³³

The successful polishing of a diamond facet becomes obvious to the diamond cutter when frictional heating occurs, coupled with the distinctive noise emitted by the stone, which increases with friction. Knowledge of other conditions that would speed up the polishing process, gathered as trade secrets, might have been collected, not unlike other Renaissance experiments, during investigational observation, although the high value of the raw material might have somewhat discouraged such experimentation. For instance, it has been found that temperatures around that of boiling water, and the use of water (instead of the customary olive oil) as a medium for the abrasive slurry, increases the wear rate of diamond. The materials used also mirrored the rising tendency for the need of better polished surfaces in order to maximise the fire or scintillation in cut diamonds, something which became more important towards the end of the sixteenth century with the advances of optics, and more pressing as larger stones became available in Europe. The shift from the use of steel polishing wheels (called *scaifes*) to cast iron wheels featuring a porous, grooved surface which allowed for a better adhesion of the diamond grit might have prompted the same use of iron bits for engraving on diamond.³⁴ Nonetheless, little can be known of the actual knowledge, techniques and materials used by Trezzo and Birago for engraving on diamond from the evidence available until now. It is possible that they used iron burrs and wheel bits fed with diamond powder of different particle sizes, and water instead of olive oil as medium for the abrasive slurry, and most importantly, that they oriented the face to be engraved with a dodecahedral or a cubical plane, thus considerably accelerating the work at hand.³⁵

Despite the high esteem in which they were held by their contemporaries for such accomplishments, it is curious to note that the many authors who wrote on engraved diamonds, besides considering the material entirely unsuitable for the production of *intaglios*, casted serious doubts on the artistic quality of such works. In fact Mariette goes as far as to say that: “It is less certain if the work of these two engravings [the two

33 Veja-se Michael Mossler, Lars Pastewka, Jonathan Hird, “Taming the Untameable - The Art and Science of Diamond Polishing”, in Vinod K. Sarin (ed.), *Comprehensive Hard Materials*, Vol. 3 (*Super Hard Materials*, ed. Christoph E. Nebel), Elsevier, Oxford - Waltham, 2014 (com muitas referências bibliográficas); and Jonathan R. Hird, “Polishing [...]”.

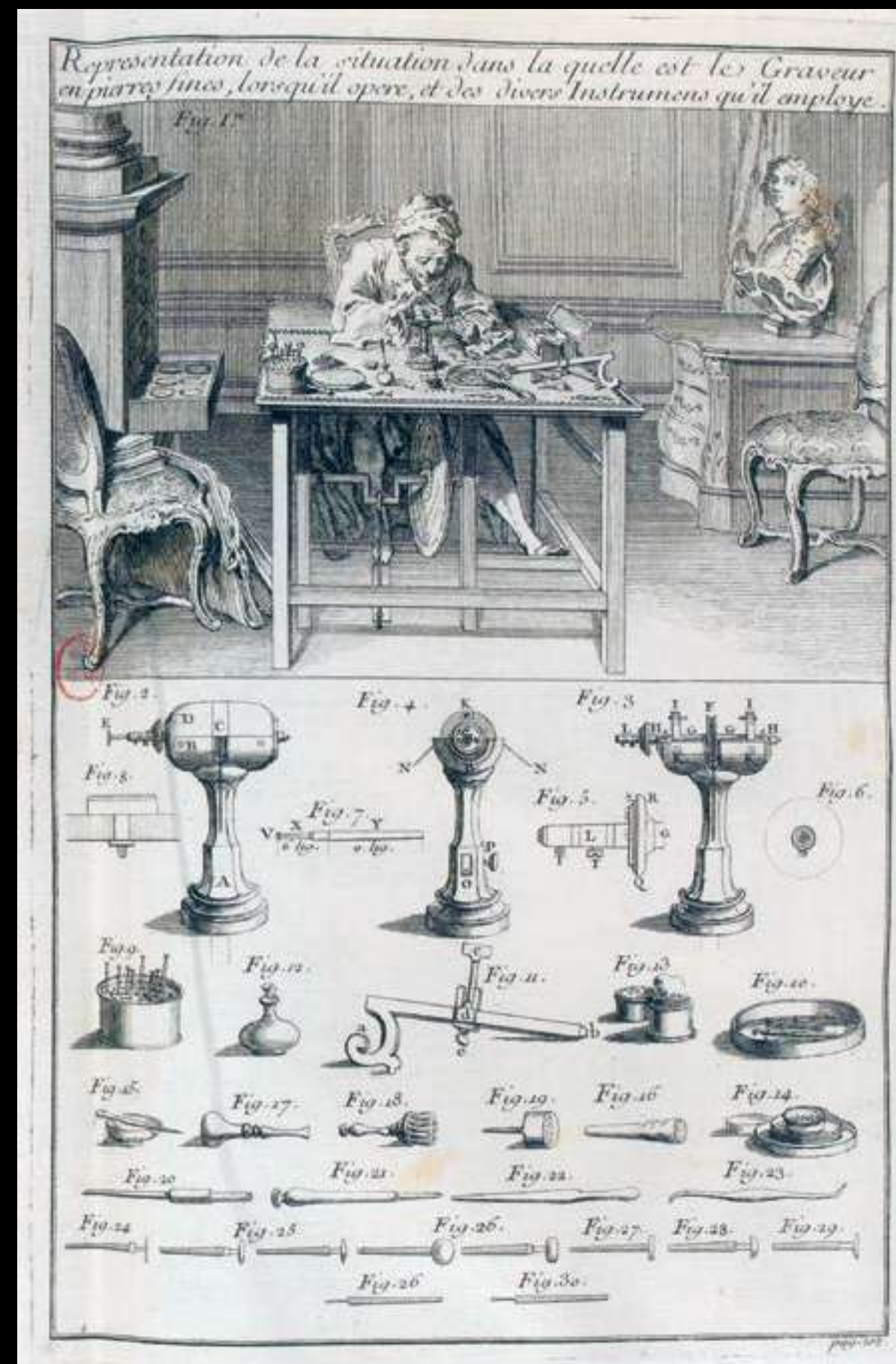
34 Sobre esta mudança, de discos de aço para discos de polimento de ferro, veja-se Jack Ogden, *Diamonds* [...], pp. 119-120.

35 Conhecimento sobre a orientação cristalográfica da pedra em concreto seria possível através da técnica de difracção de raios X, algo que não esteve ao meu alcance durante a minha análise do *intaglio* de D. Sebastião (veja-se em baixo).

33 See Michael Mossler, Lars Pastewka, Jonathan Hird, “Taming the Untameable - The Art and Science of Diamond Polishing”, in Vinod K. Sarin (ed.), *Comprehensive Hard Materials*, Vol. 3 (*Super Hard Materials*, ed. Christoph E. Nebel), Elsevier, Oxford - Waltham, 2014 (with many bibliographical references); and Jonathan R. Hird, “Polishing [...]”.

34 On this shift from steel to cast iron *scaifes*, see Jack Ogden, *Diamonds* [...], pp. 119-120.

35 Knowledge of the crystal orientation of the actual stone would be possible with the use of X-ray diffraction techniques; something which was not available during my analysis of Sebastião's *intaglio* (see below).



[fig. 9] Pierre Jean Mariette, *Traité des Pierres Gravées*, Vol. 1, A Paris, De l'imprimerie de l'auteur, 1750. - © Bibliothèque nationale de France, Paris.

qualidade artística dessas obras. Com efeito, Mariette chega mesmo a dizer que: “*É menos certo que a obra destas duas gravuras [os dois intaglios de diamante feitos por Birago para o príncipe Carlos] fosse perfeita; e não se pode alegar desculpando-se pela natureza [qualité] do material; porquê usá-lo se não era adequado? Existe algum grande mérito em criar dificuldades que sabemos não poder vencer?*”.³⁶ Parece um comentário duro, especialmente se considerarmos que realmente Mariette nunca viu nenhum *intaglio* de diamante deste período. Os *intaglios* de diamante mais tardios são raros, mas são de referir dois, gravados por Francis Walwyn com o brasão de Carlos I quando príncipe de Gales (1600-1649) e o de Henrietta Maria (1609-1669), ambos na Royal Collection inglesa (inv. RCIN 65444 e RCIN 65409).³⁷

Ao contrário de Mariette, ao gemólogo italiano Piero Aloisi (1881-1983) foi possível estudar a coleção única de *intaglios* de diamante pertencentes aos Médici e guardada no Palazzo Pitti, em Florença.³⁸ Dos oito *diamanti intagliati* da coleção, Aloisi analisou quatro e publicou as fotografias de três deles. Junto com dois pequenos *intaglios* de diamante – um com o brasão dos Médici, com a coroa grão-ducal e outro com o monograma de Cosimo I –, Aloisi publicou um *intaglio* de diamante com as armas reais portuguesas que, com as outras duas, pertence ao Tesoro dei Granduchi (**fig. 10**). Deste diamante, Aloisi refere a existência de uma sua impressão em lacre vermelho na Società Colombaria de Florença, junto ao seu registo escrito de 6 de Janeiro de 1739: “*Outro diamante de menor profundidade que o anterior [um intaglio de diamante desaparecido, com os brasões conjuntos de Ferdinando I de’ Médici e Johanna de Áustria, casados em 1565] em que estão gravadas as armas do rei de Portugal, oferecido ao grão-duque Cosimo III pelo rei de Portugal quando o dito grão-duque viajou por Portugal*”.³⁹ Noutro conjunto de impressões, entregues à Colombaria a 19 de Março de 1747, dos oito *intaglios* de diamantes propriedade de Cosimo III de’ Médici (r. 1670-1723), o primeiro registado é o mesmo diamante com o brasão das armas portuguesas “*regalato gli dal Re di Portogallo nel suo viaggio che fece in Spagna*”.⁴⁰ Os três diamantes maiores, soltos, do Pitti, publicados por Aloisi, foram por ele correlacionados com as impressões nos registos da Colombaria.⁴¹

Não pode haver dúvida de que o diamante com as armas reais portuguesas no Palazzo Pitti não é outro senão o de D. Sebastião – que aqui podemos ver usando um anel de diamante (**fig. 11**) –, dada a absoluta raridade

diamond *intaglios* made by Birago for Prince Carlos] was perfect; and that one should not argue for excusing the quality of the material; why use it if it is not suitable? Is there such great merit in creating difficulties that we know we cannot conquer?”.³⁶ It seems to be a harsh comment, especially if one considers that Mariette never actually saw any diamond *intaglio* of this period. Later diamond *intaglios* are rare, yet mention should be made of two engraved by Francis Walwyn with the coat of arms of Charles I when Prince of Wales (1600-1649), and of Henrietta Maria (1609-1669), both in the British Royal Collection (inv. RCIN 65444 and RCIN 65409).³⁷

Unlike Mariette, the Italian gemmologist Piero Aloisi (1881-1983) was able to study the unique collection of diamond *intaglios* belonging to the Medici and kept in Palazzo Pitti, Florence.³⁸ Of the eight *diamanti intagliati* once in the collection, Aloisi analysed four and published the photographs of three of them. Alongside two smaller diamond *intaglios* – one with the Medici coat of arms, featuring the Grand Ducal crown, and the other with the monogram of Cosimo I –, Aloisi published a diamond *intaglio* with the Portuguese royal arms which, with the other two, is in the Tesoro dei Granduchi (**fig. 10**). On this diamond, Aloisi gives evidence of the existence of its impression in red sealing wax at the Società Colombaria in Florence, alongside its written record from 6th January 1739: “*Another diamond of less depth than the aforementioned [a lost diamond intaglio featuring the joint coats of arms of Ferdinando I de’ Medici and Johanna of Austria, married in 1565] in which the arms of the king of Portugal are engraved, given to the Grand Duke Cosimo III by the king [of Portugal] when the said Grand Duke travelled in Portugal*”.³⁹ In another set of impressions, given to the Colombaria in 19th March 1747, of the eight *intaglio* diamonds once owned by Cosimo III de’ Medici (r. 1670-1723), the first recorded is the same diamond with the Portuguese coat of arms “*regalato gli dal Re di Portogallo nel suo viaggio che fece in Spagna*”.⁴⁰ The three larger, looser diamond *intaglios* at the Pitti published by Aloisi were correlated by him with the impressions in the records of the Colombaria.⁴¹

There can be no doubt that the diamond with the Portuguese royal arms at the Pitti is no other than the one made for Sebastião I – here seen

Um diamante gravado para D. Sebastião I de Portugal no Palazzo Pitti
An engraved diamond for Sebastião I of Portugal in Palazzo Pitti

de tais gemas, seu tamanho e forma (estilo do talhe), em tudo semelhante ao *intaglio* de Trezzo de Paris, e a alta qualidade da gravação, muito superior aos outros dois da coleção florentina, e a todos os *intaglios* de diamante conhecidos do autor.⁴² A sua identificação é da maior importância, uma vez que nenhuma outra jóia real portuguesa deste período sobreviveu. De acordo com os registos discutidos por Aloisi, foi oferecido em 1669 a Cosimo III quando era ainda grão-príncipe da Toscana, não pelo rei de Portugal, mas pelo seu irmão que era então o príncipe regente (desde 1667) e depois D. Pedro II (r. 1683-1706) num período em que havia recentemente assegurado o seu poder na corte de Lisboa.⁴³ É sem dúvida devido a este frágil contexto político, quando Portugal tinha acabado de assinar um tratado de paz com Espanha em 1668 (*Tratado de Lisboa*), e quando o príncipe precisava de apoio político de outros potentados europeus, que o regente decidiu separar-se do diamante de D. Sebastião, provavelmente sabendo da grande e singular coleção de *intaglios* de diamante dos Médici. No entanto, como a viagem de Cosimo a Portugal não era oficial, esta oferta aparentemente não deixou traço na documentação coeva. Sabemos, no entanto, através do relato oficial (*relazione ufficiale*) da viagem, por Lorenzo Magalotti (1637-1712), que Cosimo encontrou-se com D. Pedro numa única ocasião, embora breve e informal, em Lisboa, no Palácio da Corte Real, em 25 de Janeiro de 1669, provavelmente quando o diamante mudou de mãos.⁴⁴ Sabemos também que no dia 31 de Janeiro, Cosimo recebeu um grande número de ofertas do regente português: quatro grandes tapetes persas; um cofre de madreperola com uma espada com montagens em ouro cravejadas de rubis; e duas caixas, uma com pedras bezoar e a outra com pedras de Goa.⁴⁵ Depois da viagem a Portugal, Cosimo cultivou um interesse especial pela cultura e literatura portuguesas, reunindo uma importante biblioteca de livros portugueses, alguns oferecidos e outros publicados com o seu apoio, chegando ao ponto de ter o seu filho a aprender a língua.⁴⁶ Junto com o diamante de D. Sebastião, Cosimo foi presenteado com outras relíquias do



[fig. 10] Clemente Birago, *Intaglio* de diamante com as armas reais de Portugal, 1568; *intaglio* de diamante (1,3 x 0,9 cm). Florença, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355. | Clemente Birago, Diamond intaglio with the Portuguese royal coat of arms, 1568; diamond intaglio (1.3 x 0.9 cm). Florence, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355. - © Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza Speciale per il Polo Museale fiorentino.

wearing a diamond fingering (**fig. 11**) –, given the absolute rarity of such gemstones, its size and shape (cutting style), very similar to Trezzo’s *intaglio* in Paris, and the high quality of the engraving, far superior to the other two in the Florentine collection, and all of the diamond *intaglios* known to the author.⁴² Its identification is of the greatest importance, as no other Portuguese royal jewel from this period has survived. According to the records discussed by Aloisi it was given in 1669 to Cosimo III when he was still Grand Prince of Tuscany, not by the king of Portugal, but by his brother who was by then prince regent (from 1667), and later Pedro II (r. 1683-1706) at a time when he had recently secured his power at the Lisbon court.⁴³ It is undoubtedly because of this fragile political context, when Portugal had just signed a peace treaty with Spain in 1668 (*Tratado de Lisboa*), and when the prince needed political support from other European potentates, that the regent decided to part with Sebastião’s diamond, probably knowing of the large, unique collection of diamond *intaglios* owned by the Medici. However, since Cosimo’s trip to Portugal was not official, this gift has seemingly left no trace in contemporary documents. Nonetheless, we know from Lorenzo Magalotti’s

(1637-1712) official record (*relazione ufficiale*) of the trip, that Cosimo met Pedro on one, albeit brief and informal, occasion in Lisbon, at the Palácio Corte Real, on 25th January 1669, which was when the diamond most probably changed hands.⁴⁴ We also know that on 31st January Cosimo received a large number of gifts from the Portuguese regent: four large Persian carpets; a mother-of-pearl casket with a sword fitted in gold studded with rubies; and two boxes, one with bezoar stones and the other with Goa stones.⁴⁵ Following his sojourn in Portugal, Cosimo continued to have a special interest in Portuguese culture and literature, amassing an important library of Portuguese books, some gifted and other published with his support, and going so far as to have his son learn the language.⁴⁶ Alongside Sebastião’s diamond, Cosimo was gifted with other relics of

36 Pierre Jean Mariette, *Traité* [...], Vol. 1, p. 131: “*Il est moins certain que le travail de ces deux Gravures fût bien parfait; & qu’on n’allègue point pour excuse la qualité de la matière, pourquoi l’employer si elle n’y étoit pas propre? y a-t-il un si grand mérite à former des difficultés qu’on sçait ne pouvoir vaincre?*”.

37 Charles Deury Edward Fortnum, “The Diamond Signet of Henrietta Maria, Queen of Charles I”, *Archaeologia*, 47.2, 1883, pp. 393-408.

38 Piero Aloisi, “Alcuni diamanti Medicei”, *Bollettino d’Arte*, 25, 1931-1932, pp. 349-358. Aloisi voltou depois a estes diamantes gravados, referindo Trezzo e Birago, no seu *Le Gemme. Trattato sulle pietre preziose* [...], Firenze, Felice Le Monnier, 1932, pp. 159-162. Quero agradecer a Alberto Scarani e a Rui Galopim de Carvalho por tornarem este livro de Aloisi acessível para minha consulta.

39 See Piero Aloisi, “Alcuni [...]”, p. 355: “*Un altro Diamante di meno rilievo del sopradetto nel quale è intagliata in cavo l’Arme del Re di Portogallo, donata al Gran Duca Cosimo III da quel Re quando il detto Gran Duca viaggiò in Portogallo*”.

40 Piero Aloisi, “Alcuni [...]”, p. 356.

41 É portanto impossível identificar este *intaglio* de diamante com as armas de Portugal, objecto do presente ensaio, com um num anel inventariado nas coleções dos Médici em 1621 tal como proposto por Costanza Contu aquando da sua discussão sobre o já referido *intaglio* de diamante com as armas dos Médici, em Maria Sframeli (ed.), *I gioielli dei Medici. Dal vero e in ritratto* (cat.), Livorno, Sillabe, 2003, cat. 6, p. 64; seguida depois por Riccardo Gennaioli, *Le gemme* [...], cat. 858, p. 492.

36 Pierre Jean Mariette, *Traité* [...], Vol. 1, p. 131: “*Il est moins certain que le travail de ces deux Gravures fût bien parfait; & qu’on n’allègue point pour excuse la qualité de la matière, pourquoi l’employer si elle n’y étoit pas propre? y a-t-il un si grand mérite à former des difficultés qu’on sçait ne pouvoir vaincre?*”.

37 Charles Deury Edward Fortnum, “The Diamond Signet of Henrietta Maria, Queen of Charles I”, *Archaeologia*, 47.2, 1883, pp. 393-408.

38 Piero Aloisi, “Alcuni diamanti Medicei”, *Bollettino d’Arte*, 25, 1931-1932, pp. 349-358. Aloisi later returned to these engraved diamonds, mentioning Trezzo and Birago, in his *Le Gemme. Trattato sulle pietre preziose* [...], Firenze, Felice Le Monnier, 1932, pp. 159-162. I wish to thank Alberto Scarani and Rui Galopim de Carvalho for making this book by Aloisi available to me.

39 See Piero Aloisi, “Alcuni [...]”, p. 355: “*Un altro Diamante di meno rilievo del sopradetto nel quale è intagliata in cavo l’Arme del Re di Portogallo, donata al Gran Duca Cosimo III da quel Re quando il detto Gran Duca viaggiò in Portogallo*”.

40 Piero Aloisi, “Alcuni [...]”, p. 356.

41 It is thus impossible to identify the diamond *intaglio* with the Portuguese coat of arms, the subject of the present essay, with that on a ring first recorded in the Medici collections in 1621 as proposed by Costanza Contu while discussing the diamond *intaglio* with the Medici coat of arms, in Maria Sframeli (ed.), *I gioielli dei Medici. Dal vero e in ritratto* (cat.), Livorno, Sillabe, 2003, cat. 6, p. 64; later followed by Riccardo Gennaioli, *Le gemme* [...], cat. 858, p. 492.

42 Temos de referir um *intaglio* de diamante com a águia bicéfala dos Habsburgo (algo grosseiro, feito com fresas rotativas discoidais e esféricas) montado num anel de ouro de cerca 1610-1620 no Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. ANSA XII 310. Veja-se A. G. Somers Cocks (ed.), *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance* (cat.), London, Debrett’s Peerage Limited, Victoria and Albert Museum, 1980, cat. 83, p. 77. O primeiro diamante indiano gravado parece ser o “Shah” (88,7 quilates métricos), no qual o nome de Burhan Nizam Shah II de Ahmadnagar (r. 1591-1595) e a data 1591 estão gravados (com fresa discoidal, não muito profundo), junto com outras inscrições; pertence ao “Russian Diamond Fund” no Kremlin – veja-se Ian Balfour, *Famous Diamonds*, Woodbridge, Antique Collector’s Club, 2009, pp. 251-253.

43 Veja-se Carmen M. Radulet, “Cosimo III Medici and the Portuguese Restoration: A Voyage to Portugal in 1668-1669”, *e-journal of Portuguese History*, 2, 2003, pp. 1-8.

44 Lorenzo Maglotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)* (ed. David Fermosel Jiménez, José María Sánchez Molledo), Madrid, Miraguano Ediciones, 2018, p. 312.

45 Lorenzo Magalotti, *Viaje* [...], p. 316.

46 Veja-se Aníbal Pinto de Castro, “Correspondentes portugueses de Cosme III de Médici. Nótula sobre a actividade literária de Seiscentos, em Portugal”, *Revista de História Literária de Portugal*, 2, 1964, 231-287.

42 Mention should be made of a small diamond *intaglio* featuring the Habsburg two-headed eagle (somewhat coarsely made using rotary wheels and ball-shaped burrs) set on a gold ring ca. 1610-1620 in the Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. ANSA XII 310. See A. G. Somers Cocks (ed.), *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance* (cat.), London, Debrett’s Peerage Limited, Victoria and Albert Museum, 1980, cat. 83, p. 77. The first Indian engraved diamond is seemingly the “Shah” diamond (88.7 metric carats), on to which the name of Burhan Nizam Shah II of Ahmadnagar (r. 1591-1595) and the date 1591 was engraved (wheel-cut, not very deeply), alongside other later inscriptions; it belongs to the Russian Diamond Fund at the Kremlin – see Ian Balfour, *Famous Diamonds*, Woodbridge, Antique Collector’s Club, 2009, pp. 251-253.

43 See Carmen M. Radulet, “Cosimo III Medici and the Portuguese Restoration: A Voyage to Portugal in 1668-1669”, *e-journal of Portuguese History*, 2, 2003, pp. 1-8.

44 Lorenzo Maglotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)* (ed. David Fermosel Jiménez, José María Sánchez Molledo), Madrid, Miraguano Ediciones, 2018, p. 312.

45 Lorenzo Magalotti, *Viaje* [...], p. 316.

46 See Aníbal Pinto de Castro, “Correspondentes portugueses de Cosme III de Médici. Nótula sobre a actividade literária de Seiscentos, em Portugal”, *Revista de História Literária de Portugal*, 2, 1964, 231-287.



[fig. 11] Cristóvão de Moraes, *D. Sebastião I de Portugal*, ca. 1571; pintura a óleo sobre tela (100 x 85 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1165 Pint (pormenor). | Cristóvão de Moraes, *Sebastião I of Portugal*, ca. 1571; oil painting on canvas (100 x 85 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1165 Pint (detail). - © Hugo Miguel Crespo.

Portugal do século XVI, como um manuscrito do famoso matemático de corte Pedro Nunes (1502-1578), oferecido ao grão-duque por Luís Serrão Pimentel (1613-1679).

Identificado o diamante de D. Sebastião, e por forma a estudar as técnicas de gravação utilizadas por Birago, foram feitas impressões dos três diamantes com polivinilsiloxano (um elastómero de silicone por adição) que regista com extrema precisão a micro-rugosidade da superfície e, mais importante, as marcas deixadas pelas ferramentas durante o processo de fabrico.⁴⁷ Tais impressões fazem com que os sulcos no original surjam como protuberâncias no positivo (isto é, características côncavas no objecto entalhado surgem convexas nas fotomicrografias), que são mais susceptíveis de exame visual e, de facto, correspondem exactamente a como seriam as impressões de lacre (fig. 12). As impressões foram posteriormente revestidas com um filme

⁴⁷ Estou muito agradecido à directora do Tesoro dei Granduchi no Palazzo Pitti (Le Gallerie degli Uffizi, Florença), Valentina Conticelli, por ter-me dado acesso aos diamantes em depósito e ter autorizado as impressões. Os mesmos métodos foram por nós usados no estudo das técnicas de lapidação no Ceilão e em Goa, em Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211.

sixteenth-century Portugal, such as a manuscript by the famous court mathematician Pedro Nunes (1502-1578) which was presented to the Grand Duke by Luís Serrão Pimentel (1613-1679).

With the identification of Sebastião's diamond, and in order to study the engraving techniques used by Birago, impressions of the three diamonds were taken using polyvinyl siloxane (an addition-reaction silicone elastomer) which register with extreme accuracy the surface's micro-roughness and, more importantly, the tool marks left during man-

[fig. 12] Clemente Birago, *Intaglio* de diamante com as armas reais de Portugal, 1568; *intaglio* de diamante (1,3 x 0,9 cm). Florença, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355 (impressão); *Intaglio* de diamante com as armas grão-ducais dos Médici, depois de 1569; *intaglio* de diamante (0,7 x 0,65 cm). Florença, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 1778 (impressão). | Clemente Birago, Diamond intaglio with the Portuguese royal coat of arms, 1568; diamond intaglio (1.3 x 0.9 cm). Florence, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355 (impression); Diamond intaglio with the Medici grand ducal coat of arms, after 1569; diamond intaglio (0.7 x 0.65 cm). Florence, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 1778 (impression) - © Hugo Miguel Crespo.



finíssimo, mistura de ouro e paládio, para serem analisadas através do feixe de electrões na câmara de vácuo do microscópio.⁴⁸ A visualização destas impressões, com diferente inclinação e ampliação permitiram a identificação das ferramentas utilizadas, resultando num conjunto de dezenas de fotomicrografias, das quais uma pequena selecção é aqui publicada.

É de referir que, enquanto *intaglios* figurativos parecem mais artísticos e dignos de elogio, a produção de formas mais geométricas e simples é mais difícil de alcançar, dado que, ao contrário do que sucede nas primeiras, onde os erros podem ser disfarçados por sulcos sucessivos, linhas rectas e superfícies geométricas são quase impossíveis de ocultar, sendo finais. Das fotomicrografias (figs. 13-14) fica clara a surpreendente qualidade do trabalho de Birago, feito a diferentes profundidades usando ferramentas muito finas, mesmo microscópicas giradas a alta velocidade: um disco metálico ou roda de perfil curvo de 0,13-0,17 mm de espessura usado para as linhas muito finas dos sete castelos de torre tripla e as linhas ligeiramente mais espessas dos cinco escudetes; um disco mais largo com cerca de 0,20 mm de espessura para as linhas mais espessas do brasão; uma fresa esférica com cerca de 0,40-0,45 mm de diâmetro usada para as depressões parcialmente hemisféricas de 0,20-0,30 mm dos cinco besantes que decoram cada um dos cinco escudetes, as semelhantes gemas da coroa com 0,20-0,30 mm, e as depressões totalmente hemisféricas dos terminais da coroa com 0,40-0,45 mm. Tanto as fresas de disco como a esférica foram usadas perpendicularmente à gema a ser gravada, como se pode ver pela direcção dos sulcos. Mesmo com o abatimento de grandes áreas da superfície do diamante (perfeitamente lapidado num disco de polimento antes da gravação), nomeadamente no centro, alcançou-se no geral um bom polimento. Essa circunstância aponta para o uso de granulometrias cada vez mais finas de pó de diamante para o impecável polimento final das áreas abatidas e sulcos, provavelmente obtido através do uso de estiletos feitos de materiais mais macios, como madeira, chifre ou haste de veado numa direcção macia de polimento - como se pode ver na impressão sigilar (fig. 15). Tais ferramentas microscópicas supõem evidentemente o uso de lentes de aumento manuais que deveriam já ser de uso comum na Itália do século XIV, embora pesquisas arqueológicas recentes tenham demonstrado de forma convincente que seriam usadas muito antes.⁴⁹ Em comparação, e embora a espessura das ferramentas metálicas usadas seja muito semelhante entre os três exemplares, os dois outros *intaglios*, provavelmente produzidos nas oficinas grão-ducais em Florença, são, independentemente da sua menor dimensão, muito menos perfeitos e mesmo grosseiros, os sulcos carecendo do polimento mais fino.

Um grande diamante de 5,6 quilates métricos de “primeira água”,

ufacture.⁴⁷ Such impressions render the deep grooves of the original into positive protrusions (that is, concave features in the carved object appear convex in the photomicrographs), which are more amenable to visual examination and are, in fact, exactly how the seal wax impressions would have been seen (fig. 12). Afterwards the impressions were thinly coated with a mixture of gold and palladium in order to be scanned by the electron beam in the microscope vacuum chamber.⁴⁸ The viewing of these impressions, with different tilt settings and magnification permitted the identification of the tools used, while a body of dozens of photomicrographs was assembled, of which a small selection is published here.

It should be noted that whereas figurative *intaglios* seem more artistic and worthy of praise, the production of more geometric, simple shapes is harder to achieve, since contrary to the first, where mistakes can be disguised by subsequent, tentative grooves, straight lines and geometric surfaces are almost impossible to conceal and are final. From the photomicrographs (figs. 13-14) it becomes clear the astonishing quality of Birago's work, made at different depths using very fine, microscopic tools rotated at high speed: a metal disc or wheel-bit with curved edges 0.13-0.17 mm in thickness used for the very fine lines of the seven triple-towered castles and the slightly wider lines of the five escutcheons; a wider wheel-bit around 0.20 mm in thickness for the broader lines of the blazon; a ball-shaped burr of around 0.40-0.45 mm in diameter used for the 0.20-0.30 mm half-dome shaped recesses of the five plates decorating each of the five escutcheons, the similarly 0.20-0.30 mm shaped jewels of the crown, and the 0.40-0.45 full domes of the crown finials. Both wheel and ball-shaped burrs were used perpendicularly to the gemstone being engraved, as seen by the direction of the grooves. Even with the lowering of large areas of the diamond surface (perfectly polished on a scribe prior to engraving), namely at the centre, an overall polish was successfully achieved. This points to the use of finer and finer grits of diamond powder for the final polishing of the recessed areas and grooves, which is impeccable and probably achieved with the use of hand-held styluses made of softer materials such as wood, horn and antler in a soft polishing direction - as may be seen from the seal impression (fig. 15). Such microscopic tools clearly require the use of hand-held magnifying lenses which must have already been in use in fourteenth-century Italy, though recent archaeological research has convincingly shown that they have been employed much earlier than this.⁴⁹ In comparison, and while the thickness of the metal bits used is very similar between all three examples, the two other *intaglios*, probably made in Florence at the Grand

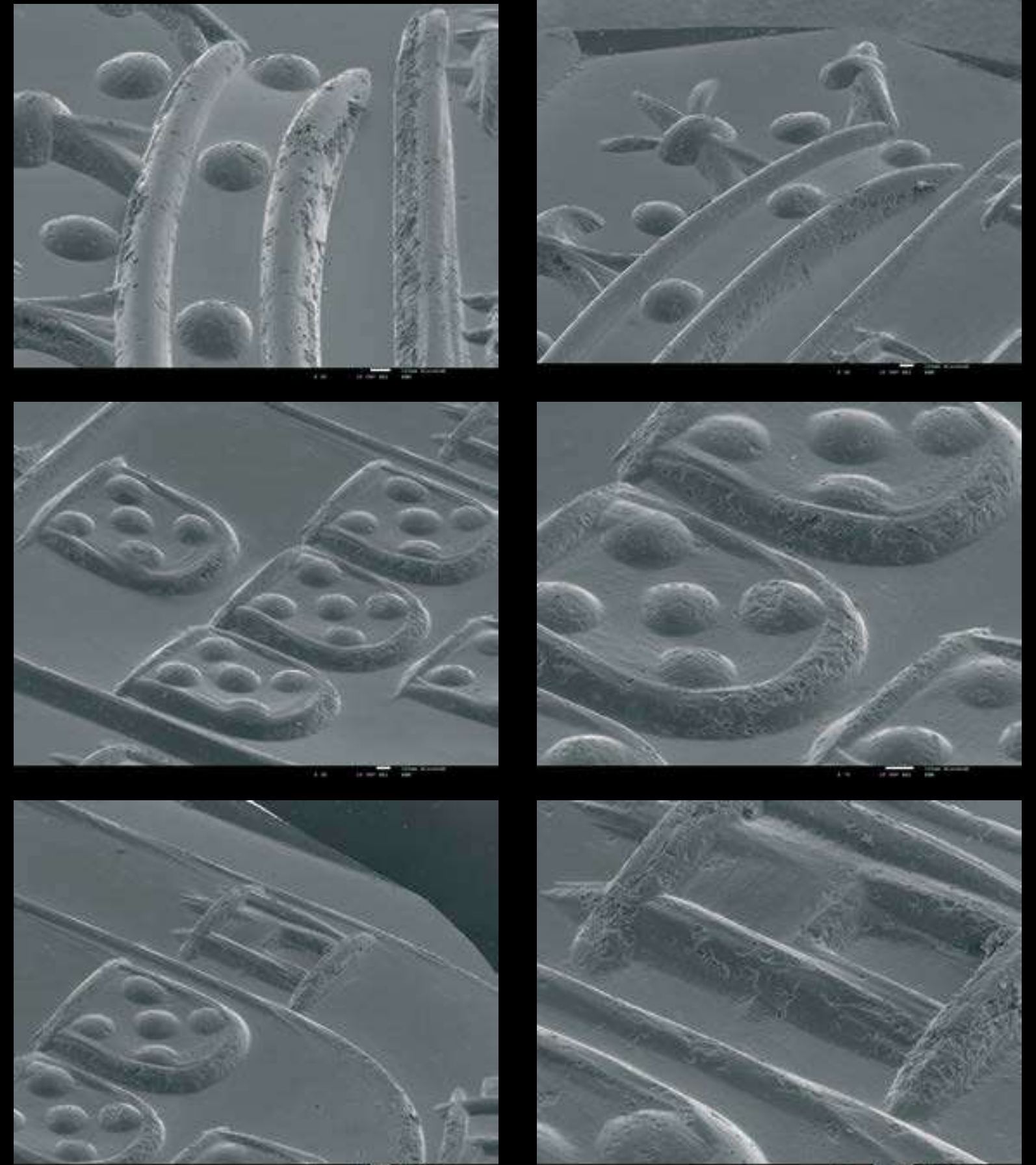
47 I am greatly indebted to the director of the Tesoro dei Granduchi in Palazzo Pitti (Le Gallerie degli Uffizi, Florence), Valentina Coticelli, for allowing me access to the diamonds in deposit and to make the impressions. I used the same method for the study of the lapidary techniques used in Ceylon and Goa, in Hugo Miguel Crespo, “Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211.

48 The photomicrographs were taken on 1st February 2019, with a JEOL 7001F scanning electron microscope at MicroLab, Electron Microscopy Laboratory of the Instituto Superior Técnico, Lisbon with the assistance of Isabel Dias Nogueira, to whom I am very grateful.

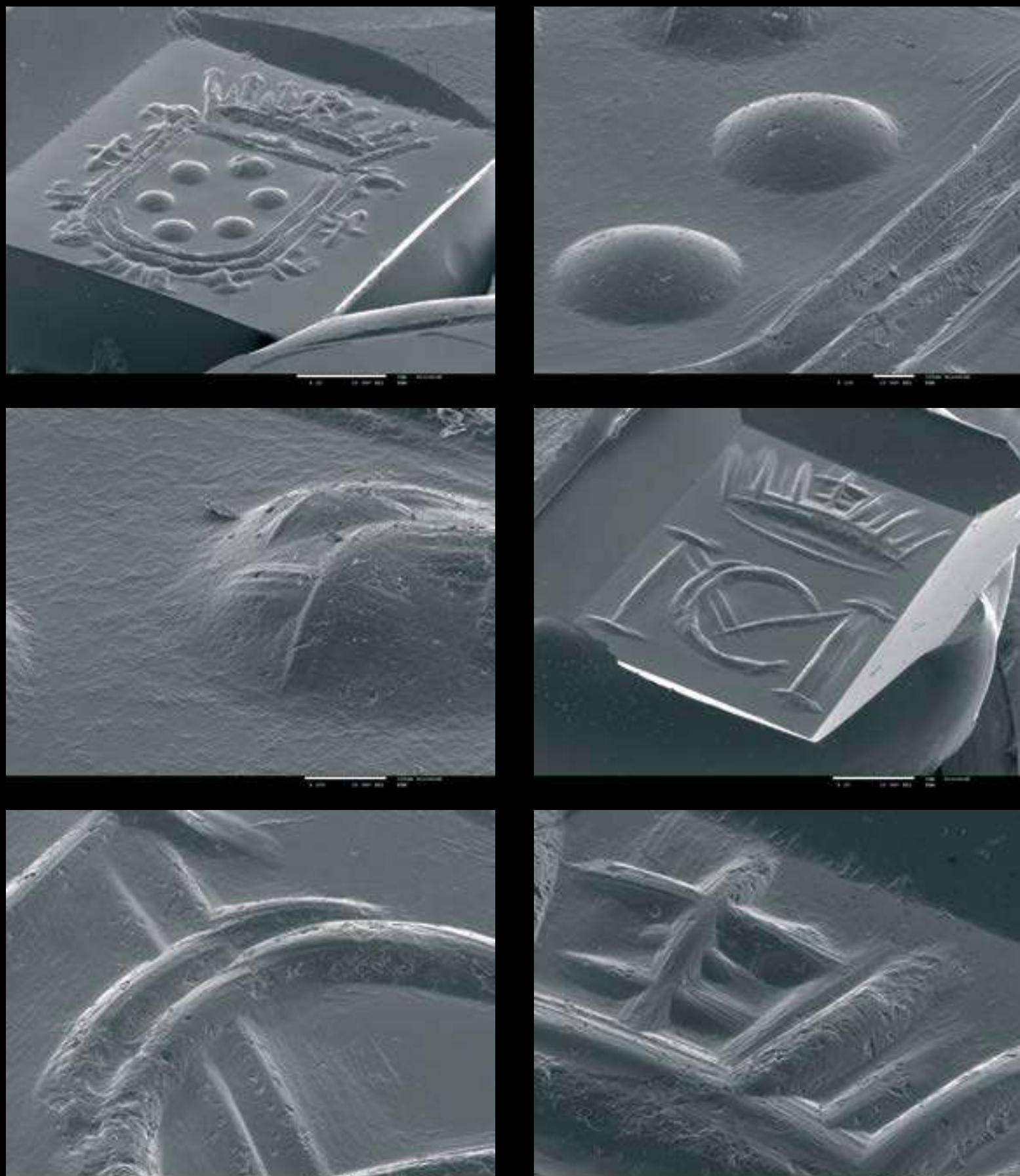
49 See Vincent Ilardi, *Renaissance Vision from Spectacles to Telescopes*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2007, pp. 3-49.

48 As fotomicrografias foram tomadas no dia 1 de Fevereiro de 2019, com um microscópio electrónico de varrimento, o JEOL 7001F do MicroLab, Laboratório de Microscopia Electrónica do Instituto Superior Técnico, Lisboa, com a assistência de Isabel Dias Nogueira, a quem estou muito agradecido.

49 Veja-se Vincent Ilardi, *Renaissance Vision from Spectacles to Telescopes*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2007, pp. 3-49.



[fig. 13] Clemente Birago, *Intaglio* de diamante com as armas reais de Portugal, 1568; *intaglio* de diamante (1,3 x 0,9 cm). Florença, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355 (fotomicrografias). | Clemente Birago, Diamond intaglio with the Portuguese royal coat of arms, 1568; diamond intaglio (1.3 x 0.9 cm). Florence, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355 (photomicrographs). - © Hugo Miguel Crespo.



[fig. 14] *Intaglio* de diamante com as armas grão-ducais dos Médici, depois de 1569; *intaglio* de diamante (0,7 x 0,65 cm). Florença, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 1778 (fotomicrografias); *Intaglio* de diamante com o monograma de Cosimo I de' Medici, depois de 1569; *intaglio* de diamante (0,65 x 0,55 cm). Florença, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 1802 (fotomicrografias). | Diamond intaglio with the Medici grand ducal coat of arms, after 1569; diamond intaglio (0,7 x 0,65 cm). Florence, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 1778 (photomicrographs); Diamond intaglio with the monogram of Cosimo I de' Medici, after 1569; diamond intaglio (0,65 x 0,55 cm). Florence, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 1802 (photomicrographs). - © Hugo Miguel Crespo.

tal como seria considerado pelos contemporâneos de D. Sebastião, perfeito e incolor, o diamante lapidado do Palazzo Pitti com o brasão real português, medindo 13 x 9 mm, apresenta nove facetas na coroa (parte superior), dezassete no pavilhão em degraus (parte inferior), incluindo uma grande culatra rectangular e, possivelmente, oito facetas na cintura.⁵⁰ Evidência do seu uso pelo jovem D. Sebastião é difícil de averiguar, uma vez que teria sido usado apenas para selar correspondência privada, sendo as impressões de lacre normalmente destruídas pelo destinatário ao abrir da carta. Oferecido a Cosimo III em 1669, escapou ao destino reservado às jóias da coroa portuguesa, todas perdidas no devastador terramoto de 1755 em Lisboa, que destruiu o palácio real e as suas colecções. Escapou mais uma vez quando foi recomprado em Alexandria, no Egipto, depois de ter sido roubado em Florença, juntamente

com outras pedras preciosas dos Médici, em 1860, mas o seu anel de ouro original esmaltado de preto onde estava montado infelizmente nunca foi recuperado.⁵¹ É a única gema gravada que sobreviveu de Clemente Birago, e uma obra-prima de pleno direito.

50 Sobre diamantes de talhe em espelho, veja-se Herbert Tillander, *Diamond* [...], pp. 112-114, e p. 115 para talhes em degrau.

51 Piero Aloisi, *Le Gemme* [...], p. 162, n. 1.



[fig. 15] Clemente Birago, *Intaglio* de diamante com as armas reais de Portugal, 1568; *intaglio* de diamante (1,3 x 0,9 cm). Florença, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355 (impressão). | Clemente Birago, Diamond intaglio with the Portuguese royal coat of arms, 1568; diamond intaglio (1,3 x 0,9 cm). Florence, Le Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme del 1921, n. 355 (impression). - © Hugo Miguel Crespo.

escapou loss when it was repurchased in Alexandria, Egypt after being stolen from Florence, alongside other Medici gemstones, in 1860, but its original hefty gold ring enamelled in black where it was set has unfortunately never been recovered.⁵¹ It is the only surviving engraved gem by Clemente Birago and a masterpiece in its own right.

50 On mirror-cut diamonds, see Herbert Tillander, *Diamond* [...], pp. 112-114, and p. 115 for step-cuts.

51 Piero Aloisi, *Le Gemme* [...], p. 162, n. 1.

Clemente Birago



A arte de coleccionar leques asiáticos na corte de Lisboa

The Art of Collecting Asian Folding Fans at the Lisbon Court



Annemarie Jordan Gschwend

Acessórios globais: ligando o Extremo Oriente à Europa

O leque asiático tornou-se o artigo de exportação “mais procurado” no século XVI, seduzindo as mulheres de estirpe régia e aristocrática do Portugal renascentista. Centenas, ou mesmo milhares de leques chegaram a Lisboa após a conquista portuguesa de Malaca em 1511, literalmente tomando de assalto as lojas e bancas de mercadores de Lisboa.¹ Leques de proveniência e manufatura variadas contavam-se entre os bens de luxo e mercadorias de pequena dimensão (conhecidos por *miudezas*), transportados em navios portugueses que navegavam de Goa a Lisboa, acondicionados em arcas, caixas e baús de marinheiros e capitães, para serem vendidos nas docas de Lisboa como forma de obter elevado lucro. Trazidos do Extremo Oriente como novo acessório de moda, um tipo fascinou particularmente a corte portuguesa, o leque japonês conhecido como *sensu* (leque com folha em papel) ou *ōgi*.²

O leque japonês data do século X e, até ao século XVI, três formas se haviam desenvolvido: o de penas, o *uchiwa* (um leque plano de folha rígida), e o *sensu* de folha desdobrável. Leques desdobráveis são há muito objecto de controvérsia quanto à origem, de primeiro inventados pelos chineses ou japoneses. Hoje, a historiografia defende geralmente tratar-se de invenção japonesa. Um dicionário japonês compilado por volta do ano 935

Global Dress Accessories: Linking the Far East with Europe

The Asian folding fan became the “most wanted” export item in the sixteenth century, captivating royal and aristocratic women in Renaissance Portugal. Hundreds, even thousands, of fans were shipped to Lisbon after the Portuguese conquest of Malacca in 1511, literally taking Lisbon’s shops and market stalls by storm.¹ Fans of diverse provenance and manufacture counted among the luxury goods and smaller commodities (better known as *miudezas*), which were transported on Portuguese vessels sailing from Goa to Lisbon, packed away in the trunks, boxes and chests of sailors and captains, to be sold at Lisbon’s docks for high profits. Sourced from the Far East as a novel fashion accessory, one type particularly fascinated the Portuguese court, the Japanese folding fan, known as *sensu* (paper fan) or *ōgi*.²

The Japanese folding fan dates to the tenth century, and by the sixteenth century three forms of fans had developed: the feather, the *uchiwa* (a flat, rigid paddle-like fan) and the folding *sensu*. Folding fans have long been a subject of debate, and whether they were first invented by the Chinese or Japanese. Today, the scholarship generally agrees that it was a Japanese invention. A Japanese dictionary compiled around 935 AD, for example, lists two types of fans, the *uchiwa* and the *ōgi*, the generic term for a folding fan. The *Sōngshū*, the official chronicle of the Chinese Song dynasty (960–1279 AD) states that a Japanese monk named Chonen presented fans to the Chinese court as gifts. As early as 1443, Japanese folding fans were exported to Korea and China in large numbers.

The *hiōgi* is the earliest known folding fan, in use at the Japanese imperial court since the eleventh century.³ This fan, known in the West as the *brisé* fan, comprises of rigid wooden blades (*hinoki*), made

1 Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, Appendix 7, p. 262; 10,000 leques (*abanos*) registados na carga de três navios portugueses com origem em Goa rumo a Lisboa em 1630.

2 U.A. Casal, “The Lore of the Japanese Fan”, *Monumenta Nipponica*, 16.1-2, April-July 1960, pp. 53-117, ref. p. 66: “Japan is the country of the *ōgi*, the folding fan [...]”; Julia Hutt, Helene Alexander, *Ogi. A History of the Japanese Fan*, London, Dauphin, 1992.

[fig. 1] Juan Pantoja de la Cruz, *Isabel Clara Eugenia segurando um leque do Japão ou das ilhas Ryukyū*, 1599: pintura a óleo sobre tela (124,8 x 97,6 cm). Munique, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 987 (pormenor). | Juan Pantoja de la Cruz, *Isabella Clara Eugenia holding a Japanese or Ryukyuan folding fan*, 1599: oil painting on canvas (124.8 x 97.6 cm). Munich, Bayerisches Staatsgemäldesammlung, inv. 987 (detail). - © bpk - Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

1 Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, Appendix 7, p. 262, for 10,000 fans (*abanos*) recorded in the manifest of three Portuguese ships sailing from Goa to Lisbon in 1630.

2 U.A. Casal, “The Lore of the Japanese Fan”, *Monumenta Nipponica*, 16.1-2, April-July 1960, pp. 53-117, ref. p. 66: “Japan is the country of the *ōgi*, the folding fan [...]”; Julia Hutt, Helene Alexander, *Ogi. A History of the Japanese Fan*, London, Dauphin, 1992.

3 Neville John Irōns, *Fans of Imperial Japan*, Hong Kong, Kaiserreich Kunst, 1982; Neville John Irōns, “Japanese Fans of the Meiji Period”, *Arts of Asia*, March-April 1993, pp. 62-71.

d.C., por exemplo, lista dois tipos de leque, o *uchiwa* e o *ōgi*, termo genérico para leque desdobrável. *Sōngshū*, a crônica oficial da dinastia chinesa Song (960–1279 d.C.) afirma que um monge japonês chamado Chonen apresentou leques à corte chinesa como oferta. Já em 1443, os leques japoneses desdobráveis eram exportados em grande número para a Coreia e China.

O *hiōgi* é o mais antigo leque de folha desdobrável que conhecemos, em uso na corte imperial japonesa desde o século XI.³ Este leque, conhecido no Ocidente como o leque *brisé*, é composto por varetas de madeira rígida (*hinoki*), feitas de bambu ou cipreste, perfuradas numa das extremidades e unidas por um rebite metálico, enquanto fios na outra extremidade controlam a sua abertura. Cordões de seda de cores são normalmente ligados a uma das extremidades exteriores, o esquema de cores variando de acordo com a hierarquia social do proprietário. O *hiōgi* transformou-se progressivamente num leque cerimonial de corte com funções simbólicas, identificando o estatuto social do seu possuidor.

Os leques desdobráveis em papel, feitos com uma única ou dupla folha de papel dobrado, com duas guardas, surgiram ao mesmo tempo que o *hiōgi*. Dada a sua leveza e portabilidade, leques em papel tornaram-se acessórios indispensáveis, carregados na mão ou enfiados na faixa (*obi*) de um quimono. Leques desdobráveis transformaram-se em peças essenciais do traje formal para homens e mulheres de todos os níveis da sociedade japonesa, trazidos em ocasiões cerimoniais, formais e festivas. Até mesmo os sacerdotes japoneses (*bonzo*) pregavam dos seus púlpitos, segurando leques dourados, como o jesuíta português Luís Fróis notou em 1585.⁴

Nos períodos Muromachi (1392–1568) e Momoyama (1568–1600), leques desdobráveis eram também usados por guerreiros samurai, como dístico da sua elevada posição social e poder, comparáveis aos comandantes militares na Europa com seus bastões de comando. Pinturas em rolo contemporâneas retratam guerreiros ou senhores feudais (*daimyō*) sentados em *tatami*, como neste retrato do *shōgun* Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), segurando leques fechados na mão direita (fig. 2). Estes retratos eram muitas vezes acompanhados de versos elogiando não apenas o *shōgun*, mas também o seu leque: “O leque que ele segura é um símbolo do seu grande poder, capturando todo o vento nas suas mãos.”⁵ Leques desdobráveis abertos, simbolizando a alta hierarquia dos samurais, decoravam os estandartes (*uma-jirushi*) transportados para a batalha pelas diferentes facções em conflito.

Outro tipo de leque desdobrável japonês popular no período Muromachi foi o *suehiro ōgi* em forma de Y, ou leque “aberto até ao fim” usado por monges budistas, actores do teatro Noh e mulheres para o Kabuki, cujas guardas, lacadas de vermelho ou preto com um motivo conhecido por “olhos de gato” (*neko-me*), abrem para fora a partir do centro, permitindo que o papel abra totalmente a noventa graus (fig. 1).



[fig. 2] Anónimo, *Toyotomi Hideyoshi com um leque na mão direita*, 1600; pintura sobre seda (109,8 x 46,2 cm). Osaka, Osaka City Museum of Fine Arts. | Anonymous, *Toyotomi Hideyoshi with a folding fan in his right hand*, 1600; painting on silk (109.8 x 46.2 cm). Osaka, Osaka City Museum of Fine Arts. - © Osaka City Museum of Fine Arts, Osaka.

Leques globais em Portugal

A extensa rede comercial estabelecida pelos portugueses ajudou a formar a plataforma ideal para a troca de bens de luxo, objectos e *exotica* entre continentes, por meio de grandes distâncias. Lisboa transformou-se, assim, na porta de acesso mercantil da Europa, por onde usos e costumes estrangeiros seriam prontamente adoptados pela corte portuguesa. Os variados usos de leques e abanos importados do norte de África (Marrocos), África Ocidental, Ásia e Extremo Oriente, enquanto acessórios exóticos, tornaram-se moda no reinado de D. Manuel I (r. 1495–1521). Dignitários estrangeiros de visita ao reino e diplomatas vindos das possessões portuguesas, mais promoveram a moda por leques exóticos na corte de Lisboa.

Tal como no Extremo Oriente, os leques eram na Europa renascentista apreciados enquanto raros objectos, símbolos do elevado estatuto social de uma senhora. Em Portugal, leques de fabrico estrangeiro eram feitos de tecidos ricos e penas de pássaros asiáticos. Abanos de penas de avestruz ou de pavão eram conhecidos na Europa Ocidental desde a antiguidade e, tal como na Ásia, tidos como símbolos de elevada distinção social, estritamente reservados à realeza. Em África, abanos de penas de papagaio ou de avestruz simbolizavam o estatuto social do governante, valência simbólica muito apreciada na corte portuguesa. Em 1550, temos notícia de trinta abanos de seda e penas de ave vindos de Marrocos para a rainha D. Catarina.⁶ Por toda a Ásia, o abano, a sombrinha e o enxota-moscas eram vistos como emblemas de estado e de poder, sendo conhecido como portugueses de alta estirpe na Goa do Renascimento caminhavam sob grandes guarda-sóis, usando leques desdobráveis como parte do seu traje formal.⁷

O enxota-moscas indiano, conhecido no Portugal renascentista e em Espanha por *moscador*, foi provavelmente introduzido na corte espanhola pela filha de D. Manuel I, D. Isabel de Portugal (1503–1539), que se casou com o imperador Carlos V em 1526. Os objectos chineses e asiáticos trazidos por ela da corte de Lisboa no seu *trousseau* foram depois inventariados após a sua prematura morte em 1539, incluindo dois *amoscadores* indianos.⁸ Antes da chegada de D. Isabel a Espanha, as nobres espanholas costumavam usar abanos circulares feitos de tecido colorido e cabos dourados, depois substituídos por leques do Extremo Oriente vendidos em Espanha por mercadores portugueses (fig. 3).

Abanos dos Lequios: as misteriosas ilhas Ryukyu e a corte de Lisboa

A conquista portuguesa de Malaca em 1511 revelou-se afortunada, abrindo aos mercadores portugueses uma porta de entrada para o Extremo Oriente, com o rápido estabelecimento de um mercado inexplorado para o comércio entre a China, o Japão e Goa, ligando Portugal, África, Brasil e Índia à China e ao Japão. Os portugueses depressa se aperceberam da existência de um grupo de ilhas, as Ryukyu (*Ryūkyū* -*shotō*), ao largo da costa continental da China, chamadas pelos portugueses, as *Lequios* (ou *Lequeos*), *Litiquiú* em chinês.

of bamboo or cypress, pierced at one end and held together with a metal rivet, while thread at the other end controls the spread. Streamers of coloured silk cord are often attached to one of the outer ends, the colour scheme varying according to the social position of the owner. The *hiōgi* developed into a ceremonial court fan with symbolic functions, defining the social status of its owner.

Painted paper folding fans, made with either a single or double sheet of folded paper, with two guard ends, originated contemporaneously with the *hiōgi*. Because of its light weight and portability, paper fans became indispensable accessories, carried in the hand or thrust through the sash (*obi*) of a kimono. Folding fans evolved into a prerequisite of formal attire, for both men and women, of all levels of Japanese society, which were carried on ceremonial, formal and festive occasions. Even Japanese priests (*bonzo*) preached from their pulpits, holding golden fans, as the Portuguese Jesuit Luís Fróis observed in 1585.⁴

In the Muromachi (1392–1568) and Momoyama (1568–1600) periods, folding fans were also worn and used by warriors of the Samurai class, as signs of their elevated rank and power, comparable to military commanders in Europe with their field marshal's baton. Contemporary scroll paintings depict seated warriors or feudal lords (*daimyō*) on *tatami* mats, as in this portrait of the *shōgun* Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), holding closed folding fans in their right hands (fig. 2). These portrayals were often accompanied by verses praising not only the *shōgun*, but also, his fan: “The fan he holds is a symbol of his great power, capturing all the wind in his hand!”⁵ Open folding fans, symbolizing the high rank of samurai, decorated the standards (*uma-jirushi*) carried by warring factions into battle.

Another sort of Japanese folding fan popular in the Muromachi was the Y-shaped *suehiro ōgi*, or “wide ended” fan used by Buddhist monks, actors of the Noh theater and women for Kabuki, whose outer guard sticks, lacquered in red or black with a design called “cat's eyes” (*neko-me*), bends outwards from the middle, allowing the paper to fully open at ninety degrees (fig. 1).

Global Fans in Portugal

The far-flung trade network set up by the Portuguese created an ideal platform for the exchange of luxury goods, commodities and exotica between continents and across vast distances. Lisbon was transformed into the mercantile gateway for Europe, where foreign customs and usages were readily adopted by the Portuguese court. The multiple uses of fans imported from North Africa (Morocco), West Africa, Asia and the Far East, as exotic dress accessories became fashionable in the reign of Manuel I (r. 1495–1521). Visiting foreign dignitaries and diplomats from Portugal's global hotspots, further promoted this craze for exotic fans at the Lisbon court.

3 Neville John Irōns, *Fans of Imperial Japan*, Hong Kong, Kaiserreich Kunst, 1982; Neville John Irōns, “Japanese Fans of the Meiji Period”, *Arts of Asia*, March–April 1993, pp. 62–71.

4 Luis Fróis, S.J., *The First European Description of Japan, 1585. A critical English-language Edition of Striking Contrasts in the Customs of Europe and Japan by Luis Fróis, S.J.* (ed. Richard K. Danford, Robin D. Gill, Daniel T. Reff), London – New York, Routledge, 2014, p. 104: “If our religious were to go about carrying a gilded fan in their hand, they would be considered mad; the bonzes as a refinement, must carry a gold fan in their hand whenever they preach or go out.”

5 Michael R. Cunningham (ed.), *The Triumph of Japanese Style: 16th-Century Art in Japan* (cat.), Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1991, p. 100, cat. 39.

6 Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (doravante DGLAB/ANTT), *Núcleo Antigo*, 742, fl. 20.

7 Daniela Unterholzner, *Southeast-Asian Fans in Habsburg Collections*, tese de mestrado, Innsbruck, Leopold-Franzens University, 2008.

8 Archivo General de Simancas, Valladolid (doravante AGS), *Casa Real*, legajo 67, fs. 201v e 203v.

4 Luis Fróis, S.J., *The First European Description of Japan, 1585. A critical English-language Edition of Striking Contrasts in the Customs of Europe and Japan by Luis Fróis, S.J.* (ed. Richard K. Danford, Robin D. Gill, Daniel T. Reff), London – New York, Routledge, 2014, p. 104: “If our religious were to go about carrying a gilded fan in their hand, they would be considered mad; the bonzes as a refinement, must carry a gold fan in their hand whenever they preach or go out.”

5 Michael R. Cunningham (ed.), *The Triumph of Japanese Style: 16th-Century Art in Japan* (cat.), Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1991, p. 100, cat. 39.



[fig. 3] Christoph Weiditz, *Das Trachtenbuch*, fl. 57: *Mulher epanhola com um abano* (So gehen die Frauen in Spanien, von hintwärts (hinten) und vorwärts (vorne) zu sehen), 1529; pintura sobre papel (15 x 19,8 cm). Nuremberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. Hs. 22474. | Christoph Weiditz, *Das Trachtenbuch*, fol. 57: *Spanish woman with a fan* (So gehen die Frauen in Spanien, von hintwärts (hinten) und vorwärts (vorne) zu sehen), 1529; painting on paper (15 x 19,8 cm). Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. Hs. 22474. – © Germanisches Nationalmuseum.

As ilhas Ryukyu, hoje prefeitura de Okinawa, são uma cadeia de ilhas do Pacífico, ligando o sul de Kyushu a Taiwan. A partir do século XV até sua anexação ao Japão em 1879, estas formavam um reino separado com sua própria monarquia, e sua capital Pongor, sita na ilha principal de Okinawa. Os seus habitantes pugnavam por uma cultura e tradições artísticas próprias, sujeitas não raro a influências vindas do Sudeste Asiático. Um leque lacado das Ryukyu, decorado a ouro, oferecido como tributo à corte chinesa da dinastia Ming em 1372, confirma que, desde muito cedo, esse foi um seu centro de fabrico⁹, desempenhando as ilhas um importante papel na evolução e difusão dos leques desdobráveis no contexto do arquipélago japonês.

As ilhas Ryukyu serviam como ponte para o comércio, ligando a Coreia, o Sul da China (Cantão e Fukien), o Japão e os postos avançados dos

As in the Far East, fans in Renaissance Europe were appreciated as rare items, symbols of a lady's elevated social rank. In Portugal, fans of foreign manufacture were made from rich textiles and feathers of Asian birds. Since antiquity, ostrich or peacock feather fans were regarded in Western Europe, as well as in Asia, as symbols of elevated distinction, strictly reserved for royalty. In Africa, fans made from parrot and ostrich feathers signified the social status of a ruler, a symbolism much appreciated by the Portuguese court. In 1550, thirty silk and feather fans arrived from Morocco, earmarked for Queen Catherine.⁶ All over Asia, the fan, the parasol and fly whisk were seen as emblems of state and power, and prominent Portuguese in Renaissance Goa walked under large parasols, carrying folding fans as part of their formal attire.⁷

6 Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon (hereafter DGLAB/ANTT), *Núcleo Antigo*, 742, fol. 20.

7 Daniela Unterholzner, *Southeast-Asian Fans in Habsburg Collections*, M.A. thesis, Innsbruck, Leopold-Franzens University, 2008.

portugueses. Juncos de Naha (em Okinawa) navegavam para Malaca depois de 1511, trazendo as suas mercadorias para serem aí comercializadas. O boticário português Tomé Pires foi o primeiro a escrever sobre o Japão, em 1513, na *Suma Oriental que trata do Mar Roxo até aos Chins*, descrevendo os “leques ricos e bem feitos” trazidos pelos ilhéus de Ryukyu.¹⁰ Fernão Mendes Pinto, na sua descrição de Tanegashima (a sul de Kyushu), após os portugueses aí desembarcarem, observa que leques japoneses haviam sido oferecidos como presentes de alta estima. Desde cedo que produtos das ilhas Ryukyu, japoneses e chineses chegavam a Lisboa via Goa e Cochim, os centros de distribuição indianos de produtos europeus e asiáticos.

Após 1542, leques japoneses surgem representados em retratos contemporâneos na corte portuguesa, usados por mulheres da casa real enquanto símbolo de poder, riqueza e magnificência. Bernardo de Kagoshima (†1557), um converso e discípulo de Francisco Xavier e o primeiro japonês a pisar solo europeu em 1552, provocou grande assombro em Lisboa. Como resultado da sua visita, as infantas portuguesas começaram a usar leques japoneses na mão direita, imitando os senhores da guerra samurai, sem dúvida inspiradas pelas histórias de Bernardo. Um retrato pelo pintor da corte dos Habsburgo Anthonis Mor de 1552 representa a infanta D. Maria de Portugal, duquesa de Viséu (1521-1577), segurando na mão direita um leque de papel (*suehiro ōgi*) lacado a negro (fig. 4). O pintor flamengo ficou fascinado por este acessório asiático que nunca tinha visto antes e exibe-o manifestamente no colo da princesa. Mor deve ter conhecido o “exótico” japonês, Bernardo, durante o ano em que viveu em Portugal, quando o pintor foi simultaneamente confrontado com os bens e artigos de luxo a uma escala global disponíveis na corte de Lisboa. Esta é a primeira vez que um leque asiático importado, provavelmente das ilhas Ryukyu, é representado num retrato de corte no Renascimento.¹¹

10 Tomé Pires, *The Suma Oriental of Tomé Pires* [...] (ed. Armando Cortesão), London, The Hakluyt Society, 1944, pp. 128-131, ref. p. 130: “They make gilt coffers, very rich and well-made fans, swords, many arms of all kinds after their fashion.”

11 A identificação e proveniência do leque de D. Maria como tendo origem no Japão ou nas ilhas Ryukyu foi feita pela primeira vez pela autora em Annemarie Jordan Gschwend, “O Fascínio de Cipango. Artes Decorativas e Lacas da Ásia Oriental em Portugal, Espanha e Áustria (1511-1598)”, in Jorge Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português* (cat.), Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses – Câmara Municipal do Porto, 1998, pp. 195-228; Annemarie Jordan Gschwend, “Exotic Renaissance Accessories. Japanese, Indian and Sinhalese fans at the courts of Portugal and Spain”, *Apollo*, 453, 1999, pp. 25-35; Annemarie Jordan Gschwend, “Los primeros abanicos orientales de los Habsburgos”, in Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 267-271; Annemarie Jordan Gschwend, “Katharina’s Kunstammer: Luxus, Geschmack und Exklusivität”, in Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 53-95, cats. 25-31; Annemarie Jordan Gschwend, “Ollsipo, Emporium Nobilissimum. Global Consumption in Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 140-161, ref. pp. 145-150, figs. 132-133; e Annemarie Jordan, *Catarina de Áustria. A Rainha Colecionadora*, Lisboa, Temas & Debates, 2017, p. 97. As conclusões, documentação arquivística e descobertas em Maria Luísa Pedrosa, *Brisas de Leques Ventos do Oriente*, Santarém, Norberto Infante Pedrosa, 2014 são síntese dos artigos e livro citados de Annemarie Jordan Gschwend; já esta última não é citada por Carla Allêres Pinto, “Entre a Ásia e a Europa. Representação e consumo artístico da Infanta D. Maria (1521-1577)”, in Isabel Soares de Albergaria, Duarte Nuno Chaves (eds.), *Viagens, Produtos e Consumos Artísticos. O Espaço Ultramarino Português, 1450-1900*, Lisboa, Centro de Humanidades, 2018, pp. 9-27, na sua análise do retrato de 1552, pintado por Anthonis Mor, de D. Maria de Portugal.

The Indian fly swatter, known in Renaissance Portugal and Spain as a *moscador*, was probably introduced to the Spanish court by Manuel I's daughter, Isabella of Portugal (1503-1539), who married Emperor Charles V in 1526. The Chinese and Asian objects she brought from the Lisbon court in her *trousseau*, were later inventoried in her estate after her early death in 1539, which included two Indian *amoscador*.⁸ Before Isabella's arrival in Spain, Spanish noblewomen customarily used circular screen fans made of colored cloth with golden handles, which were later superseded by the arrival of Far Eastern fans sold in Spain by Portuguese merchants (fig. 3).

Abanos dos Lequios: The Mysterious Ryukyu Islands and the Lisbon Court

Portugal's capture of Malacca in 1511 proved fortuitous, opening a gateway to the Far East for Portuguese merchants. An untapped market for trade between China, Japan and Goa was rapidly established, linking Portugal, Africa, Brazil and India to China and Japan. The Portuguese soon learned of the existence of a group of islands, the Ryukyu (*Ryū kyū-shō*), off the mainland coast of China, which were called by the Portuguese, the *Lequios* (or *Lequeos*), *Liuquiú* in Chinese.

The Ryukyu Islands, today the Okinawa Prefecture, are a chain of islands in the Pacific, linking southern Kyushu to Taiwan. From the fifteenth century, until its annexation to Japan in 1879, these islands formed a separate kingdom with its own monarchy, with its capital Pongor, established on the principal island of Okinawa. The Ryukyuan lacquer fan, painted with gold, presented as tribute to the Ming court in 1372, confirms that at an early date fans were manufactured there.⁹ These islands played an influential role in the evolution and diffusion of folding fans within the Japanese archipelago.

The Ryukyu Islands served as a bridge for trade, linking Korea, South China (Canton and Fukien), Japan and Portuguese outposts. Junks from Naha (in Okinawa) sailed to Malacca after 1511, bringing their wares to trade. The Portuguese apothecary Tomé Pires was the first to write about Japan in 1513 in his *Suma Oriental que trata do Mar Roxo até aos Chins*, describing the “rich and well-made fans” brought there by the Ryukyu islanders.¹⁰ Fernão Mendes Pinto, in his description of Tanegashima (south of Kyushu), after the Portuguese landed there, observed that Japanese fans were given away as highly esteemed presents. At an early date, Ryukyuan, Japanese and Chinese products reached Lisbon via Goa and Cochim, the Indian distribution hubs for European and Asiatic goods.

8 Archivo General de Simancas, Valladolid (hereafter AGS), *Casa Real*, legajo 67, fols. 201v and 203v.

9 Tokugawa Yoshinobu, “The History of Unshū Lacquer-Art of the Ryukyu”, in *Ryukyuan Lacquerware from the Urasoe Art Museum Collection. Cultural Treasures of the Ryukyu Kingdom* (cat.), Okinawa, Urasoe Art Museum, 1995, pp. 228-229, p. 228.

10 Tomé Pires, *The Suma Oriental of Tomé Pires* [...] (ed. Armando Cortesão), London, The Hakluyt Society, 1944, pp. 128-131, ref. p. 130: “They make gilt coffers, very rich and well-made fans, swords, many arms of all kinds after their fashion.”



[fig. 4] Anthonis Mor, *Infanta D. Maria de Portugal, duquesa de Viseu com um leque das ilhas Ryukyuu na mão direita*, 1552; pintura a óleo sobre tela (99 x 85). Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. PN 822. | Anthonis Mor, *Infanta Maria of Portugal, Duchess of Viseu with a Ryukyuan folding fan in her right hand*, 1552; oil painting on canvas (99 x 85). Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. PN 822 - © Patrimonio Nacional.

A palavra portuguesa contemporânea para *leque* ou *leques* tem origem no nome dado às ilhas Ryukyu pelos portugueses em 1511. Posteriormente, em documentação da corte e nos inventários da rainha D. Catarina de Áustria, os leques das Ryukyu são claramente identificados como, *abanos lequios* (leques dos *Lequios*), distinguindo-os de leques desdobráveis feitos na China, no Japão ou até mesmo na Índia. Oito leques das Ryukyu, listados como *abanos lequeos*, viajaram acondicionados numa caixa-escritório chinesa, junto com três leques japoneses lacados a negro e ouro (*suehiro ōgi*), um leque chinês e dois leques *brisé* de madreperla de Cambay (Khambhat, Índia), como se pode verificar por uma das poucas listas de carga sobreviventes de um navio português (ou *nau*) do século XVI, a *Garça*, navegando de Goa para Lisboa em 1559.¹²

Em 1561, D. Catarina compra um leque desdobrável de papel e quatro leques de marfim também desdobráveis feitos à maneira dos leques das Ryukyu (*de feyção de abanos lequios*), parcialmente dourados, entalhados com pássaros, com as extremidades atadas por borlas de seda carmesim.¹³ Esse raro leque desdobrável de marfim do século XVI, hoje na Bibliothèque nationale de France, em Paris, embora produzido no Ceilão, é claramente inspirado nos leques japoneses, reflectindo o aspecto dos leques de marfim das Ryukyu adquiridos por D. Catarina (fig. 5).¹⁴ Pouco depois, em 1562, a rainha compra 44 *abanos dos lequios*.¹⁵ Esses recibos de pagamento são os primeiros documentos a registar a aquisição de uma rainha do Renascimento de tais acessórios de luxo directamente das ilhas misteriosas e então desconhecidas, as Ryukyu. Em 1564, a rainha encomenda grandes quantidades de leques das Ryukyu - 178 *abanos lequios* -, através de agentes comerciais que havia enviado a Malaca.¹⁶

Leques desdobráveis do Japão e das Ryukyu na Espanha dos Habsburgo

Os casamentos de noivas portuguesas com governantes habsburgo na Espanha ajudaram a difundir o uso de acessórios de moda exóticos na Península Ibérica décadas antes de estarem em voga noutras cortes europeias. Neste retrato póstumo da filha de D. Catarina de Áustria, D. Maria de Portugal (1527-1545), primeira esposa de Felipe II de Espanha com quem se casou em 1543, a princesa segura um dos primeiros *suehiro ōgi* japoneses chegado à corte de Lisboa pouco tempo depois da chegada dos portugueses ao Japão em 1542 (fig. 6). Pode supor-se que

After 1542, Japanese folding fans were depicted in contemporary portraits at the Portuguese court, held by royal female sitters as symbols of power, wealth and magnificence. Bernardo from Kagoshima (d. 1557), a convert and disciple of Francis Xavier, and the first Japanese to set foot on European soil in 1552, caused quite a sensation while in Lisbon. As a result of his visit, Portuguese princesses began holding Japanese folding fans in their right hands in imitation of Samurai war lords, no doubt inspired by Bernardo's stories. A portrait executed by the Habsburg court painter Anthonis Mor in 1552, portrays *Infanta Maria of Portugal, Duchess of Viseu* (1521-1577), holding in her right hand, a folding paper fan (*suehiro ōgi*) with black lacquer guards (fig. 4). The Flemish painter was fascinated by this Asian accessory he had never seen before and conspicuously displays it on the princess' lap. Mor must have encountered the "exotic" Japanese, Bernardo, during the year he lived in Portugal, as the painter was simultaneously confronted with the global luxury goods and commodities seen at the Lisbon court. This is the first time an imported Asian fan, probably Ryukyuan in origin, is depicted in a Renaissance court portrait.¹¹

The modern Portuguese word for fan or fans, is *leque* or *leques*, deriving from the name given the Ryukyuan islands by the Portuguese in 1511. Subsequently, in court documents and in Queen Catherine of Austria's inventories, Ryukyuan folding fans are clearly identified as, *abanos lequios* (fans from the *Lequios*), distinguishing these from folding fans made in China, Japan or even India. Eight Ryukyuan fans, recorded as *abanos lequeos*, were stored in a Chinese writing desk, along with three Japanese black lacquer-and-gold fans (*suehiro ōgi*), one Chinese fan, and two mother-of-pearl *brisé* fans from Cambay (Khambhat, India), as attested by one of the few surviving manifests of a sixteenth-century

11 The identification and provenance of Maria's fan as Japanese or Ryukyuan in manufacture was first made by the author in Annemarie Jordan Gschwend, "O Fascínio de Cipango. Artes Decorativas e Lacas da Ásia Oriental em Portugal, Espanha e Áustria (1511-1598)", in Jorge Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português* (cat.), Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses - Câmara Municipal do Porto, 1998, pp. 195-228; Annemarie Jordan Gschwend, "Exotic Renaissance Accessories. Japanese, Indian and Sinhalese fans at the courts of Portugal and Spain", *Apollo*, 453, 1999, pp. 25-35; Annemarie Jordan Gschwend, "Los primeros abanicos orientales de los Habsburgos", in Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 267-271; Annemarie Jordan Gschwend, "Katharina's Kunstkammer: Luxus, Geschmack und Exklusivität", in Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010, pp. 53-95, cats. 25-31; Annemarie Jordan Gschwend, "Olisipo, Emporium Nobilissimum. Global Consumption in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 140-161, ref. pp. 145-150, figs. 132-133; and Annemarie Jordan, *Catarina de Austria. A Rainha Colecionadora*, Lisboa, Temas & Debates, 2017, p. 97. The conclusions, archival documents and findings in Maria Luísa Pedroso, *Brisas de Leques. Ventos do Oriente*, Santarém, Norberto Infante Pedroso, 2014 are synthesized from Annemarie Jordan Gschwend's articles, essays and book, while the latter were not cited by Carla Alferes Pinto, "Entre a Ásia e a Europa. Representação e consumo artístico da Infanta D. Maria (1521-1577)", in Isabel Soares de Albergaria, Duarte Nuno Chaves (eds.), *Viagens, Produtos e Consumos Artísticos. O Espaço Ultramarino Português, 1450-1900*, Lisboa, Centro de Humanidades, 2018, pp. 9-27 in her analysis of Anthonis Mor's 1552 portrait of Maria of Portugal.

12 Pedro Pinto, "Um olhar sobre a decoração e o efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos bens do Vice-rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612", *Revista de Artes Decorativas*, 2, 2008, pp. 237-254, Documento 1: "Item. Inuum espiritorio da China com oytto abanos lequeos dentro", Item. Inuum leque da China com suas baynhas, Item. tres paos de avanos dous de Cambaya lavados de madreperla [...]; Hugo Miguel Crespo, "O Processo da Inquisição de Lisboa contra Duarte Gomes alias Salomão Usque: Móveis, Têxteis e Livros na Reconstituição da Casa de um Humanista (1542-1544). Em torno da guarda-roupa, livraria e manteiga do rei", *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 10-11, 2011, pp. 587-688.

13 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 61 (1561): "hum avano lequeo."

14 Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010, p. 55, fig. 16.

15 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 109 (Abril 1562): "aventa e quatro avanos dos lequios."

16 Annemarie Jordan Gschwend, "O Fascínio [...]", pp. 225-227.

os primeiros carregamentos de leques japoneses, directamente importados das Ryukyu via Tanegashima e Goa, estavam reservados para a rainha D. Catarina, sua filha princesa D. Maria, sua sobrinha infanta D. Maria (fig. 4) e outras damas de importância.

Rainhas e princesas espanholas seguiram rapidamente o exemplo da corte de Lisboa, adoptando leques japoneses como parte do seu traje. D. Juana de Áustria, irmã mais nova de Felipe II de Espanha, viveu por dois anos na corte de Lisboa entre 1552 a 1554, casada com o filho da rainha D. Catarina, o príncipe D. João, onde contactou em primeira mão com costumes exóticos adoptados pelas mulheres da casa real portuguesa. Após o regresso a Espanha para assumir a regência em lugar do seu irmão ausente, Felipe II, D. Juana recebeu remessas regulares de *asiática*, sedas chinesas, têxteis indianos e porcelanas da dinastia Ming, enviadas pela sua amada tia D. Catarina.¹⁷ Estas remessas de Lisboa incluíam invariavelmente leques do Japão ou das Ryukyu. Neste retrato de corte pintado por Sofonisba Anguissola em Madrid entre 1561 e 1565, D. Juana segura, na sua mão esquerda e de forma manifesta um *suehiro ōgi* japonês, como que sublinhando visualmente a sua identidade enquanto Princesa de Portugal. Tal representação expressa como este acessório de luxo asiático logo se identificou em Portugal e na Espanha com a Ásia portuguesa e suas redes de comércio no Extremo Oriente (fig. 7). Tal como a sua desaparecida cunhada, a princesa D. Maria de Portugal (fig. 6), D. Juana pode ser considerada como introdutora da moda pelos leques asiáticos na corte espanhola.

Um pormenor de uma pintura notável, hoje numa colecção particular, representa D. Juana de Áustria assistindo ao baptismo do seu sobrinho, Fernando, príncipe das Astúrias, na igreja de San Gil em Madrid, em 1571 (fig. 8). Presidiu a este evento como madrinha, em pé no centro, identificada pelo número: “24”, acima da sua cabeça. D. Juana conduz, pela direita, um cortejo de mulheres, algumas vestidas em traje de viúva tal como ela, e outras em trajes de corte. A princesa segura na mão direita um leque do Japão ou das Ryukyu, à semelhança de várias das mulheres ali presentes. Esta pintura oferece-nos um raro vislumbre do cerimonial e etiqueta na corte espanhola dos Habsburgo, evidenciando como exóticos leques asiáticos se haviam tornado num acessório indispensável, obrigatório para senhoras de sangue real e aristocratas, evidenciando dinâmicos intercâmbios culturais entre a Ásia e a Europa neste período, tanto na prática como no uso de leques.

Inspirada por D. Juana, Isabel de Valois (1545-1568), terceira esposa de Felipe II, também se tornou ávida colecionadora de leques.¹⁸ Em 1561, pagou a um mercador de especiarias, Jeronimo García, 15.465 maravedis por vários leques asiáticos. Em 1562, o comerciante português Hernão Cardoso forneceu-lhe quatro leques, enquanto dois outros mercadores também portugueses, Duarte Rodrigues e Jorge Laynez, foram pagos por quinze e doze leques, respectivamente. Em 1567, Isabel comprou trinta e quatro leques ao mercador português, Francisco de Lisboa, alguns dos quais indiscutivelmente originários das

Portuguese ship (or *nau*), the *Garça*, sailing from Goa to Lisbon in 1559.¹²

In 1561 Catherine purchased one paper folding fan and four ivory folding fans “made in the manner of Ryukyuan fans” (*de feyção de abanos lequios*), partially gilded, carved with birds, with the ends secured by crimson silk tassels.¹³ This rare sixteenth-century ivory folding fan today in the Bibliothèque nationale de France in Paris, albeit manufactured in Ceylon is clearly modeled after Japanese folding fans, reflecting the appearance of Catherine’s ivory Ryukyuan fans (fig. 5).¹⁴ Shortly afterwards, in 1562, the queen bought 44 *abanos dos lequios*.¹⁵ These payment receipts are the first documents to record a Renaissance queen sourcing these luxury accessories directly from the mysterious and then unknown Ryukyu islands. By 1564, the queen was ordering large quantities of Ryukyuan folding fans – 178 *abanos lequios* –, from purchasing agents she had stationed in Malacca.¹⁶

Japanese and Ryukyuan Folding Fans in Habsburg Spain

The marriages of Portuguese brides to Habsburg rulers in Spain helped spread the use of exotic fashion accessories in Iberia, decades before they were *en vogue* at other European courts. In this posthumous portrait of Catherine of Austria’s daughter, Maria of Portugal (1527-1545), the first wife of Philip II of Spain whom she married in 1543, the princess holds one of the earliest Japanese *suehiro ōgi* exported to the Lisbon court sometime after the Portuguese reached Japan in 1542 (fig. 6). One can surmise that the first shipments of Japanese folding fans, directly imported from the Ryukyu via Tanegashima and Goa, were reserved for Queen Catherine, her daughter Princess Maria, her niece Infanta Maria (fig. 4) and other elite ladies.

Spanish queens and princesses quickly follow the example of the Lisbon court, adopting Japanese folding fans as part of their attire. Juana de Austria, Philip II of Spain’s younger sister, lived for two years at the Lisbon court from 1552 to 1554, married to Queen Catherine’s son, Prince John, where she experienced firsthand the exotic customs adopted by Portuguese royal women. After her return to Spain to take up the regency for her absent brother Philip II, Juana received regular shipments of *Asiática*, Chinese silks, Indian textiles and Ming porcelain sent to her by her beloved aunt Catherine.¹⁷ These shipments



[fig. 5] Leque em marfim entalhado com motivos zoomórficos (aves e leões), copiando um leque do Japão ou das ilhas Ryukyu, Ceilão (actual Sri Lanka), século XVI; pele curtida puncionada punched, marfim e folha de ouro (32 cm de comprimento, fechado), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques, inv. 55-335. | Carved ivory folding fan with zoomorphic designs (birds and lions), modeled after a Japanese or Ryukyuan fan, Ceylon (present-day Sri Lanka), 16th century; punched leather, ivory and gold foil (32 cm in length, closed), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Monnaies, médailles et antiques, inv. 55-335. - © Bibliothèque nationale de France, Paris.

12 Pedro Pinto, “Um olhar sobre a decoração e o efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos bens do Vice-rei D. Martin Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612”, *Revista de Artes Decorativas*, 2, 2008, pp. 237-254, Documento 1: “Item. humm escriptorio da China com oytto abanos lequios dentro”, *Item. hum leque da China com suas baynhas*, *Item. tres paos de avanos dois de Cambaya lavados de madreperola* [...]; Hugo Miguel Crespo, “O Processo da Inquisição de Lisboa contra Duarte Gomes alias Salomão Usque: Móveis, Têxteis e Livros na Reconstituição da Casa de um Humanista (1542-1544). Em torno da guarda-roupa, livraria e mantecaria do rei”, *Cadernos de Estudos Sefarditas*, 10-11, 2011, pp. 587-688.

13 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 61 (1561): “hum avano lequeo.”

14 Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010, p. 55, fig. 16.

15 DGLAB/ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, Maço 105, Documento 109 (Abril 1562): “coronta e quatro avanos dos lequios.”

16 Annemarie Jordan Gschwend, “O Fascínio [...]”, pp. 225-227.

17 See the essay on Catherine and Juana of Austria by Annemarie Jordan Gschwend in this volume.

17 Veja-se o texto de Annemarie Jordan Gschwend sobre D. Catarina e D. Juana de Áustria neste volume.

18 AGS, *Casa Real*, legajo 41, não foliado.

Ryukyū ou do Japão, descritos como “seis leques finos de muitas varetas”, e três “pintados (*laminado*) a ouro.”¹⁹ Tal como a mãe, as filhas de Isabel, Isabel Clara Eugénia e Catalina Micaela, renderam-se aos leques asiáticos. Em Julho de 1579, o negociante português em Madrid, Francisco Gomes, recebeu 88 *reales* por dois “leques muito bons dos Lequios” (*avanos de equis*) vendidos às infantas.²⁰ Esta é a primeira vez que leques das Ryukyū são referidos em pagamentos da corte espanhola. Em 1581, cinco outros leques das Ryukyū foram por elas adquiridos. Dois ducados e meio foram de novo pagos a Francisco Gomes por um leque das Ryukyū (*de equis*) para a infanta Isabel em 1583 que, em 1594, adquiriu outros quatro leques.²¹ Juan Pantoja de la Cruz pintou este retrato de Isabel Clara Eugénia em 1599, no qual enverga o seu leque japonês, um *suehiro ōgi* com guardas lacadas a negro decoradas com “olhos de gato” (*neko-me*), seguro na mão direita (figs. 1 e 9). No primeiro plano à esquerda, a infanta exhibe-o orgulhosamente em ângulo recto sobre a mesa. O rico tecido de veludo vermelho e a mesa, tal como o leque asiático, eram considerados símbolos de realza, domínio e estatuto.

A paixão por leques asiáticos aumentou à medida que o comércio português com o Extremo Oriente em meados do século XVI se expandiu. Novas sobre leques das Ryukyū e do Japão vendidos em Lisboa espalharam-se pela Espanha como incontável incêndio. O embaixador espanhol em Portugal, Alonso de Tovar, informou o secretário do rei em Agosto de 1564, que um “novo tipo de abano” havia chegado recentemente da Índia com um marinheiro da armada portuguesa, e que enviava imediatamente ao secretário um por ser tão diferente (“*por ser cosa nueva*”).²² O embaixador imperial em Madrid, Hans Khevenhüller (1538-1606), não tinha mãos a medir com a gestão das numerosas listas de compras que recebeu de mulheres habsburgo das cortes de Viena, Praga e Graz. Leques asiáticos invariavelmente encabeçavam tais pedidos manuscritos, dado que tal acessório de moda se havia rapidamente espalhado para outras cortes europeias. Em Dezembro de 1587, o diplomata informava a arquiduquesa Maria em Graz (1551-1608) de um carregamento a caminho da Estíria, que incluía vinte e quatro leques “*como aquí são usados actualmente*”²³, indicando tratarem-se dos novos, importações muito procuradas do Japão e das Ryukyū.

Com a escalada da procura, o mesmo aconteceu com um mercado paralelo de leques “contrafeitos”. Precaução era necessária para distinguir leques “feitos na Espanha”, dos autênticos asiáticos à venda nas lojas de Madrid. A regulamentação e o estabelecimento de uma corporação de fabricantes de leques foram implementados no final do século



[fig. 6] Anónimo, Espanha, a partir do original pintado por Antoine Trouvón em 1542, *Princesa D. Maria de Portugal segurando um leque japonês (suehiro ōgi)*, meados do século XVI; pintura a óleo sobre tela (193 x 102 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 4019. | Anónimo, Spain, after the original painted by Antoine Trouvón in 1542, *Princess Maria of Portugal holding a Japanese wide-ended folding fan (suehiro ōgi)*, mid-16th century; oil painting on canvas (193 x 102 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 4019 - © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.



[fig. 7] Sofonisba Anguissola, *D. Juana de Austria, Princesa de Portugal com um leque japonês*, 1561-1564; pintura a óleo sobre tela (194 x 108,3 cm). Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P26w15. - © Isabella Stewart Gardner Museum. | Sofonisba Anguissola, *Juana of Austria, Princess of Portugal with a Japanese fan*, 1561-1564; oil painting on canvas (194 x 108.3 cm). Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P26w15. - © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

from Lisbon invariably included Japanese or Ryukyuan folding fans. In this court portrait painted by Sofonisba Anguissola in Madrid between 1561 and 1565, Juana conspicuously holds a Japanese *suehiro ōgi* in her left hand as visual marker of her position as Princess of Portugal. This portrayal underscores how this Asian luxury accessory in Portugal and Spain soon became identified with Portuguese Asia and their Far East trade networks (fig. 7). Like her late sister-in-law, Princess Maria of Portugal (fig. 6), Juana can be credited with introducing the vogue for Asian folding fans at the Spanish court.

A detail of a remarkable painting, today in a private collection, depicts Juana of Austria attending the baptism of her nephew, Ferdinand, Prince of Asturias, in the Madrid church of San Gil in 1571 (fig. 8). She presided at this event as godmother, standing in the centre, identified by the number: “24”, above her head. Juana leads, from the right, a female cortège of women, some dressed in widow’s weeds like herself, and others in court attire. The princess holds in her right hand a Japanese or Ryukyuan folding fan, as do several of her women in attendance. This painting offers a rare glimpse of ceremonial and etiquette at the Spanish Habsburg court, highlighting how exotic Asian fans became the requisite, indispensable dress accessory for royal and aristocrat ladies. It demonstrates dynamic cross-cultural transfers between Asia and Europe at this date, both in the practice of and uses for the folding fan.

Inspired by Juana, Isabel of Valois (1545-1568), Philip II’s third wife, also became an addicted collector of folding fans. In 1561, she paid a spice dealer, Jeronimo García, 15,465 *maravedís* for several Asian folding fans.¹⁸ In 1562, the Portuguese merchant Hernão Cardoso supplied her with four fans, while two other Portuguese merchants, Duarte Rodrigues and Jorge Laynez, were paid for fifteen and twelve fans respectively. In 1567 Isabel purchased thirty-four folding fans from the Portuguese merchant, Francisco de Lisboa, some of which unquestionably originated from the Ryukyū or Japan, described as, “six fine fans with many sticks” and three “painted (*laminado*) in gold.”¹⁹ Like their mother, Isabel’s daughters Isabella Clara Eugénia and Catalina Michaela were just as fascinated with Asian folding fans. In July of 1579, the Portuguese shopkeeper in Madrid, Francisco Gomes, was paid 88 *reales* for two “very fine fans from the Lequios” (*avanos de equis*) sold to the infantas.²⁰ This is the first time Ryukyuan fans are referenced in Spanish court payments. In 1581 five additional Ryukyuan fans were purchased for them. Two and half ducats were again paid to Francisco Gomes for a Ryukyuan fan (*de equis*) for Infanta Isabella in 1583, and in 1594 she bought another four folding fans.²¹ Juan Pantoja de la Cruz painted Isabella Clara Eugénia’s portrait in 1598, in which she flaunts her Japanese folding fan, a *suehiro ōgi* with black lacquer guards garnished with “cat’s eyes” (*neko-me*), held in her right hand (figs. 1 and 9). In the left foreground, the infanta proudly shows it at a right angle on the table. The rich red velvet cloth and table, like the Asian folding fan, were considered symbols of royalty, rule and status.

19 AGS, *Casa y Sitios Reales*, legajo 382, fl. 48.

20 Archivo General de Palacio, Madrid (doravante AGP), *Sección Administrativa*, legajo 660, não foliado: “[...] dos abanos de equis [Lequios] que sean muy finos [...]”

21 AGP, *Cuentas Particulares*, legajo 5247² não foliado, e *Administración General*, legajo 904, fl. 115.

22 AGS, Estado (Portugal), 382, fl. 61, Alonso de Tovar to Francisco de Eraso (Lisboa, 10 de Agosto de 1564): “Doña Ana [mulher de Tovar] besa las manos a Vuestra Merced [Eraso], y ella y yo las manos de mi señora Doña Mariana [mulher de Eraso], y via ay a su M[erced] un habano [abano] que la dio un hombre que le truxo de la India y otra nueva manera de habano que por ser cosa nueva se atreve hasta que vengan las Naos de la India [...]” (negrito da autora).

23 Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Viena, Hausarchiv, *Familienkorrespondenz A*, Karton 44, 2 de Dezembro de 1587, não foliado: “Veynte e quatro Abanos como los acostumbra agora.”

18 AGS, *Casa Real*, legajo 41, unfoliated.

19 AGS, *Casa y Sitios Reales*, legajo 382, fol. 48.

20 Archivo General de Palacio, Madrid (hereafter AGP), *Sección Administrativa*, legajo 660, unfoliated: “[...] dos abanos de equis [Lequios] que sean muy finos [...]”

21 AGP, *Cuentas Particulares*, legajo 5247² unfoliated and *Administración General*, legajo 904, fol. 115.



An 1571 gebat die Königin Anna den Prinzen Ferdinand auß Spanien der am 10 Dec. 1571 in der hochfürstl. kirche S. Gil im Marti getaufft. darbei sich Hanns Rheyenüller als Kayser Embaxador befand.

1. Der Cardinal Espinosa 2. die Königin Kath. 3. die Maderos 4. die Hoffmeister der Königin 5. Vier Ehrkoltz 6. der Dugue von Sandia 7. der prior Don Antonio de Toledo 8. der Conde de Alba de Alsis 9. der Marques de Aguilar 10. der Duque de Infantado 11. der Conde de Benavente 12. der Dugue von Ostuna 13. der Duque von Naxara 14. der Dugue von Seba 15. der Duque de Medina de Rioseca 16. der Dugue de Bajar 17. der Nuncius 18. der Kaiser Embaxador 19. Embaxador auß Frankreich 20. Embaxador auß Portugal 21. Embaxador auß Venedig 22. Marques de Adrada 23. der Conde de Lemos 24. Dom Joao de Portugal 25. Erzherzog Ruzel von Osterreich 26. Dona Maria de Caual 27. Dona Theresa de Borvora 28. Dona Isabella de Alcazar 29. Garde Dame

Ferdinandus Hispaniarum Princeps Anna Regia 4

1571

[fig. 8] Anónimo, Baptismo de Fernando, Príncipe das Astúrias, na Igreja de San Gil, Madrid, 1571; pintura a óleo sobre tela. Coleecção particular. | Anonymous, Baptism of Ferdinand, Prince of Asturias, in the Church of San Gil, Madrid, 1571; oil painting on canvas. Private collection. - © Karlheinz Fessel.



XVI. Por volta de 1624, estabeleceram-se na corte mestres produtores de leques, *maestros de hacer abanicos e falqueros*, tal como o especialista português e “Professor” de leques, Miguel Pinto, que trabalhou em exclusivo para Isabel de Bourbon, a rainha de Espanha.²⁴

Leques do Japão e das Ryukyu exportados para as cortes portuguesa e espanhola durante o longo Renascimento e o furor que tais acessórios de luxo despoletou entre as mulheres de sangue real e da aristocracia, afectou a cultura ocidental até hoje. Leques do Extremo Oriente foram, de longe, um dos artigos globais mais eloquentes que uniram o Oriente e o Ocidente, ligando mulheres de todos os níveis sociais no Extremo Oriente, Ásia, Novo Mundo e na Europa durante séculos.

The craze for Asian folding fans increased as Portuguese trade with the Far East expanded in the mid-sixteenth century. News of Ryukyuan and Japanese fans sold in Lisbon spread to Spain like wildfire. The Spanish ambassador in Portugal, Alonso de Tovar, informed the king’s secretary in August of 1564, that a “*new sort of fan*” had recently arrived from India with a sailor of the Portuguese fleet, and that he was immediately sending the secretary one because it was so different (“*por ser cosa nueva*”).²² The imperial ambassador in Madrid, Hans Khevenhüller (1538-1606), had his hands full managing the numerous shopping lists he received from Habsburg woman at the Vienna, Prague and Graz courts. Asian fans invariably headed these written requests, as this fashion accessory rapidly spread to other European courts. In December of 1587, the diplomat informed Archduchess Maria in Graz (1551-1608) of a shipment on its way to Styria which included twenty-four folding fans “*as [they] are now commonly used here*”²³, indicating these were the new, much sought-after imports from Japan and the Ryukyu.

As market demand escalated, so too did a secondary market for “counterfeit” fans. Precaution was needed to distinguish fans “made in Spain”, from authentic Asian folding fans sold in Madrid’s shops. Regulation and the establishment of a fan guild was implemented by the end of the sixteenth century. By 1624, master fan makers, *maestros de hacer abanicos y falqueros*, were established at court, such as the Portuguese expert and “Professor” of fans, Miguel Pinto, who worked exclusively for Isabel of Bourbon, the Queen of Spain.²⁴

The Japanese and Ryukyuan folding fans exported to the Portuguese and Spanish courts during the long Renaissance and the rage these luxury accessories ignited amongst royal and elite women, has impacted Western culture until today. Far Eastern folding fans were, by far, one of the most significant global commodities to have bridged East and West, linking women of all levels of society in the Far East, Asia, the New World and Europe for centuries.

24 AGP, *Administración General*, legajo 624 (29 de Outubro de 1624): “*Cédula. Miguel Pinto fue Rescivido por Professor de haçer abanicos para la Reyna Nuestra Señora.*”

[fig. 9] Juan Pantoja de la Cruz, *Isabel Clara Eugenia segurando um leque do Japão ou das ilhas Ryukyu*, 1599: pintura a óleo sobre tela (124,8 x 97,6 cm). Munique, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 987. | Juan Pantoja de la Cruz, *Isabella Clara Eugenia holding a Japanese or Ryukyuan folding fan*, 1599: oil painting on canvas (124.8 x 97.6 cm). Munich, Bayerisches Staatsgemäldesammlung, inv. 987. - © bpk - Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

22 AGS, Estado (Portugal), 382, fol. 61, Alonso de Tovar to Francisco de Eraso (Lisbon, 10 August 1564): “*Doña Ana [Tovar’s wife] besa las manos a Vuestra Merced [Eraso], y ella y yo las manos de mi senõra Doña Mariana [Eraso’s wife], ynvia ay a su M[erced]d un habano [abano] que la dio un hombre que le truxo de la India y otra nueva manera de habano que por ser cosa nueva se atreve hasta que vengan las Naos de la India [...]*” (author’s highlight).

23 Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Vienna, Hausarchiv, *Familienkorrespondenz A*, Karton 44, 2 December 1587, unfoliated: “*Veynte e quatro Abanos como las acostumban agora.*”

24 AGP, *Administración General*, legajo 624 (29 October 1624): “*Cédula. Miguel Pinto fue Rescivido por Professor de haçer abanicos para la Reyna Nuestra Señora.*”



Uma lista inédita de ofertas do imperador Kangxi a D. João V de Portugal

An Unpublished List of Gifts from the Kangxi Emperor to João V of Portugal



Hugo Miguel Crespo

Redigida pelo jesuíta Jean-François Foucquet (1665-1741) a pedido de D. Vasco Fernandes César de Meneses (1673-1743), 4.º vice-rei do Brasil de 1720 a 1735, a lista de ofertas enviadas pelo imperador Kangxi (1662-1722) a D. João V (r. 1706-1750), rei de Portugal (**fig. 1**), permanece praticamente desconhecida dos estudiosos portugueses, pese embora a publicação, em 1999, de uma sua pequena secção relativa a peças de vidro produzidas nas oficinas imperiais sob supervisão de especialistas vidreiros ocidentais.¹ A lista de duas páginas (**fig. 2**), preservada no diário de Foucquet na Biblioteca Apostolica Vaticana, em Roma, tem aguardado por largo tempo a publicação, apesar da sua importância, que vai muito além da produção de vidro na Cidade Proibida, sob o patrocínio artístico de Kangxi desde 1696.² A importância da, no entanto, curta lista de Foucquet, reside na descrição das ofertas, cuja natureza era conhecida através de outras listas contemporâneas sobre as ofertas de Kangxi ao papa Clemente XI (r. 1700-1721) e para o rei português, em chinês e latim (*Diarium Mandarinorum*) também na Biblioteca Apostolica Vaticana. No entanto, estas listas são demasiado sucintas, dado que agrupam os objectos ao invés de particularizar cada item.³

Depois de uma primeira e mal-sucedida legação apostólica à China em 1705, que tinha como objectivo regular toda a conduta cristã no território, uma nova legação papal foi enviada de Lisboa a 25 de Março

Drafted by the Jesuit Jean-François Foucquet (1665-1741) at the request of Dom Vasco Fernandes César de Meneses (1673-1743), who served as 4th Viceroy of Brazil from 1720 to 1735, the list of gifts presented by the Kangxi Emperor (1662-1722) to João V (r. 1706-1750), king of Portugal (**fig. 1**), has remained virtually unknown to Portuguese scholars despite the publication, in 1999, of a small section regarding objects made at the imperial glass workshop under the supervision of Western glass specialists.¹ The two-page list (**fig. 2**), preserved inside Foucquet's diary in the Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome, has long awaited publication despite its importance, which goes beyond the early manufacture of glass at the Forbidden City under Kangxi's artistic patronage, that began in 1696.² The significance of Foucquet's list, although short, lies in the description of the gifts, the general nature of which was already available through other contemporary lists regarding Kangxi's gifts to Pope Clement XI (r. 1700-1721) and those to the Portuguese king, in Chinese and Latin (*Diarium Mandarinorum*) which are also in the Biblioteca Apostolica Vaticana. However, these lists are vague, as they tend to group the objects rather than particularise each item.³

Following a first and unsuccessful apostolic legation to China in 1705 which was intended to regulate all Christian conduct there, a new papal legation was sent from Lisbon on 25th March 1720 under the Portuguese king's patronage.⁴ Headed by the Patriarch Carlo Am-

1 Veja-se Emily Byrne Curtis, "Foucquet's list: translation and comments on the colour «blue sky after rain»", *Journal of Glass Studies*, 41, 1999, pp. 147-152; e Peter Hardie, "Foucquet's List of Kangxi Glass", *Journal of Glass Studies*, 42, 2000, pp. 167-169. Sobre a produção chinesa de vidro neste período, veja-se também Peter Y. K. Lam, "The Glasshouse of the Qing Imperial Household Department", in Humphrey K. F. Hui, Peter Y. K. Lam (eds.), *Elegance and Radiance. Grandeur in Qing Glass. The Andrew K. F. Lee Collection* (cat.), Hong Kong, The Art Museum - The Chinese University of Hong Kong, 2000, pp. 37-56.

2 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borgiani Latini, 565, fs. 121v-122.

3 George Loehr, "Missionary Artists at the Manchu Court", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 34, 1962-1963, pp. 51-67.

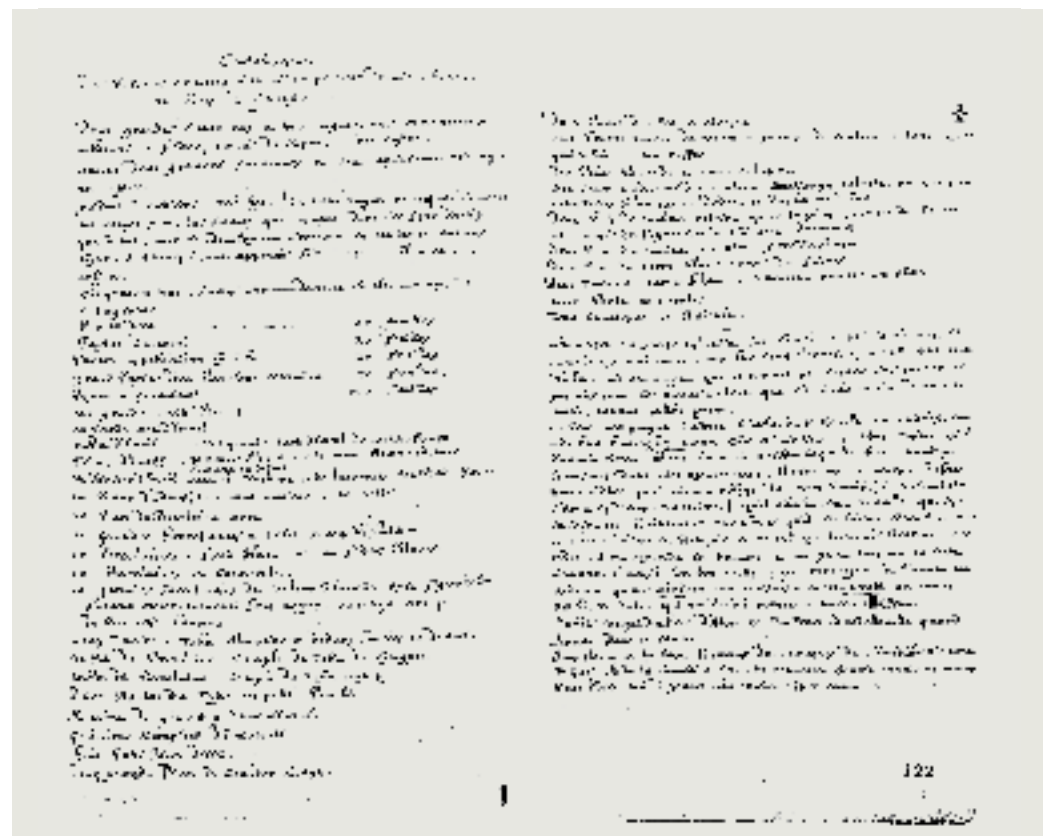
[**fig. 1**] Alessandro Giusti, *D. João V de Portugal*, ca. 1747; gesso (110 x 85 cm). Mafra, Palácio Nacional de Mafra, inv. 7549. | Alessandro Giusti, *João V of Portugal*, ca. 1747; plaster (120 x 80 x 60 cm). Mafra, Palácio Nacional de Mafra, inv. 7549. - © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, José Paulo Ruas, 2015.

1 See Emily Byrne Curtis, "Foucquet's list: translation and comments on the colour «blue sky after rain»", *Journal of Glass Studies*, 41, 1999, pp. 147-152; and Peter Hardie, "Foucquet's List of Kangxi Glass", *Journal of Glass Studies*, 42, 2000, pp. 167-169. On imperial Chinese glass production of this period, see also Peter Y. K. Lam, "The Glasshouse of the Qing Imperial Household Department", in Humphrey K. F. Hui, Peter Y. K. Lam (eds.), *Elegance and Radiance. Grandeur in Qing Glass. The Andrew K. F. Lee Collection* (cat.), Hong Kong, The Art Museum - The Chinese University of Hong Kong, 2000, pp. 37-56.

2 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borgiani Latini, 565, fols. 121v-122.

3 George Loehr, "Missionary Artists at the Manchu Court", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 34, 1962-1963, pp. 51-67.

4 On Jesuit gift-giving at the Chinese court, see Eugenio Menegon, "Amicitia Palatina. The Jesuits and the politics of gift-giving at the Qing court", in Magda Abbiati, Federico Greselin (eds.), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabatini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, pp. 547-561.



[fig. 2] Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borgiani Latini, 565, fls. 121v.-122. | Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borgiani Latini, 565, fols. 121v.-122. - © Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.

de 1720 sob o patrocínio do rei português.⁴ Chefiada pelo patriarca Carlo Ambrogio Mezzabarba (1685-1741), que partiu de Lisboa nesse dia, a embaixada foi bem recebida pelo imperador, que ofereceu ao legado apostólico porcelana das cozinhas imperiais e um frasco de rapé esmaltado saído das oficinas do palácio. Durante um banquete realizado a 14 de Fevereiro de 1721, Kangxi (fig. 3) pediu a Mezzabarba que apresentasse em seu nome as ofertas destinadas ao papa e ao rei português, nomeando na mesma ocasião o jesuíta luso António de Magalhães (1677-1735), como seu enviado pessoal a D. João V.⁵ Magalhães deixou a corte imperial e viajou para Guangzhou (Cantão), onde embarcou no *Rainha dos Anjos*, com destino à Europa a partir de Macau a 9 de Dezembro de 1721, seguindo uma rota usual que o levou primeiro para o Brasil.⁶ O navio ancorou na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, a 15 de Maio de 1722 (apenas seis meses antes da morte do impera-

brogio Mezzabarba (1685-1741), and departing from Lisbon on that day, the embassy was well received by the emperor, who gifted the apostolic legate porcelain from the imperial kitchens and an enamelled snuff bottle from the palace workshops. During a banquet held on 14th February 1721, Kangxi (fig. 3) asked Mezzabarba to present his gifts on his behalf to the pope and the Portuguese king. On the same occasion the emperor appointed a Portuguese Jesuit António de Magalhães (1677-1735), as his personal envoy to João V.⁵ Magalhães left the imperial court and travelled to Guangzhou (Canton), where he boarded the ship *Rainha dos Anjos*, setting sail for Europe from Macao on 9th December 1721 following a regular route which took it first to Brazil.⁶ It anchored in Guanabara Bay, Rio de Janeiro, on 15th May 1722 (only six months before the death of the emperor), catching fire on 17th June and sinking with its precious cargo which consequently never arrived at the Lisbon court. Such imperial gifts, together with others of this type would have been lost in any case during the earthquake of 1st

4 Sobre a prática jesuítica de dispensação de ofertas à corte chinesa, veja-se Eugenio Menegon, “*Amicitia Palatina*. The Jesuits and the politics of gift-giving at the Qing court”, in Magda Abbiate, Federico Greselin (eds.), *Il luto e i libri. Studi in onore di Mario Sabatini*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, pp. 547-561.
5 Veja-se John W. Witek, “Catholic Missions and the Expansion of Christianity, 1644-1800”, in John E. Wills (ed), *China and Maritime Europe, 1500-1800. Trade, Settlement, Diplomacy, and Missions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 135-182, ref. p. 168.
6 Sobre Magalhães e sua embaixada, veja-se João de Deus Ramos, *História das Relações Diplomáticas entre Portugal e a China. I. O Padre António de Magalhães, S.J., e a Embaixada de Kangxi a D. João V (1721-1724)*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991.

5 See John W. Witek, “Catholic Missions and the Expansion of Christianity, 1644-1800”, in John E. Wills (ed), *China and Maritime Europe, 1500-1800. Trade, Settlement, Diplomacy, and Missions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 135-182, ref. p. 168.
6 On Magalhães and his embassy, see João de Deus Ramos, *História das Relações Diplomáticas entre Portugal e a China. I. O Padre António de Magalhães, S.J., e a Embaixada de Kangxi a D. João V (1721-1724)*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991.

dor), e pegou fogo no dia 17 de Junho, afundando-se com a sua preciosa carga que nunca chegaria à corte de Lisboa. Tais ofertas imperiais, junto com outras desse tipo, teriam sido em todo o caso perdidas no terramoto de 1 de Novembro de 1755, que destruiu o palácio real e as suas colecções.

Foucquet conheceu Mezzabarba a 18 de Março de 1721 na casa dos jesuítas em Guangzhou, onde também encontrou António de Magalhães.⁷ Ao contrário do jesuíta português, Foucquet deixou a China a 5 de Janeiro de 1722 no *Príncipe de Conti*, embarcação francesa que, por motivos inesperados, aportou à Baía de Todos os Santos no Brasil a 9 de Maio. Suspeitando que o navio de Foucquet era um dos infames navios piratas que infestavam a região, as autoridades portuguesas, seguindo as ordens do vice-rei, ordenaram uma inspecção de duas semanas à embarcação francesa. A pedido de Meneses, Foucquet escreve um relatório completo sobre as suas actividades na China, pormenorizando a viagem do navio desde Guangzhou. Sob a forma de carta, entregue ao vice-rei português a 30 de Maio de 1722, o seu relatório inclui a lista - *Catalogue Des Presents enuoies Par l'Empereur de la Chine au Roy de Portugal* -, objecto deste breve ensaio.

A lista de ofertas apresenta trinta e nove entradas. A primeira, dentro de uma grande caixa ou arca (“*um coffre*”), consiste em duas grandes lanternas octogonais, decoradas com motivos florais chineses, lacadas com *urushi* (da seiva da árvore *Toxicodendron vernicifluum*). Dado que Foucquet refere “*uernis du Japon*”, estas lanternas, embora decoradas com ornamentos chineses, parecem ter sido de fabrico japonês. Outro par de lanternas hexagonais, decoradas com paisagens, estava dentro de uma caixa idêntica. O terceiro item é muito curioso, descrito por Foucquet como “*fleurs de saisons*” ou “*teie hoa*” como regista o jesuíta francês. A julgar pela expressão chinesa 铁花 *tiě huā*, que significa “flor de ferro”, parece que o imperador enviara fogos de artifício dentro de três caixas,

7 Sobre Foucquet, veja-se John W. Witek, *Controversial Ideas in China and in Europe: A Biography of Jean François Foucquet, S.J. (1665-1741)*, Rome, Institutum Historicum S.I., 1982.



[fig. 3] Caspar Luiken, *Cam-Hy, Keyser van China en van het Oosters Tartaryen*, 1698; gravura a buril sobre papel (17,2 x 11,2 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1896-A-19368-1302. | Caspar Luiken, *Cam-Hy, Keyser van China en van het Oosters Tartaryen*, 1698; etching on paper (17.2 x 11.2 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1896-A-19368-1302. - © Rijksmuseum, Amsterdam.

terns, although decorated with Chinese ornaments were seemingly of Japanese manufacture. Another pair of six-sided lanterns decorated with landscapes was inside a similar box. The third item is very curious, described by Foucquet as “*fleurs de saisons*” or “*teie hoa*” as the French Jesuit records. Judging from the Chinese expression 铁花 *tiě huā*, which means “iron flower”, it appears that the emperor was sending fireworks, packed inside three boxes, which Foucquet describes as “a vague name used for fireworks”, when the explosions resemble open flowers.

The fourth item is described as fifty-three volumes on “a subtle doctrine” or “*sur une doctrine subtile*”, listed as the work of the emperor, which is not surprising, given that all the works printed under his imperial command were by him. Given the date and the number of vol-

7 On Foucquet, see John W. Witek, *Controversial Ideas in China and in Europe: A Biography of Jean François Foucquet, S.J. (1665-1741)*, Rome, Institutum Historicum S.I., 1982.

November 1755, which destroyed the royal palace and its collections.

Foucquet met Mezzabarba on 18th March 1721 at the Jesuit headquarters in Guangzhou, where he also encountered António de Magalhães.⁷ Unlike the Portuguese Jesuit, Foucquet left China on 5th January 1722 on the *Prince de Conti*, a French vessel that, for unforeseen reasons, reached the Bay of All Saints in Brazil on 9th May. Suspecting that Foucquet’s was one of the infamous pirate ships which infested the area, the Portuguese authorities, following the wishes of the viceroy, ordered a two-week inspection of the French vessel. At Meneses’ request Foucquet wrote a full report on his work in China, detailing the ship’s voyage from Guangzhou. In the form of a letter, handed to the Portuguese viceroy on 30th May 1722, his report included the list - *Catalogue Des Presents enuoies Par l'Empereur de la Chine au Roy de Portugal* - which is the object of this brief essay.

The list of gifts contains thirty-nine entries. The first, inside a large box or chest (“*um coffre*”), regards two large eight-sided lanterns with Chinese flower motifs lacquered with *urushi* (from the sap of the tree *Toxicodendron vernicifluum*). Since Foucquet mentions “*uernis du Japon*”, these lan-

que Foucquet descreve como “um nome vago para fogos de artifício”, em que os fogos ao explodir lembram flores abertas.

O quarto item é descrito como cinquenta e três volumes sobre “uma doutrina subtil” ou “*sur une doctrine subtile*”, listados como obra do imperador, o que não surpreende, dado que todas as obras impressas sob seu édito eram da sua autoria. Considerando a data e o número de volumes ou capítulos (53 卷 *juǎn*), é possível que a obra oferecida seja o 數理精蘊 *Shùlǐ Jīngyùn* ou “essência matemática”, mais conhecida por *Colectânea dos Princípios Essenciais da Matemática*. Concebida como enciclopédia matemática, reunia todo o conhecimento matemático disponível na China naquele período. O projecto começara em 1713 e acabaria por terminar em 1723, sendo o resultado final das aulas de matemática que Kangxi recebera de vários jesuítas desde 1688.⁸ Uma obra como esta, resultado dos estudos de matemática do imperador, seria certamente uma oferta apropriada para D. João V, dados os estreitos laços entre os jesuítas na China e sua casa em Lisboa. A ciência, e principalmente a matemática, foram usadas pelos missionários jesuítas para obter o acesso à corte imperial chinesa nos séculos XVII e XVIII, com várias figuras notáveis da ordem a ocupar cargos importantes na corte em grande parte devido aos seus conhecimentos em matemática, astronomia e cartografia, que profundamente interessavam o imperador Kangxi e eram vitais para a administração de um tão vasto império. A sede dos jesuítas em Lisboa, que funcionava como uma porta de entrada para a Ásia sob administração lusa, teve um papel crucial ligando o conhecimento matemático ensinado no Colégio de Santo Antão, com os missionários jesuítas que trabalhavam e ensinavam na Cidade Proibida.⁹ Por exemplo, quando D. João V decide enviar, de Goa, um emissário ao imperador Kangxi em 1709, o homem escolhido foi o jesuíta e matemático João Francisco Cardoso (1677-1723). O jesuíta, que mais tarde seria encarregado pelo imperador de preparar mapas das diversas regiões da China – área antes dominada pelos jesuítas franceses –, nunca mais regressaria a Goa, permanecendo em Pequim até à sua morte.¹⁰

Logo depois dos volumes impressos, são listadas folhas de papel em branco, que incluíam vinte folhas de papel dourado e outras vinte folhas de papel “decorado” (“*decorée*”). A seguir estão listadas vinte folhas de um papel que Foucquet regista como “*Lien sú tchi*”, e que pode ser identificado com 藍色紙 *lán sè zhǐ*, literalmente “papel azul”. Vinte folhas grandes de papel de um “*branco extraordinário*” são listadas logo a seguir, junto com cem folhas de papel de cinco cores. Junto ao papel, Foucquet lista os objectos esmaltados, que incluíam duas grandes taças, uma jarra – provavelmente de pequenas dimensões como esta das oficinas imperiais (fig. 4) ostentando marca do período Kangxi – uma grande taça vermelha, flores, e uma taça de cobre esmaltada de azul por dentro e branca por fora. Fazendo parte das peças esmaltadas, regista-se

umes or chapters (53 卷 *juǎn*) it is possible that the work presented was the 數理精蘊 *Shùlǐ Jīngyùn* or “mathematical essence”, better-known as *Collected Essential Principles of Mathematics*. It was conceived as an encyclopaedia of all mathematical the knowledge available in China at the time. The project began in 1713 and would eventually end about 1723, and was the final outcome of the lectures in mathematics which Kangxi had received from several Jesuits from 1688.⁸ A work such as this – the result of the emperor’s studies of mathematics – would certainly be an appropriate gift for João V considering the close ties between the Jesuits in China and their Lisbon headquarters. Science, and mostly mathematics, were used by Jesuit missionaries to gain access to the Chinese imperial court in the seventeenth and eighteenth centuries, with several noted figures of the order occupying important court positions largely because of their knowledge of mathematics, astronomy and cartography, areas which deeply interested the Kangxi Emperor and were vital to the administration of such a vast empire. The Jesuit headquarters in Lisbon, which functioned as a gateway to Portuguese-ruled Asia, played a pivotal role linking mathematical knowledge taught at the Colégio de Santo Antão with the Jesuit missionaries working and teaching in the Forbidden City.⁹ For instance, when João V decided to send, from Goa, an emissary to the Kangxi Emperor in 1709, the man chosen was the Jesuit and mathematician João Francisco Cardoso (1677-1723). This Jesuit, who was later charged by the emperor to prepare maps of the many different regions of China – an area dominated by French Jesuits –, never returned to Goa, remaining in Beijing until his death.¹⁰

After the printed volumes, blank leaves of paper are listed, which included twenty leaves of gilded paper and another twenty leaves of “decorated” paper (“*decorée*”). Listed next are twenty leaves of a paper which Foucquet records as “*Lien sú tchi*” which may be identified with 藍色紙 *lán sè zhǐ*, literally “blue paper”. Twenty large leaves of paper of an “*extraordinary white*” are listed next, alongside one hundred leaves of five-coloured paper. Next to the paper, Foucquet lists the enamelled objects, which included two large bowls, a jar – probably of small dimensions like this one from the imperial workshops (fig. 4) with a Kangxi reign mark – a large red bowl, flowers, and a copper bowl enamelled in blue on the inside, and white on the outside. Also part of the enamelled ware was a “*brazier*” or incense burner, fitted with its spoon, and a matching box with incense.¹¹

um “*brazier*” ou queimador de incenso, junto com sua colher, e uma caixa com incenso, que lhe fazia certamente conjunto.¹¹

As peças de porcelana são listadas logo de seguida, e incluíam dez pratos vidrados de verde e dez grandes taças “*a tcha*”, ou 茶碗 *cháwǎn*, pintadas a cinco cores (“*ornes de cinq couleurs*”), ou seja, na paleta 五彩 *wúcǎi*, conhecida na Europa como *famille verte*, ou decoração a “cinco cores” (vermelho de ferro, verde de cobre e amarelo de ferro aplicados no interior do contorno a negro de cobalto sobre o vidrado, a que se junta o azul de cobalto sob o vidrado e o branco da porcelana).¹² Outras dez taças são listadas, decoradas com flores a azul sob o vidrado, junto com dez taças com tampa, provavelmente brancas. Foucquet regista também dez grandes taças brancas, decoradas com fénix ou 鳳凰 *fènghuáng* (“*fong hoang*”, como escreve Foucquet), consideradas de “*va-ticínio feliz*” (“*pronostic heureuse*”). Como “antiquidades”, seriam provavelmente da dinastia Ming (1368-1644), decoradas com motivos incisos, copiando peças idênticas dos fornos Ding com decoração semelhante, produzidas no século XI.¹³ Outras cinco taças de chá, “*a Tcha*”, são registadas, brancas por dentro e douradas por fora. Não surpreende como a maioria das peças de porcelana oferecidas a



[fig. 4] Jarra, China, Pequim, dinastia Qing, período Kangxi (1662-1722); cobre esmaltado, montagens em ouro (13 cm de altura). Pequim, Museu do Palácio, Cidade Proibida, inv. GU116482. | Vase, China, Beijing, Qing dynasty, Kangxi period (1662-1722); enamelled copper, gold mounts (13 cm in height). Beijing, Palace Museum, Forbidden City, inv. GU116482. – © Hugo Miguel Crespo.

The porcelain pieces are the next to be listed, and included ten green-glazed dishes and ten large bowls “*a tcha*”, or 茶碗 *cháwǎn*, which were painted in five colours (“*ornes de cinq couleurs*”), that is in the 五彩 *wúcǎi* palette, known in Europe as *famille verte*, or decoration in “five colours” (iron red, copper green and iron yellow enamels applied within a overglaze cobalt black outline, plus the underglaze cobalt blue and the white colour of the porcelain body).¹² Another ten bowls are listed, decorated in underglaze blue with flowers, alongside ten bowls with covers, probably plain white. Foucquet also lists ten large white bowls, decorated with phoenixes or 鳳凰 *fènghuáng* (“*fong hoang*” as Foucquet writes it), which were considered to be of “happy outcome” (“*Pronostic heureuse*”). These large bowls, deemed “antiques”, probably dated from the Ming dynasty (1368-1644) and were decorated with incised motifs, copying prized similarly decorated Ding ware objects made during the eleventh century.¹³ Five more tea bowls, “*a Tcha*”, are listed, which were white on the inside and gilded on the

outside. Not surprisingly, most of the items of porcelain gifted to João V were prized monochromes used in state sacrificial ceremonies in the Forbidden City, including rare gilded pieces of porcelain.

Next Foucquet lists the teas (茶 *chá*) gifted by the emperor which were intriguingly stored in porcelain jars, something which might be explained by the desire to better please the Western recipient of the gift; it may be the case that the porcelain jars were only their exterior covering. The first recorded is one porcelain jar filled with “*Tcha de longan*”, a medicinal “tea” or infusion made from 龍眼 *lóngyǎn* or

8 Sobre esta obra, veja-se Jean-Claude Martzloff, *A History of Chinese Mathematics*, Berlin – Heidelberg, Springer-Verlag, 2006, pp. 163-166.

9 Veja-se Henrique Leitão, *A Ciência na «Aula da Esfera» no Colégio de Santo Antão, 1590-1759*, Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do Nascimento de São Francisco Xavier, 2008.

10 Veja-se Ugo Baldini, “The teaching of mathematics in the Jesuit colleges of Portugal, from 1640 to Pombal”, in Luís Saraiva, Henrique Leitão (eds.), *The Practice of Mathematics in Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004, pp. 293-465, ref. p. 413 n. 242.

8 On this work, see Jean-Claude Martzloff, *A History of Chinese Mathematics*, Berlin – Heidelberg, Springer-Verlag, 2006, pp. 163-166.

9 See Henrique Leitão, *A Ciência na «Aula da Esfera» no Colégio de Santo Antão, 1590-1759*, Lisboa, Comissariado Geral das Comemorações do Nascimento de São Francisco Xavier, 2008.

10 See Ugo Baldini, “The teaching of mathematics in the Jesuit colleges of Portugal, from 1640 to Pombal”, in Luís Saraiva, Henrique Leitão (eds.), *The Practice of Mathematics in Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004, pp. 293-465, ref. p. 413 n. 242.

11 On Chinese enamelled objects gifted by the imperial court to Europe, namely to the Dresden court, see Ulrike Winhold, Rainer Richter, “Eine Email-pretiöse des Kaisers von China in der Dresdener Schatzkammer?” *Dresdener Kunstblätter*, 2, 2015, pp. 100-109. On Chinese enamelled ware of this period, deeply inspired by Western techniques, see Shi Jingfei, “A Record of the Establishment of a New Art Form: The Unique Collection of «Painted Enamels» at the Qing Court”, *Collections and Concepts*, 7, 2005, pp. 1-18; and Shi Jingfei, *Radiant Luminance. The Painted Enamelware of the Qing Imperial Court*, Taipei City, National Palace Museum, 2012.

11 Sobre objectos esmaltados chineses enviados pela corte imperial à Europa, nomeadamente à corte de Dresden, veja-se Ulrike Winhold, Rainer Richter, “Eine Email-pretiöse des Kaisers von China in der Dresdener Schatzkammer?” *Dresdener Kunstblätter*, 2, 2015, pp. 100-109. Sobre peças esmaltadas chinesas deste período, influenciadas por técnicas ocidentais, veja-se Shi Jingfei, “A Record of the Establishment of a New Art Form: The Unique Collection of «Painted Enamels» at the Qing Court”, *Collections and Concepts*, 7, 2005, pp. 1-18; e Shi Jingfei, *Radiant Luminance. The Painted Enamelware of the Qing Imperial Court*, Taipei City, National Palace Museum, 2012.

12 Sobre a *famille verte*, um tipo de porcelana produzido durante o reinado do imperador Kangxi, veja-se Chritiaan J. A. Jörg, *Famille Verte. Chinese Porcelain in Green Enamels* (cat.), Groningen – Schoten, Groninger Museum – BAI, 2011.

13 Para um pratinho covo branco do período Jiajing (1522-1567) decorado com dragões incisos, veja-se Ho Yi Hsing (ed.), *The Fame of Flame. Imperial Wares of the Jiajing and Wanli Periods* (cat.), Hong Kong, University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2009, cat. 38, pp. 134-135.

12 On *famille verte*, a type of porcelain made during the reign of the Kangxi emperor, see Chritiaan J. A. Jörg, *Famille Verte. Chinese Porcelain in Green Enamels* (cat.), Groningen – Schoten, Groninger Museum – BAI, 2011.

13 For a white saucer from the Jiajing period (1522-1567) decorated with incised dragons, see Ho Yi Hsing (ed.), *The Fame of Flame. Imperial Wares of the Jiajing and Wanli Periods* (cat.), Hong Kong, University Museum and Art Gallery, The University of Hong Kong, 2009, cat. 38, pp. 134-135.



[fig. 5] Taça com tampa, China, Pequim, dinastia Qing, período Yongzheng (1723-1735); vidro com decoração lapidada e dourada (13 x Ø 18,2 cm). Washington, Freer and Sackler Gallery, inv. LTS1985.1.266a-b. | Lidded bowl, China, Beijing, Qing dynasty, Yongzheng period (1723-1735); glass with wheel-engraved decoration and gilded (13 x Ø 18.2 cm). Washington, Freer and Sackler Gallery, inv. LTS1985.1.266a-b. - © Freer and Sackler Gallery, Washington.



[fig. 6] Garrafa, China, Pequim, dinastia Qing, período Yongzheng (1723-1735); vidro (22 cm de altura). Londres, British Museum, inv. 1888,0515.4. | Bottle, China, Beijing, Qing dynasty, Yongzheng period (1723-1735); glass (22 cm in height). London, British Museum, inv. 1888,0515.4. - © The Trustees of the British Museum.

D. João V se tratava dos tão apreciados monocromos, usados em cerimônias sacrificiais de estado na Cidade Proibida, incluindo raras peças de porcelana dourada.

De seguida, Foucquet lista os chás (茶 *chá*) oferecidos pelo imperador, curiosamente acondicionados em potes de porcelana, o que se pode talvez explicar por um desejo de melhor agradar ao destinatário ocidental da oferta; mas pode também acontecer serem os potes de porcelana apenas o contentor exterior. O primeiro a ser registado é um pote de porcelana com “*Tcha de longan*”, um “chá” medicinal ou infusão feito de 龍眼 *lóngyǎn* ou “olhos-de-dragão”, os frutos secos de *Dimocarpus longan*, que se acreditava ajudar no relaxamento. É seguido por outro pote de porcelana com “*Tcha uouy*” ou 武夷 *wǔyí*, provavelmente o muitíssimo apreciado chá de montanha conhecido por 大紅袍 *dàhóng páo* ou “Grande Túnica Vermelha”, um chá oolong escuro e fortemente oxidado, cultivado nas montanhas Wuyi, e hoje o chá mais caro do mundo. Juntamente com o oolong, havia também duas bolas de chá registadas como “*Tcha appellé Pou Eh*”, o muito apreciado chá fermentado produzido na província de Yunnan, na cidade de Pu’er, que dá nome a este tipo de chá, o 普洱 *pǔ’ěr*, que o imperador enviava numa das suas formas mais típicas, o 沱茶 *tuóchá*.¹⁴ O carácter medicinal de alguns dos “chás” listados oferecidos pelo imperador é mais sublinhado pela oferta de duas *livres* ou 979 gramas de raiz de ginseng (*Panax ginseng*). Valiosa porcelana monocroma é registada logo a seguir, junto com cinco potes cheios de leques chineses: oito pequenos pratos, provavelmente covos, dourados; e dois grandes pratos vidrados de vermelho.

“dragon eye”, the dried fruits of the *Dimocarpus longan*, which are believed to aid relaxation. It is followed by another porcelain jar with “*Tcha uouy*” or 武夷 *wǔyí* tea, probably the highly prized mountain tea called 大紅袍 *dàhóng páo* or “Big Red Robe”, a heavily oxidized, dark oolong tea grown in the Wuyi Mountains and today the world’s most expensive tea. Alongside the oolong, there were also two balls of tea recorded as “*Tcha appellé Pou Eh*”, the much appreciated fermented tea produced in Yunnan province in the town of Pu’er which gives the name to this type of tea, the 普洱 *pǔ’ěr*; the emperor had sent the tea in one of its most recognizable shapes, the 沱茶 *tuóchá*.¹⁴ The medicinal character of some of the listed “teas” gifted by the emperor is further attested by the gift of two *livres* or 979 grams of ginseng root (*Panax ginseng*). Prized monochrome ware is listed next, alongside five jars filled with Chinese folding fans: eight small dishes, probably gilded saucers; and two large red glazed dishes.

The list then moves to the imperial glassware, comprising forty-three items: two red glass dishes; eight small glass bowls decorated with flowers, with the colour mysteriously described as “*of the colour of the sky after it has rained*”, stored inside a box or chest; two small sky-blue dishes; ten medium-sized dishes of the colour of celestial red (reddish black or plum colour); five bowls, white on the inside and gilded on the outside; two jars “*of the colour of the sky after it has rained*”, decorated with flowers and occupied with Chinese-style figures, dragons, etc; two dishes “*of the colour of the sky after it has rained*”; two white glass dishes decorated with flowers; and two white glass bowls with covers decorat-

A lista prossegue para o vidro imperial, que incluía quarenta e três itens: dois pratos de vidro vermelho; oito pequenas taças de vidro decoradas com flores, com a cor misteriosamente descrita como “*da cor do céu depois de chover*”, armazenadas dentro de uma caixa ou arca; dois pequenos pratos azul-celeste; dez pratos de tamanho médio de vermelho celeste (de cor negro-avermelhado ou púrpura); cinco taças, brancas por dentro e douradas por fora; dois vasos “*da cor do céu depois de chover*”, decorados com flores e preenchidos com figuras de estilo chinês, dragões, etc; dois pratos “*da cor do céu depois de chover*”; dois pratos de vidro branco decorados com flores; e duas taças com tampa de vidro “branco” decoradas com flores, usadas como recipiente para alimentos destinados ao altar.¹⁵ Estas duas últimas peças, provavelmente feitas não de vidro branco opaco, mas de vidro transparente e incolor, poderiam ter sido semelhantes a esta taça com tampa, agora um pouco alterada (fig. 5), com decoração lapidada, da Freer and Sackler Gallery, Washington (inv. LTS1985.1.266a-b). É possível que a decoração floral descrita corresponda tanto à decoração lapidada, como à decoração gravada a ponta de diamante – duas técnicas introduzidas por vidreiros europeus nas oficinas imperiais – enquanto a tonalidade “*da cor do céu depois da chuva*” ou 雨過天晴 *yǔguò tiān qíng*, parece referir-se à cor da misteriosa “porcelana” dos fornos Chai produzida durante o reinado do imperador Chai Ron (954-959) durante o Período das Cinco Dinastias e Dez Reinos.¹⁶ A cor leitosa deve ter sido semelhante à desta garrafa ligeiramente posterior (fig. 6) do British Museum, Londres (inv. 1888,0515.4), gravada no fundo com a marca de reinado do imperador Yongzheng (1722- 1735), filho e sucessor de Kangxi.

A lista termina com treze pérolas “orientais” (“*Treize Perles orientales*”) e duas bolsas bordadas, muito apreciadas na China. As pérolas podem ser identificadas com pérolas orientais de água doce (do bivalve perliífero *Cristaria plicata*) conhecidas por 东珠 *dōngzhū*, e pescadas no rio Songhua no Nordeste, na terra natal dos manchu e local de origem dos imperadores da dinastia Qing.¹⁷ Consideradas auspiciosas, tais pérolas eram dos materiais mais apreciados e valiosos usados no vestuário e demais parafernália produzidos em exclusivo para o imperador chinês e membros da sua família.

Quando o rei português enviava uma embaixada em 1725 para o sucessor de Kangxi, dirigida por Alexandre Metelo de Sousa e Meneses (†1766), levando ofertas para o imperador, estas aparentemente incluíam tão-só nove itens, dado que as restantes e muito pródigas ofertas se destinavam à corte imperial, não podendo nunca ser aceites pelo imperador chinês na totalidade.¹⁸

ed with flowers, used as food containers for the altar.¹⁵ These last two pieces, probably made not from opaque white glass but from clear glass, might have been similar to this, now somewhat crizzled, covered bowl (fig. 5), with wheel-engraved decoration which is in the Freer and Sackler Gallery, Washington (inv. LTS1985.1.266a-b). It is possible that the floral decoration described corresponds either to wheel-engraved decoration or diamond-point etched decoration – both techniques introduced by European glassmakers at the imperial workshop – while the hue “*of the colour of the sky after it has rained*” or 雨過天晴 *yǔguò tiān qíng*, refers to the colour of the mysterious “porcelain” from the Chai kiln made during the reign of emperor Chai Ron (954-959) during the Five Dynasties and Ten Kingdoms period.¹⁶ The milky colour must have been similar to that of this slightly later bottle (fig. 6) from the British Museum, London (inv. 1888,0515.4), which is engraved on the underside with the reign mark of the Yongzheng Emperor (1722-1735), who was Kangxi’s son and successor.

The list ends with thirteen “eastern” pearls (“*Treize Perles orientales*”), and two embroidered pouches, which were highly appreciated in China. The pearls may be identified with freshwater Eastern pearls (from the cockscomb pearl mussel or *Cristaria plicata*) known as 东珠 *dōngzhū*, which are found in the Songhua River in the Manchu homeland of Northeast China, the place of origin of the Qing rulers.¹⁷ Considered auspicious, such pearls were one of the most treasured and precious materials employed for the wardrobe and paraphernalia created exclusively for the Chinese emperor and his family members.

When the Portuguese king sent an embassy in 1725 to Kangxi’s successor, headed by Alexandre Metelo de Sousa e Meneses (†1766), bearing gifts for the emperor, they seemingly included only nine items, as the other many and lavish gifts were intended for the imperial court and could not have been in any way accepted by the Chinese emperor.¹⁸ From the list, which included, as intended, small, insignificant objects, so as not to displease the emperor and go against the strict Chinese ways of engaging with foreign powers, mention should be made of a tortoiseshell box decorated in gold (possibly an early example of Neapolitan *piqueté*) and to a flask made from amber.¹⁹ Curiously, the first item in the list is a silver gilt “*talher*”, the most important object to grace Iberian princely and noble seventeenth-century dining tables. A

¹⁴ Sobre o chá puer, veja-se Jinghong Zhang, *Puer Tea. Ancient Caravans and Urban Chic*, Seattle - London, University of Washington Press, 2014.

¹⁴ On puer tea, see Jinghong Zhang, *Puer Tea. Ancient Caravans and Urban Chic*, Seattle - London, University of Washington Press, 2014.

¹⁵ Veja-se Peter Y. K. Lam, “The Glasshouse of the Qing Imperial Household Department”, in Humphrey K. F. Hui, Peter Y. K. Lam (eds.), *Elegance and Radiance. Grandeur in Qing Glass. The Andrew K. F. Lee Collection* (cat.), Hong Kong, The Art Museum - The Chinese University of Hong Kong, 2000, pp. 37-56, cat. 94, pp. 256-259.

¹⁶ Veja-se Emily Byrne Curtis, “Foucquet’s [...]”, pp. 148-149; e Peter Hardie, “Foucquet’s [...]”, pp. 168-169.

¹⁷ Veja-se Pippa Lacey, “The Coral Network: The Trade of Red Coral to the Qing Imperial Court in the Eighteenth Century”, in Anne Gerritsen, Giorgio Riello (eds.), *The Global lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, London, Routledge, 2015, pp. 81-102, ref. p. 94.

¹⁸ Sobre esta embaixada, veja-se Qichen Huang, “A embaixada de Alexandre Metello de Souza à China no contexto das relações lusochinesas”, *Administração*, 40.11, 1998, pp. 285-297; e Eugenio Menegoni, “Il potere della rappresentazione e la rappresentazione del potere: rapporti sino-portoghese e missioni cattoliche nei periodi Yongzheng e Qianlong (1723-1785)”, in Alfredo Cadonna, Franco Gatti (eds.), *Cina. Miti e Realtà*, Venezia, Cafoscarina, 2001, pp. 399-409.

¹⁵ See Peter Y. K. Lam, “The Glasshouse of the Qing Imperial Household Department”, in Humphrey K. F. Hui, Peter Y. K. Lam (eds.), *Elegance and Radiance. Grandeur in Qing Glass. The Andrew K. F. Lee Collection* (cat.), Hong Kong, The Art Museum - The Chinese University of Hong Kong, 2000, pp. 37-56, cat. 94, pp. 256-259.

¹⁶ See Emily Byrne Curtis, “Foucquet’s [...]”, pp. 148-149; and Peter Hardie, “Foucquet’s [...]”, pp. 168-169.

¹⁷ See Pippa Lacey, “The Coral Network: The Trade of Red Coral to the Qing Imperial Court in the Eighteenth Century”, in Anne Gerritsen, Giorgio Riello (eds.), *The Global lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, London, Routledge, 2015, pp. 81-102, ref. p. 94.

¹⁸ On this embassy, see Qichen Huang, “A embaixada de Alexandre Metello de Souza à China no contexto das relações lusochinesas”, *Administração*, 40.11, 1998, pp. 285-297; and Eugenio Menegoni, “Il potere della rappresentazione e la rappresentazione del potere: rapporti sino-portoghese e missioni cattoliche nei periodi Yongzheng e Qianlong (1723-1785)”, in Alfredo Cadonna, Franco Gatti (eds.), *Cina. Miti e Realtà*, Venezia, Cafoscarina, 2001, pp. 399-409.

¹⁹ Mariagrazia Russo, *A Embaixada enviada por D. João V ao Imperador Yongzheng (1725-1728) através da documentação do Arquivo Distrital de Braga*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2007, p. 323.

Da lista, que incluía, como pretendido, objectos de pequena dimensão e algo insignificantes, por forma a não desagradar o imperador e contrariar a rígida etiqueta chinesa quanto ao relacionamento com potências estrangeiras, deve mencionar-se uma caixa de tartaruga decorada a ouro (possivelmente um exemplo do *piqué* napolitano) e um frasco feito de âmbar.¹⁹ Curiosamente, o primeiro item da lista é um “*talher*” de prata dourada, o objecto mais importante da mesa ibérica nobre e principesca de então. Precursor do *surtout de table* francês, peça de centro que surgiu nos finais do século XVII, o *talher* (ou *taller* em espanhol) incluía usualmente um saleiro sobre pedestal ao centro, cercado por pequenas galhetas para tempero, e polvilhadores de açúcar, dispostos numa base com pés, circular ou quadrada, e que poderia incluir muitas outras peças, dependendo da riqueza da mesa a que se destinava.²⁰ Peça complexa e altamente refinada de prataria destinada à mesa europeia, terá sido apreciada como mera curiosidade por Yongzheng.

precursor of the French *surtout de table* or centrepiece which appeared towards the late seventeenth century, a *talher* (or *taller* in Spanish) usually included a salt cellar on a pedestal in the centre, surrounded by small cruets for seasoning, and sugar casters set on a raised circular or square-shaped platform; it could have included many other pieces depending on the richness of the dining table.²⁰ A complex, highly refined piece of European silverware, it would have been deemed a mere curiosity by Yongzheng.

Catálogo

Catalogue

19 Mariagrazia Russo, *A Embaixada enviada por D. João V ao Imperador Yongzheng (1725-1728) através da documentação do Arquivo Distrital de Baixa*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2007, p. 323.

20 Sobre o *talher*, veja-se José Manuel Cruz Valdovinos, "Plata de vajilla. Talleres castellanos", *Archivo Español de Arte*, 52.206, 1979, pp. 145-168; e Fernando A. Martín, "Etiquetas y servicios en la Mesa Real", in *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional - Fundación La caixa, 2000, pp. 51-62. Sobre o *surtout*, veja-se Alain Gruber, *L'Argentier de Maison du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Office du Livre, 1982, pp. 177-180. Sobre o uso do *talher* em Portugal, veja-se Inês Libano Monteiro, "Uma baixela para servir a quatro cobertas", in Isabel Silveira Godinho (ed.), *A baixela de Sua Majestade Fidelíssima. Uma obra de François Thomas Germain*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, pp. 84-85, n. 26.

20 On *talher*, see José Manuel Cruz Valdovinos, "Plata de vajilla. Talleres castellanos", *Archivo Español de Arte*, 52.206, 1979, pp. 145-168; and Fernando A. Martín, "Etiquetas y servicios en la Mesa Real", in *En torno a la mesa. Tres siglos de formas y objetos en los Palacios y Monasterios Reales* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional - Fundación La caixa, 2000, pp. 51-62. On *surtout*, see Alain Gruber, *L'Argentier de Maison du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Office du Livre, 1982, pp. 177-180. For the use of *talher* in Portugal, see Inês Libano Monteiro, "Uma baixela para servir a quatro cobertas", in Isabel Silveira Godinho (ed.), *A baixela de Sua Majestade Fidelíssima. Uma obra de François Thomas Germain*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002, pp. 84-85, n. 26.

Garcia Fernandes *Nascimento da Virgem*

Portugal
ca. 1530
Pintura a óleo sobre madeira de carvalho
122 x 66,5 cm

Garcia Fernandes *Adoração dos Reis Magos*

Portugal
ca. 1530
Pintura a óleo sobre madeira de carvalho
122 x 66,5 cm

Estas duas pinturas representando o *Nascimento da Virgem* e a *Adoração dos Reis Magos* fazem parte de um retábulo pintado por Garcia Fernandes cerca de 1530, ou mesmo um pouco antes, composto, pelo menos, de oito pinturas de dimensões semelhantes (122 x 66,5 cm) dedicadas a episódios da Vida da Virgem. As pinturas narram, em sequência, o *Encontro de S. Joaquim e Santa Ana na Porta Dourada de Jerusalém*, o *Nascimento da Virgem*, a *Apresentação da Virgem no Templo* e o *Casamento da Virgem*, que provavelmente ocupariam a fiada superior do conjunto retabular, e mais quatro episódios dos primeiros tempos da vida de Jesus: a *Anunciação*, o *Presépio*, a *Adoração dos Magos* e a *Apresentação do Menino no Templo*, que nos parece provável terem ocupado o registo inferior do conjunto original, quer pela construção perspéctica das composições quer pela sequência iconográfica dos temas.

Manuel Batoréu dedicou a este conjunto os dois trabalhos sobre ele publicados, com uma cuidada leitura iconográfica em que, conjugando as informações documentais que dão o pintor como trabalhando em Coimbra e Montemor antes de 1540, e alguns elementos simbólicos que detectou nas pinturas, propôs que o retábulo tivesse sido pintado originalmente para a igreja de Santa Maria da Alcáçova do Castelo de Montemor-o-Velho.¹ Fundou-se sobretudo em três argumentos. No trabalho lampadário do Templo no *Casamento da Virgem*, Batoréu

¹ Manuel Batoréu, "O retábulo da Vida da Virgem da Igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho", in Maria Dolores Vila Jato (ed.), *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración. Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 53-68. Retornado em Manuel Batoréu, "O Retábulo da Vida da Virgem", in Maria Matos (ed.), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela* (cat.), Lisboa, Instituto Português de Museus - Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, pp. 104-109.

1 Garcia Fernandes *The Birth of the Virgin*

Portugal
ca. 1530
Oil painting on oak panel
122 x 66.5 cm

Garcia Fernandes *The Adoration of the Magi*

Portugal
ca. 1530
Oil painting on oak panel
122 x 66.5 cm

These two paintings by Garcia Fernandes depicting *The Birth of the Virgin* and *The Adoration of the Magi* are part of an altarpiece painted by Garcia Fernandes about 1530, or maybe a little earlier, composed of at least of eight paintings of similar dimensions (122 x 66.5 cm) with episodes from the Life of the Virgin. The paintings describe, in sequence, *The Meeting of St. Joachim and St. Anne at the Golden Gate in Jerusalem*, *The Birth of the Virgin*, *The Presentation of the Virgin at the Temple*, and *The Marriage of the Virgin*, probably occupying the upper row of the altarpiece, in addition to four more episodes from the early days of Jesus's life: *The Annunciation*, *The Nativity*, *The Adoration of the Magi* and *The Presentation of Christ in the Temple*, which seems likely to have occupied the lower register of the original set, given the perspective used throughout the composition of the different panels and the iconographic sequence of themes.

Manuel Batoréu devoted to this set the two only scholarly works published on it, with a careful iconographic reading in which, combining the documentary evidence that pin down the painter as working in Coimbra and Montemor before 1540, and some symbolic elements that he detected in the paintings, proposed that the altarpiece had originally been painted for the church of Santa Maria da Alcáçova in the castle of Montemor-o-Velho.¹ He based his interpretation mainly on three arguments. In the highly elaborate lamp of the temple in *The Marriage of the*

¹ Manuel Batoréu, "O retábulo da Vida da Virgem da Igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho", in Maria Dolores Vila Jato (ed.), *El Retablo. Tipología, iconografía y restauración. Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 53-68. A subject resumed in Manuel Batoréu, "O Retábulo da Vida da Virgem", in Maria Matos (ed.), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela* (cat.), Lisboa, Instituto Português de Museus - Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, pp. 104-109.





identificou nas duas bandeirolas inferiores colocadas a ornamentar a lâmpada as armas do Bispo-Conde de Coimbra D. Jorge de Almeida e um chapéu episcopal. No mesmo painel, no medallhão que orna o chapéu da figura mais à direita da pintura, notou o historiador a decoração de um pelicano alimentando os filhos que ligou a Dom Jorge, o filho bastardo de D. João II, mestre da Ordem de Santiago. Finalmente, na pintura da *Anunciação*, Manuel Batoréo tomou três elementos decorativos da fimbria do tapete como representações heráldicas das três ordens militares.

Pensamos que nem todas estas observações têm o mesmo valor. Os escudos das bandeirolas da lâmpada, que já haviam aliás sido postos em destaque no comentário a este retábulo feito em 1971, na exposição de *Pintura dos Mestres de Sardoal e Abrantes*, parecem fazer de facto uma menção clara ao bispo conde de Coimbra, ou por ter sido ele o directo comitente das pinturas, ou simplesmente por se destinarem a uma igreja do território que estava sob o seu domínio espiritual.² Em 1531, Fernandes datou o tríptico da *Aparição de Cristo à Virgem* pintado para o convento de Santa Clara-a-Velha (Museu Nacional de Machado de Castro), e é provável que nos anos anteriores tenha acompanhado o seu amigo e habitual parceiro Cristóvão de Figueiredo que durante toda a década de 1520 se viu envolvido com o enorme conjunto retabular de Santa Cruz de Coimbra. Para além da ligação familiar, ambos os pintores faziam parte de um grupo restrito que dominava a empreitada régia nos campos da pintura e da marcenaria, entre os quais pontificava Jorge Afonso, que fora o mestre de Garcia Fernandes. Todos estes elementos permitem dar crédito à hipótese do retábulo da Vida da Virgem ter vindo de facto do bispado de Coimbra e estar de alguma forma relacionado com o bispo-Conde D. Jorge de Almeida, bispo de Coimbra e conde de Arganil entre 1482 e 1543, figura influentíssima da política portuguesa ao longo dos reinados de D. João II, D. Manuel I e D. João III e incansável promotor artístico na sua diocese.³

Os outros dois elementos que Manuel Batoréo utilizou para justificar a proveniência do retábulo da igreja da alcáçova de Montemor-o-Velho parecem-nos de mais difícil aceitação. Os símbolos tidos como heráldicos das ordens militares de Avis e Santiago e “esboço” das armas de Montemor-o-Velho parecem ser apenas elementos decorativos da fimbria do tapete, na sequência de outros que decoram toda a bordadura. Já o elemento decorativo do chapéu do personagem atrás de S. José no painel do *Casamento da Virgem* é claramente simbólico, mas não cremos que possa ser associado à figura de D. Jorge de Lencastre. Trata-se de um elemento de adorno de chapéu de um tipo bastante comum na moda do final do século XV e início do século XVI, de que se conhecem exemplares com cenas cavaleirescas, mitológicas, eróticas, morais, políticas ou religiosas, mas o tipo mais comum, de referência religiosa relacionava-se com memória de peregrinações e cumpria a tripla função de ornamento, peça devocional e amuleto protector.⁴ Batoréo leu o símbolo do pelicano apresentado no adorno como uma menção directa a D. Jorge, já que o seu pai D. João II usou o pelicano como empresa. Contudo, embora D.

Virgin, on the two inferior flags decorating the lamp Batoréo identified the coat of arms of the bishop-count of Coimbra Jorge de Almeida and an episcopal hat. In the same panel, in the medallion that decorates the hat of the rightmost figure depicted, the scholar identified its iconography as that of a pelican feeding her young, which he assumed to be a reference to Dom Jorge, the illegitimate son of King João II, master of the Order of Santiago. Finally, in the painting of *The Annunciation*, Manuel Batoréo interpreted three decorative elements from the carpet fringe as heraldic representations of the three military orders.

I would argue that not all of these observations have the same value. The coats of arms on the lamp, already highlighted in 1971 in the commentary on this painting at the exhibition *Pintura dos Mestres de Sardoal e Abrantes* seems in fact to be a clear reference to the bishop of Coimbra, either because he was the actual patron of the altarpiece, or simply because it was meant for a church under his spiritual rule.² In 1531, Fernandes dated the triptych of the *Apparition of Christ to the Virgin* painted for the convent of Santa Clara-a-Velha (Museu Nacional de Machado de Castro), and it is likely that in the previous years he accompanied his friend and regular companion Cristóvão de Figueiredo who, throughout the 1520s was working on the enormous altarpiece of Santa Cruz de Coimbra. In addition to their family ties, both painters were part of a restricted group which dominated the royal patronage in painting and woodwork, headed by Jorge Afonso, who had been Garcia Fernandes' master. All of these elements are in favour of the hypothesis that the altarpiece on the Life of the Virgin in fact originated from the bishopric of Coimbra and are somewhat related to the bishop-count Jorge de Almeida, bishop of Coimbra and count of Arganil between 1482 and 1543, a highly influential figure in Portuguese politics during the reigns of João II, Manuel I and João III and a tireless artistic patron in his diocese.³

The other two elements which Manuel Batoréo used to argue for the origin of the altarpiece with the church of the castle of Montemor-o-Velho seem more difficult to accept. The symbols that he considered as the heraldry of the military orders of Avis and Santiago and that of the coat of arms of Montemor-o-Velho seem only to be decorative elements of the carpet fringe, following other elements which decorate the length of the border. The decorative element featured on the hat of the figure set behind Saint Joseph on the panel of *The Marriage of the Virgin* is undoubtedly symbolic, but I do not believe that it can be associated with Jorge de Lencastre. It is an element of hat adornment of a type common in late fifteenth and early sixteenth-century attire, of which known examples feature chivalric, mythological, erotic, moral, political or religious scenes, while the most common type - religious in nature - was related to the memory of pilgrimages and fulfilled the triple function of ornament, devotional piece and protective amulet.⁴ Batoréo interpreted the pelican symbol present in the hat ornament as a direct reference to Dom Jorge, since his father João II used the pelican as his device. However, and while D. Jorge would eventually make use

2 *Pintura dos Mestres de Sardoal e Abrantes* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, cats. 138-145.

3 Veja-se Maria de Lurdes Craveiro, “D. Jorge de Almeida (1482-1543). Renovação espiritual e reconstrução da Antiguidade na diocese de Coimbra”, *Invenire*, 6, 2013, pp. 6-19.

4 Um estudo bastante completo deste tipo de insígnias é o de Jos Koldeweij, *Foi & Bonne Fortune. Panne et Dévotion en Flandre Médiévale*, Arnhem, Uitgeverij Terra Lannoo, 2006.

2 *Pintura dos Mestres de Sardoal e Abrantes* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, cats. 138-145.

3 See Maria de Lurdes Craveiro, “D. Jorge de Almeida (1482-1543). Renovação espiritual e reconstrução da Antiguidade na diocese de Coimbra”, *Invenire*, 6, 2013, pp. 6-19.

4 An in-depth study of this type of badge may be found in Jos Koldeweij, *Foi & Bonne Fortune. Panne et Dévotion en Flandre Médiévale*, Arnhem, Uitgeverij Terra Lannoo, 2006.

Jorge tenha acabado por definir esta ave simbólica como timbre das armas dos Lencastres, na verdade nunca o usou como símbolo próprio, nem o deveria fazer dado que as empresas são pessoais e não transmissíveis de pai para filho.⁵ Por outro lado, dadas as suas implicações simbólicas, o pelicano alimentando os filhos com a própria carne, ou “pelicano na sua piedade”, foi um tema bastante utilizado quer na sua simbologia directa, cristológica e eucarística, quer como símbolo mais geral do sacrifício e da dádiva. Devemos pois ter alguma prudência na associação desta decoração de chapéu a D. Jorge e, consequentemente, à directa procedência do retábulo da capela-mor da igreja de Montemor-o-Velho.

Pelo que acima ficou dito, se é provável que o retábulo da Vida da Virgem tenha sido pintado para uma igreja ou convento da diocese de Coimbra, a sua origem concreta permanece, a nosso ver, desconhecida. Só dois séculos mais tarde podemos ter uma referência concreta a estas pinturas, numa rápida indicação do pintor restaurador Pietro Guarienti, que esteve em Portugal entre 1734 e 1736, e incorporou depois algumas notas sobre essa experiência nos acrescentos que fez à edição de 1753 do *Abecedário Pictórico* de Orlandi.⁶ Na biografia curta de Vasco Fernandes, Guarienti escreve que o pintor “operò sempre cose sacre, ed in oto pezzi di singular bellezza posseduti das Sig. Marchese di Váleza dipinse la vita di Maria Virgine”.⁷ Trata-se da mais antiga referência conhecida ao colecionismo de pintura primitiva portuguesa, o que por si só tem a sua importância. Na época em que Guarienti pode ter visto as pinturas o marquês de Valença era D. Francisco de Paula Portugal e Castro (1679-1749), uma personalidade intelectual de alguma craveira, membro efectivo da Real Academia de História, orador e escritor com méritos reconhecidos no seu tempo.⁸ Quando José da Cunha Taborda voltou a dar notícia sobre as pinturas, em 1815, continuavam na posse dos Valenças. Taborda refere-se às pinturas de novo ao falar do mítico “Vasco”, a quem se atribuíam quase todos os quadros antigos de escola portuguesa, de forma quase igual a Guarienti, mas logo a seguir compara as pinturas, dizendo que se assemelham aos nove quadros do antigo retábulo do Convento da Trindade de Lisboa, que hoje atribuímos precisamente a Garcia Fernandes.⁹ No início da década seguinte as pinturas mantinham-se na colecção, segundo nos dá conta Cirilo Volkmar Machado na *Colecção de Memórias*, publicadas no ano da sua morte, em 1823, de novo na biografia de *Grão Vasco de Vizeu*, de quem diz haver pinturas em igrejas e mosteiros e “nas Colecções de Valença, Borba, e Penalva”.¹⁰

Segundo Athanasius Raczyński as pinturas passaram depois pelas colecções do 1.º Conde da Figueira, D. José Maria Rita de Caste-

of this symbolic bird for the crest of the Lencastre coat of arms, he never actually used it as personal symbol, nor could he do so since devices are personal and non-transmissible from father to son.⁵ On the other hand, given its symbolic implications, the pelican feeding her young with her own flesh, or “pelican in its piety”, was a theme widely used both in its direct Christological and Eucharistic symbolic meaning, and as a more general symbol of personal gift and sacrifice. We must therefore exercise some caution in connecting this hat decoration with Dom Jorge and, consequently, with the direct origin of the altarpiece of the main chapel of the church of Montemor-o-Velho.

From what has been said above, if it is probable that the altarpiece on the Life of the Virgin was painted for a church or convent in the diocese of Coimbra, while its actual origin remains, in my view, unknown. Only two centuries later do we have a concrete reference to these paintings, in a brief indication by the painter-restorer Pietro Guarienti, who was in Portugal between 1734 and 1736, and later added some notes on his practice in the additions that he made to the 1753 edition of his *Abecedário Pictórico* by Orlandi.⁶ In the short biography of Vasco Fernandes, Guarienti writes that the painter “operò sempre cose sacre, ed in oto pezzi di singular bellezza posseduti das Sig. Marchese di Váleza dipinse la vita di Maria Virgine”.⁷ It is the oldest known reference to the collection of early Portuguese painting, which in itself is important. By the time Guarienti could have seen the paintings the Marquis of Valença was Francisco de Paula Portugal and Castro (1679-1749), an intellectual figure of a certain standing, an effective member of the Royal Academy of History, a speaker and writer with recognised merits in his time.⁸ When José da Cunha Taborda returned to the subject giving new information about the paintings, in 1815, they remained in possession of the Valenças. Taborda mentions the paintings again while referring to the mythical “Vasco”, to whom almost all of the old paintings of Portuguese school were attributed, closely following Guarienti, but soon after compares the paintings, saying that they resemble the nine paintings of the old altarpiece of the convent of the Trindade in Lisbon, which today are in fact attributed to Garcia Fernandes.⁹ In the beginning of the following decade the paintings remained in the collection, as Cirilo Volkmar Machado tells us in his *Colecção de Memórias* published in the year of his death in 1823, in his biography of *Grão Vasco de Vizeu*, of which he says there are paintings in churches and monasteries and “in the collections of Valença, Borba and Penalva”.¹⁰

According to Athanasius Raczyński the paintings later passed through the collections of the 1st Count of Figueira, José Maria Rita de Castelo



lo-Branco (1788-1872).¹¹ Quando Raczyński viu as pinturas, elas já pertenciam ao 1.º Duque de Palmela, D. Pedro de Sousa Holstein (1781-1850) e não lhe agradaram especialmente. Na “septième lettre” que dedicou a Grão-Vasco, considera o retábulo da Vida da Virgem merecedor de poucos elogios.¹² Na “treizième lettre”, opõe-se ao juízo de Guarienti que, como vimos, considerara as pinturas de singular beleza.¹³ Na “seizième lettre”, em que volta ao tema de Grão-Vasco, depois de ter visitado Viseu, nota nos painéis da colecção Palmela um mérito muito inferior à fama de Grão-Vasco e aos seus quadros de Viseu.¹⁴ Finalmente, na “vingtième lettre”, dando conta de uma visita ao Palácio Palmela ao Calhariz, em 26 de Novembro de 1844, nota nas pinturas certas analogias com o retábulo do Paraíso (hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, doravante MNAA), mas considera os quadros da Vida da Virgem “moins bons”.¹⁵

Branco (1788-1872).¹¹ When Raczyński saw the paintings they already belonged to the 1st Duke of Palmela, Pedro de Sousa Holstein (1781-1850) and he did not particularly like them. In his “septième lettre” dedicated to Grão-Vasco, he considers the altarpiece on the Life of the Virgin worthy of little praise.¹² In his “treizième lettre”, he contradicts Guarienti’s judgment who, as we have seen, considered the paintings to be of singular beauty.¹³ In his “seizième lettre”, while returning to the theme of Grão-Vasco and after visiting Viseu, he observed in the panels of the Palmela collection a merit far inferior to the fame of Grão-Vasco and his paintings of Viseu.¹⁴ Finally, in his “vingtième lettre”, describing a visit to the Palmela Palace in Calhariz on 26th November 1844, he notices in the paintings certain analogies with the Paraíso altarpiece (now at the Museu Nacional de Arte Antiga, hereafter MNAA), but considers the paintings of the Life of the Virgin “moins bons”.¹⁵

5 Veja-se Miguel Metelo Seixas, “As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas”, in Isabel Mendonça (ed.), *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo e Silva - Escola Superior de Artes Decorativas, Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, p. 46-82.

6 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico* [...], In Venezia, Apresso Giambattista Pasquali, 1753.

7 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario* [...], p. 479.

8 Veja-se José Adriano Freitas de Carvalho, “As instruções de D. Francisco de Portugal, Marquês de Valença, a seus filhos: um texto para Jacobeia?”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 2004, pp. 319-347.

9 José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 161.

10 Cyrillo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiveram em Portugal* [...], Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 42.

5 See Miguel Metelo Seixas, “As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas”, in Isabel Mendonça (ed.), *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e Viagem*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo e Silva - Escola Superior de Artes Decorativas, Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, p. 46-82.

6 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario Pittorico* [...], In Venezia, Apresso Giambattista Pasquali, 1753.

7 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario* [...], p. 479.

8 See José Adriano Freitas de Carvalho, “As instruções de D. Francisco de Portugal, Marquês de Valença, a seus filhos: um texto para Jacobeia?”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, 2004, pp. 319-347.

9 José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 161.

10 Cyrillo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias relativas às Vidas dos Pintores, e Escultores, Architetos, e gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiveram em Portugal* [...], Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 42.

11 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal*, Paris, Jules Renuard et Cie., 1846, p. 126. Cirillo, atrás referido, gabara já esta colecção, embora não identificasse nenhuma das suas pinturas. Cf. Cirillo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias* [...], p. 43.

12 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], p. 126.

13 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], p. 328.

14 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], p. 368.

15 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], pp. 399-400.

11 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal*, Paris, Jules Renuard et Cie., 1846, p. 126. The aforementioned Cirillo boasted this collection, albeit without mentioning any of its paintings. Cf. Cirillo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias* [...], p. 43.

12 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], p. 126.

13 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], p. 328.

14 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], p. 368.

15 Athanasius Raczyński, *Les Arts en Portugal* [...], pp. 399-400.



As apreciações de Raczinsky, enquadradas nas justas críticas que tentou fazer à amálgama de diferentes mestres que uma historiografia da arte incipiente juntava sob o nome de Grão-Vasco, teve como consequência imediata a reserva da atribuição dos painéis da Vida da Virgem ao pintor de Viseu, a quem deixam de estar ligadas as oito pinturas da Vida da Virgem. Logo em meados do século XIX, num catálogo da coleção Palmela, o conjunto é descrito como “seis painéis representando a Vida de Nossa Senhora, originaes atribuidos a Grão Vasco, e que talvez sejam do seu contemporâneo Christovão de Utrecht”.¹⁶ A mesma lista é publicada em 1852 pela *Revista Universal Lisbonense* de António Feliciano de Castilho, com o retábulo descrito sob o n.º 3: “6 Quadros que representam a vida de Nossa Senhora - originaes de Cristovão de Utrecht,

16 *Catálogo dos Quadros e mais objectos de Bella-Artes que se acham no Palácio dos Duques de Palmela ao Calhariz*, Lisboa, Imprensa Nacional, s/d. Publicado por Vitor Serrão, “As colecções artísticas Sousa e Holstein / Palmela. Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção”, in Maria Matos (ed.), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela* (cat.), Lisboa, Instituto Português de Museus - Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, pp. 73-89, ref. p. 82.

Raczinsky’s remarks, framed by his fair criticism of the amalgamation of different masters which early art historians grouped under the name of Grão-Vasco, resulted in a great reticence to identify the panels on the Life of the Virgin with the painter of Viseu, to whom the eight paintings would no longer be attributed. As early as the mid-nineteenth century, in a catalogue of the Palmela collection, the set is described as “six panels depicting the Life of Our Lady, originals attributed to Grão-Vasco, and perhaps by his contemporary Cristovão of Utrecht”.¹⁶ The same list is published in 1852 in the *Revista Universal Lisbonense* by António Feliciano de Castilho, with the altarpiece described under no. 3: “6 Pictures depicting the life of Our Lady - originals by Cristovão of Utrecht,

16 *Catálogo dos Quadros e mais objectos de Bella-Artes que se acham no Palácio dos Duques de Palmela ao Calhariz*, Lisboa, Imprensa Nacional, s/d. Published by Vitor Serrão, “As colecções artísticas Sousa e Holstein / Palmela. Notas sobre um recheio coleccionístico de excepção”, in Maria Matos (ed.), *Uma Família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Colecção Palmela* (cat.), Lisboa, Instituto Português de Museus - Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, pp. 73-89, ref. p. 82.

tem cada um 6 palmos e meio de alto, e 3 palmos de largo”.¹⁷ Em pouco tempo substituiu-se o mito da atribuição ao Grão-Vasco, por um outro sem base nenhuma, o da suposta autoria das pinturas por Cristovão de Utrecht, um mestre flamengo documentado em Portugal na terceira e quarta décadas do século XVI, mas a quem não foi até hoje possível ligar nenhuma obra que sirva de base para a caracterização da sua maneira de pintar. Outra “novidade” destas listas foi passarem a designar apenas seis painéis, certamente por dois deles, por restauro ou colocação terem sido separados do conjunto. Quer a nova atribuição, quer a menção apenas a seis quadros, repetir-se-ão nas descrições até bem entrado o século XX. Em 1903, Gabriel Pereira publicou um exaustivo catálogo da colecção, onde nomeou sob o n.º 3 “Seis quadros que representam a vida de Nossa Senhora. Originaes de Christovão de (?) Excelentes pinturas”¹⁸ e Carlos Malheiro Dias, numa pormenorizada descrição do novo Palácio dos Palmela, ao Rato, nomeia os “seis painéis representando a vida de Nossa Senhora, atribuidos a Cristovão de Utrecht”.¹⁹ No *Guia de Portugal*, os quadros são já apenas definidos como “da escola de Lisboa (cerca de 1520)”, mas continua a elencar-se apenas seis pinturas.²⁰

A exposição de *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, veio propor a autoria do retábulo a Garcia Fernandes, ainda que interrogada, mas a mostra apenas expôs cinco das suas pinturas.²¹ Foi Luís Reis-Santos, quem afirmou sem hesitação a atribuição das pinturas a Garcia Fernandes, esclarecendo também tratar-se de oito painéis.²² Apenas por duas vezes, contudo, o conjunto foi mostrado ao público na sua totalidade: em 1971, na já referida *Exposição dos Mestres de Sardoal e Abrantes* e, em 2001, na mostra da Casa-Museu Anastácio Gonçalves dedicada ao colecionismo dos Palmela. Após a morte do 5.º duque de Palmela, D. Domingos Maria de Sousa Holstein Beck, em 1969, o retábulo foi dividido por vários herdeiros e, na década de 1990, as duas pinturas que trataremos em seguida, foram, por um desses herdeiros, vendidas a um antiquário lisboeta em cuja posse se mantiveram até 2018.

Garcia Fernandes pertenceu a um grupo de artistas que se formou e desenvolveu na órbita da oficina de Jorge Afonso, o pintor régio de D. Manuel e de D. João III, feito pelo primeiro desses monarcas vedor e examinador das obras de pintura reais. Esse estatuto deu àquele pintor preponderância no acesso às empreitadas régias. O primeiro documento conhecido que o nomeia data de 7 de Julho de 1514, e refere-se a um aforamento de umas casas pelo pintor Gregório Lopes, recém-casado com uma filha de Jorge Afonso, que Fernandes testemunha. Ele e ou-

each are 6 and a half palms high, and 3 palms long”.¹⁷ In a short time, the mythical attribution to Grão-Vasco was substituted by another equally unfounded, that of the alleged authorship of the paintings by Cristovão of Utrecht, a Flemish master documented in Portugal in the 1530s and 1540s to whom no painting has been attributed with any certainty so as to provide a basis for the characterisation of his painting style. Another “originality” of these lists is that they only mention six panels. This was because the other two, due to restoration or displacement had been separated from the set. Either the new attribution or the mention of only six pictures will be repeated in the descriptions well into the twentieth century. In 1903, Gabriel Pereira published an exhaustive catalogue of the collection, where he recorded under n. 3 “Six pictures depicting the life of Our Lady. Originals of Christovão de (?) Excellent paintings”.¹⁸ And Carlos Malheiro Dias, in a detailed description of the new palace of the Dukes of Palmela, near Rato, lists the “six panels depicting the life of Our Lady, attributed to Cristovão of Utrecht”.¹⁹ In the *Guia de Portugal*, the pictures are, in turn, only described as “Lisbon school (circa 1520)”, similarly comprising only six paintings.²⁰

In the exhibition *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, the altarpiece was attributed to Garcia Fernandes, although with a question mark, yet only five of the panels were displayed.²¹ Luís Reis-Santos, without hesitation, attributed the paintings to Garcia Fernandes, explaining that there were eight panels.²² However, the set has been shown to the public in its entirety only twice: in 1971, at the aforementioned *Exposição dos Mestres de Sardoal e Abrantes*, and in 2001 at the Casa-Museu Anastácio Gonçalves on an exhibition centred on the Palmela collection. After the death of the 5th Duke of Palmela, Domingos Maria de Sousa Holstein Beck in 1969, the altarpiece was divided between his several heirs, and in the 1990s the two paintings here discussed were sold by one of them to a Lisbon-based antiques dealer in whose possession they remained until 2018.

Garcia Fernandes belongs to a group of artists who formed and developed in the orbit of the workshop of Jorge Afonso, the royal painter of Manuel and João III, who was granted by the first of these monarchs, vedor and examiner of the royal works of painting. This position gave Fernandes firm access to royal commissions. The first known document that names him dates from 17th July 1514, which deals with the lease (*aforamento*) of some houses to the painter Gregório Lopes, newly married to a daughter of Jorge Afonso, of which Fernandes is a witness.

17 “Catalogo dos quadros antigos e modernos, que formam parte da Galeria do exm.º Duque de Palmella, em Lisboa”, *Revista Universal Lisbonense*, 4, 1851-1852, pp. 142, 153 e 166, ref. p. 142.

18 Although Gabriel Pereira mentions six paintings, he lists only five: “o nascimento da Virgem. A Anunciação. O desponsorio. A Natividade e a Adoração dos Magos”. Gabriel Pereira, *A Colecção de Pinturas do Sr. Duque de Palmela*, Lisboa, Typographia Lallemand, 1903, p. 7.

19 Carlos Malheiro Dias, *Cartas de Lisboa (segunda série)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & Cia., 1905, p. 78. On p. 63 the author had already mentioned the “seis painéis da Vida de Nossa Senhora, que pertenceram à casa dos marqueses de Valença, atribuidos, quer a Christovão de Utrecht, quer a Grão Vasco”.

20 Raúl Prouença, José Augusto Santana Dionísio, *Guia de Portugal I. Generalidades. Lisboa e Arredores*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924, p. 334.

21 João Couto et al. (eds.), *Exposição de Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, *Catálogo-Guia* (cat.), Lisboa, Bertrand, 1940, cats. 135-139, p. 25.

22 Luís Reis-Santos, “Base de identificação do pintor quincentista Garcia Fernandes”, *Diário Popular*, Lisboa, 18 de Agosto 1955; and Luís Reis-Santos, *Garcia Fernandes*, Lisboa, Artis, 1967.

tros dois colegas são descritos como “pintores que lavram em casa do dito Jorge Afonso”.²³ Garcia Fernandes participava numa grande empreitada de decoração do tribunal da Relação, no Limoeiro, em Lisboa, quando o chefe dessa empreitada, o flamengo Francisco Henriques, cunhado de Jorge Afonso, pereceu de peste, juntamente com uma série de outros pintores flamengos e alguns escravos que com ele trabalhavam. Fernandes escapou à peste, mas a catástrofe teve consequências no seu futuro. Depois de conversas entre a viúva de Francisco Henriques, o seu irmão Jorge Afonso, e um outro seu parente, decidiram propor a Garcia Fernandes que se casasse com uma filha de Henriques, ficasse com a chefia a sua oficina e tomasse as obras que o mestre tinha deixado incompletas. Garcia Fernandes morava então no actual Cais do Sodré²⁴, no sítio conhecido na época como Cata-que-Farás, mas deve ter depois ocupado a casa do sogro, na rua da Mangalassa, abaixo do largo da igreja de S. Cristóvão, em Alfama.²⁵ Em 1527, D. João III concedeu-lhe o privilégio de poder andar de mula com sela. Sabemos também que era irmão da Misericórdia de Lisboa e que chegou a ser seu eleitor na classe dos oficiais mecânicos.

Aquando do casamento de Garcia Fernandes, o rei terá concordado em prestar-lhe algum auxílio, que o pintor se convenceu incluiria também a posse do cargo de oficial de armas de passavante que Francisco Henriques detinha e que era norma ser continuado pelos sucessores. D. Manuel, porém, acabou por fazer Passavante Santarém ao iluminador António de Holanda e Garcia Fernandes, sentindo-se defraudado e arcando com o sustento da viúva e demais família da sua mulher fez a D. João III, entre 1528 e 1540, uma série de petições para obter algum benefício. Essas petições são extraordinariamente importantes para o conhecimento do pintor, não só porque ele nomeia toda uma série de serviços feitos para o monarca – obras em Évora, Leiria, Montemor, Coimbra e Goa – que nos fornecem alguma certeza na base das atribuições que lhe são dadas, como porque nos desvendam alguma coisa do seu círculo social. Além de Jorge Afonso e Inígo Lopes, são referidos nas petições Garcia de Resende, poeta e cronista, Belchior Vicente, filho do dramaturgo Gil Vicente e Cristóvão de Figueiredo, o pintor que se assume como compadre, amigo e parceiro nas obras de Garcia Fernandes.

Demonstrando a crescente importância do artista, em 1537 foi escolhido para pintar um enorme retábulo para o convento da Trindade de Lisboa (hoje no MNAA) e em 1538 datou uma belíssima *Apresentação do Menino no Templo* (MNAA). Uma última pintura datada por Garcia Fernandes, em 1541, foi o *Casamento de Santo Aleixo*, feito para a capela do mesmo santo na igreja da Misericórdia de Lisboa, ou da Conceição-Velha (hoje no Museu de São Roque) mas, pelos mesmos anos devem ser outras obras suas como um *Encontro na Porta Dourada* (Paço Ducal

He and two other fellows are described as “painters who work at Jorge Afonso’s home”.²³ Garcia Fernandes was at the time working on the vast decoration work at the Relação (a judicial court) in Limoeiro (Lisbon), where the painter in charge, the Flemish Francisco Henriques, Jorge Afonso’s brother-in-law, died of plague along with a number of other Flemish painters and some slaves who worked under him. Fernandes was unharmed by the plague, but the catastrophe had consequences for his future. After talks between the widow of Francisco Henriques, her brother Jorge Afonso, and another relative, it was decided that Garcia Fernandes was to marry a daughter of Henriques and run his workshop, taking for himself the commissions that the master had left unfinished. At the time Garcia Fernandes lived in what is nowadays Cais do Sodré²⁴, a place known then as Cata-que-Farás, but he must have moved afterwards to his father-in-law’s house on Mangalassa street, just below the church of S. Cristóvão’s square in Alfama.²⁵ In 1527, João III granted him the privilege of riding a mule with a saddle. We also know that he was brother to the Lisbon Casa da Misericórdia and that he became its elector in the rank of craftsmen (*oficiais mecânicos*).

When Garcia Fernandes married, the king agreed to give him some assistance, which the painter thought would also include the tenure of the courtly officer of arms, that of pursuivant, which Francisco Henriques had held and was usually given to one’s successor. Manuel, however, granted the office of pursuivant *Santarém* to the illuminator António de Holanda, and Garcia Fernandes, feeling defrauded and paying for the support of the widow and his wife’s family, wrote to João III, between 1528 and 1540, a series of petitions in order to get some benefit. These petitions are extraordinarily important for our knowledge of the painter, not only because he names a whole series of royal commissions – for works in Évora, Leiria, Montemor, Coimbra and Goa – that provide us with some secure basis for the attributions given to him, and because they reveal something of his social circle. In addition to Jorge Afonso and Inígo Lopes, Garcia de Resende, poet and chronicler, Belchior Vicente, son of the playwright Gil Vicente, and Cristóvão de Figueiredo, the painter who is his *compadre*, friend and work partner, are all mentioned in the petitions.

Symptomatic of his growing importance, Fernandes was chosen in 1537 to paint a large altarpiece for the Lisbon convent of Trindade (now at the MNAA), and in 1538 he painted a striking *Presentation of the Child in the Temple* (MNAA). One last painting dated by Garcia Fernandes in 1541 is *The Wedding of St Alexius*, made for the chapel of the same saint in the Misericórdia church, also known as Conceição-Velha in Lisbon (now at the Museu de São Roque), or the *Encounter at the Golden Gate* (Paço Ducal de Vila Viçosa) and the altarpiece of the Er-

23 Direcção-Geral do Livro, Arquivo e Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (doravante DGLAB/AN/TT, *Convento de São Domingos*, Livro 20, Documento 24, publicado por Luís Reis-Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, Luís Reis-Santos, 1947, p. 255.

24 DGLAB/AN/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 99, Documento 145, publicado por Francisco Bilou, “A petição do pintor Garcia Fernandes de 1540: novas achegas documentais e interpretativas”, in Francisco Bilou, *Património Artístico no Alentejo Central. Obras, Mestres e Mecenas, 1516-1604*, Lisboa, Edições Colibri, 2016, pp. 111-119.

25 *Documentos do Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa. Livro dos Reis*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1960, doc. 19, p. 21.

23 Direcção-Geral do Livro, Arquivo e Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo (doravante DGLAB/AN/TT, *Convento de São Domingos*, Livro 20, Documento 24, publicado por Luís Reis-Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, Lisboa, Luís Reis-Santos, 1947, p. 255.

24 DGLAB/AN/TT, *Corpo Cronológico*, Parte II, Maço 99, Documento 145, publicado por Francisco Bilou, “A petição do pintor Garcia Fernandes de 1540: novas achegas documentais e interpretativas”, in Francisco Bilou, *Património Artístico no Alentejo Central. Obras, Mestres e Mecenas, 1516-1604*, Lisboa, Edições Colibri, 2016, pp. 111-119.

25 *Documentos do Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa. Livro dos Reis*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1960, doc. 19, p. 21.



de Vila Viçosa) ou o retábulo da Ermida dos Remédios de Lisboa.²⁶ A partir de meados da década de 1540 não lhe foram identificadas pinturas, muito embora, muito provavelmente, o pintor vivesse até aos anos de 1560. Pode ter simplesmente desaparecido o rasto da sua actividade artística, ou ter conseguido algum dos cargos porque tanto pugnou nas suas demandas ao rei, reduzindo por esse motivo a sua actividade artística nas últimas décadas de vida. Uma carta régia de D. João III, datada de 1550, autorizava o seu passavante Garcia Fernandes a transmitir por morte o cargo a um dos seus filhos ou genros, sinal que conseguiu em parte os intentos das suas petições. E talvez se refira ainda ao pintor uma carta de 1565, nomeando-o já no cargo de “rei de Armas Índia”, em que fala dos seus dois filhos mortos na Índia ao serviço do rei e em que pedia para outro filho, Gaspar de Sande, os cargos de feitor, alcaide-mor e provedor dos defuntos de Moçambique.²⁷ Deve ter morrido pouco depois, pois as suas casas da Mangalassa em 1568 eram já dadas como na posse da sua filha Isabel Henriques.²⁸

O tema do *Nascimento da Virgem* fornecia aos pintores e gravadores pretexto para uma abordagem dos espaços domésticos e dos gestos quotidianos. Garcia Fernandes levou, nesta pintura, esta ideia a uma grande profundidade, exibindo o seu gosto pela descrição dos objectos, e mostrando um apreço desmesurado pela exibição de jóias e tecidos ricos, mesmo que eles nos pareçam, à primeira vista, despropositados na cena. O ambiente na sua pintura é totalmente doméstico e feminino. O cenário é o quarto da parturiente que repousa na cama, sob um dossel de pesado brocado verde, aberto para o espectador. Num primeiro plano, uma aia recolhe no colo a Virgem recém-nascida e, com a mão direita, avalia a temperatura da água que aquece, num tacho de cobre, nas brasas de um fogareiro de barro. Ao seu lado, uma criada usa o mesmo fogo para aquecer a toalha que envolverá a criança. Vários visitantes estrangeiros do século XVI notaram a presença por toda a cidade destes fogareiros, com que muitas vezes se cozinhava nas varandas ou na própria rua, e que depois eram recolhidos ao interior das casas como fogões e fontes de aquecimento. A sua presença é também comum na pintura quinhentista.

A parturiente ocupa o centro do quadro na cama disposta um pouco em diagonal. Deita-se vestida, sob colcha vermelha e cobertor amarelo franjado, recostada em várias almofadas. Cena religiosa, é também um retrato social – Santa Ana é também a patroa, a dona da casa entre aias e criadas, dispondo e escolhendo, dando ordens para o serviço. Três mulheres estão para lá do leito, a criada que traz à mostra galinhas, uma africana de lenço branco, transportando à cabeça um cesto de pão ou de bolos, tapado com um pano que o pintor aumentou na versão final da pintura e, do outro lado uma aia que propõe à Santa uma das galinhas

mida dos Remédios de Lisboa, which may be dated to the same years.²⁶ From the mid-1540s no paintings have been identified, although the painter probably lived through the 1560s. The record of his artistic activity may have simply disappeared or he may have been granted some of the positions asked in his petitions to the king, thereby reducing his artistic production in the last decades of his life. A royal mandate by João III, dated 1550, authorised his pursuivant of arms Garcia Fernandes to pass on his office upon his death to one of his sons or sons-in-law, a clear sign that he managed in part to get his petitions fulfilled. And it is possible that a letter from 1565 mentions the painter, naming him the herald of arms *Índia* in which he speaks of his two sons killed in India at the service of the king, petitioning the king on behalf of another son, Gaspar Sande, for the position of factor, warden and *provedor* for the deceased of Mozambique.²⁷ He must have died shortly afterwards, since his houses of Mangalassa in 1568 were by then recorded as in the possession of his daughter Isabel Henriques.²⁸

The theme of *The Birth of the Virgin* provided painters and engravers with a pretext for elaborating on domestic spaces and everyday gestures. In this painting, Garcia Fernandes took this notion to great depths, exhibiting his taste for the description of objects, and showing an excessive enjoyment for the display of jewels and rich fabrics, even if they seem at first sight to be somewhat misplaced in the scene. The setting of the painting is entirely domestic and feminine. The scene is set in the room of the woman lying in bed, under a canopy of heavy green brocade, which is open to the viewer. In the foreground, the nursemaid takes the newborn Virgin in her lap and, with her right hand, tests the temperature of the water heating in a copper pot on the coals of a clay cooker. At her side, a maid uses the same fire to warm the towel that will enfold the child. Several foreign visitors of the sixteenth century noticed the presence of these stoves throughout the city, which were often used to cook on balconies and porches or even on the street, which were then used inside the houses as stoves and as heating sources. Their presence is also common in sixteenth-century paintings.

The parturient occupies the centre of the picture in the bed set slightly obliquely. She is lying on a red bedspread and fringed yellow blanket, resting on several pillows. While a religious scene, this is also a social portrayal – St Anne is also the mistress of the house, alongside housekeepers and maids, giving orders for the service of the house, putting things in order as she sees fit. Three women are set beyond the bed, the maid who brings chicken, an African woman with a white handkerchief carrying a basket of bread or cakes over her head, covered with a cloth that the painter made bigger in the final version of the painting, and on the other side a housekeeper who

para a canja de reconforto. Tem na cabeça um adorno desmesuradamente rico e complicado e está vestida de veludo. As jóias e o vestuário marcam o estatuto dessas mulheres dentro da domesticidade, separando-as das criadas. Apenas elas estabelecem contacto físico com a Virgem e com Santa Ana e essa intimidade e estatuto está patente na riqueza dos adornos e do vestuário. A presença da mulher negra tem sido uma das razões da fama desta pintura. A presença de mulheres negras, escravas ou forras, no serviço doméstico era certamente bastante comum, como a sua utilização pelos pintores também o era. Há notícia de vários artistas no século XVI que possuíam escravos ou escravas e quando a oficina de Francisco Henriques, que incluía Garcia Fernandes, foi atingida em 1518 por um surto de peste, pereceram seis ou sete escravos negros que integravam a companhia.

Louis Réau notou a frequência com que aparecem três figuras femininas junto do leito de Santa Ana e relacionou o facto com uma longínqua memória da presença das Parcas no momento do nascimento. Mas também é verdade a tendência da iconografia para decalcar certos aspectos do Nascimento da Virgem dos modelos do Nascimento de Cristo e, nesse sentido, talvez se possa estabelecer um paralelo visual entre estas três figuras do fundo servindo a Santa Ana e o cortejo dos três Magos levando as oferendas ao Menino, relação que ajudaria a perceber a escolha de uma mulher negra para incorporar este grupo.

Na pintura *Adoração dos Magos*, Fernandes leva ao extremo a descrição do luxo cortesão. Os tecidos de brocados e veludos são riquíssimos, as modas extravagantes, as jóias, as peças de ourivesaria e as armas exageradamente rebuscadas exibindo uma magnificência que sublinha a diferença com a pobreza do Menino Jesus, mas não deixa de reflectir também um olhar extasiado sobre a pompa cortesã, cuja admiração o pintor quer generalizar aos observadores da pintura. Esta exposição do luxo de corte e a preocupação na descrição rigorosa dos objectos, tecidos e adereços, é sem dúvida uma das principais características da pintura da época, bem sedimentada nos mestres formados na oficina de Jorge Afonso e bem do agrado dos seus comitentes que eram, antes de mais, a própria corte que nessa pompa se revia. Quase todos oficiais de armas e eles próprios pintores de corte, estes artistas estavam obviamente atentos à etiqueta e à magnificência do aparato cortesão.

Estas duas pinturas, parte do conjunto conhecido como “retábulo Palmela” são as mais recuadas obras que podemos identificar como de Garcia Fernandes. O estilo do pintor evoluirá na década seguinte para uma pintura mais depurada, cheia de referências, nas arquitecturas e nos objectos, aos modelos clássicos, procurando dar à imagem uma novidade semelhante ao rejuvenescimento que o humanismo tinha trazido para a cultura literária e que então marcava profundamente a corte portuguesa. Mas Fernandes nunca abandonou verdadeiramente a sua paixão pelo anedótico e pela representação dos objectos, onde põe um detalhe descritivo que sublinha as suas capacidades artísticas, ainda que as suas figuras se tornem cada vez mais idealizadas, o seu colorido cada vez mais aberto e as suas composições cada vez mais organizadas e regulares. Até por esse percurso, Garcia Fernandes é um pintor central na história da arte portuguesa num dos seus mais brilhantes ciclos.

offers one of the chickens for the comforting broth. Her head is adorned with an extremely rich and intricate adornment and she is dressed in velvet. Their jewels and attire highlight the social standing of these women within the domestic scene, isolating them from the maids. Only they are in physical contact with the Virgin and St Anne, and this intimacy and status is evident in the richness of their adornments and clothing. The presence of the black woman has been one of the reasons for the fame of this painting. The presence of black women, slaves, or freedwomen in domestic service was certainly quite common, as their use by painters is also frequent. There is information on several artists in the sixteenth century who had male or female slaves, and when Francisco Henriques’s workshop, which included Garcia Fernandes, was struck in 1518 by an outbreak of plague, six or seven black slaves working there also died.

Louis Réau noticed the frequency with which three female figures appear next to the bed of St Anne and linked it with a distant memory of the presence of the Fates at the moment of the birth. But also evident is the iconographical tendency to copy certain aspects of the Birth of the Virgin from the models of the Birth of Christ, and in this sense, it is possible to establish a visual parallel between these three figures in the background at the service of St Anne and the cortège of the three Magi bringing the offerings to the Child, a relation which would help to understand the choice of a black woman to include in this group.

In *The Adoration of the Magi*, Fernandes takes the description of court luxury to an extreme. The brocaded fabrics and velvets are sumptuous, the extravagant fashions, the jewels, the precious metalwork objects and the excessively elaborate weaponry help to convey a magnificence which contrasts with the poverty of the Child Jesus, while also mirroring an ecstatic glimpse into courtly spectacle, a sense of awe which the painter wishes to evoke in the viewer of the painting. Such a display of courtly luxury and the concern for an accurate description of the objects, fabrics and ornaments is undoubtedly one of the main characteristics of contemporary painting. It was a lesson well learned by the masters who trained in the workshop of Jorge Afonso and a style highly favoured by their patrons, in fact members of the court whose splendour was mirrored by such depictions. Almost all officers of arms and themselves court painters, these artists were obviously mindful of court etiquette and magnificence.

These two paintings, part of the set known as the “Palmela altarpiece” are the earliest works that we can attribute to Garcia Fernandes. His style would evolve in the following decade to a more developed manner, full of references, in the architectures and objects, to Classical models, presenting a renewed image similar in novelty to the renewal that Humanism had brought to the literary culture which by then had already made its mark on the Portuguese court. Yet Fernandes never truly abandons his passion for the anecdotal and the careful depiction of objects, always executed with a descriptive detail that highlights his artistic abilities, even though his figures become more and more idealized, his palette more and more bright and his increasingly organised and regular compositions. For this nuanced artistic trajectory, Garcia Fernandes is a central painter in the history of Portuguese art in one of its most brilliant periods.

Joaquim Oliveira Caetano
Museu Nacional de Arte Antiga

26 Sobre estas pinturas e sobre o percurso de Garcia Fernandes em geral veja-se Joaquim Oliveira Caetano (ed.), *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa: Museu de São Roque, 1998; e Joaquim Oliveira Caetano, *Garcia Fernandes e Diogo de Contreiras. Dois pintores do Renascimento e a Casa de Bragança*, Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2019.

27 José Heliodoro da Cunha Rivara, *Arquivo Histórico Oriental*, 5-2, 1865, p. 675.

28 Veja-se Manuel Batoré, Vítor Serrão, “O retábulo de São Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de Parceria”, in Joaquim Oliveira Caetano (ed.), *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque, 1998, pp. 87-103, ref. p. 101; e também Joaquim Oliveira Caetano, “Os Pintores e a Cidade. À volta do Rossio na época dos Descobrimientos” in Annemarie Jordan Gschwend, e Kate Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 70-77.

26 On these paintings and on Garcia Fernandes’ biography, see Joaquim Oliveira Caetano (ed.), *Garcia Fernandes. Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa: Museu de São Roque, 1998; and Joaquim Oliveira Caetano, *Garcia Fernandes e Diogo de Contreiras. Dois pintores do Renascimento e a Casa de Bragança*, Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2019.

27 José Heliodoro da Cunha Rivara, *Arquivo Histórico Oriental*, 5-2, 1865, p. 675.

28 See Manuel Batoré, Vítor Serrão, “O retábulo de São Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de Parceria”, in Joaquim Oliveira Caetano (ed.), *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de São Roque, 1998, pp. 87-103, ref. p. 101; and Joaquim Oliveira Caetano, “Os Pintores e a Cidade. À volta do Rossio na época dos Descobrimientos” in Annemarie Jordan Gschwend, e Kate Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 70-77.



O culto de São Vicente, patrono de Lisboa

The cult of Saint Vincent, patron saint of Lisbon



Fernando António Baptista Pereira

São Vicente de Saragoça foi um diácono cristão, martirizado, de acordo com o legendário, em 304, na cidade de Valência. A narrativa do seu longo martírio e das inúmeras e cruéis sevícias praticadas sobre o seu corpo, antes e depois da sua morte, bem como a miraculosa salvação e defesa dos seus restos mortais até que lhes foi dada sepultura numa igreja perto daquela cidade levantina, ocupam largas e vívidas páginas do *Pasionario Hispanico*. Exaltado por Santo Agostinho e pelo poeta Prudêncio, o culto a este protomártir expandiu-se por toda a Península Ibérica e Norte de África e também na Península Itálica, no Reino dos Francos e até na Suíça. Contudo, com a chegada à *Hispania* visigótica do Islamismo, os cristãos devotos do mártir terão transportado, na segunda metade do século VIII, as relíquias do Santo para o Promontório Sacro (hoje Cabo São Vicente), no extremo do sudoeste peninsular, e depositaram-nas num local chamado “igreja dos corvos”, granjeando a veneração e protecção por parte das comunidades de cristãos moçárabes de todo o ocidente peninsular, sobretudo do Algarve. Em 1173, poucos anos depois da conquista de Lisboa (1147), os cristãos moçárabes da cidade organizaram a trasladação das relíquias para a cidade, acto que o primeiro rei de Portugal, Afonso Henriques, que fundara um mosteiro dedicado ao Santo fora das muralhas da cidade, em 1148, prontamente secundou. O monarca terá mesmo ordenado uma segunda expedição que, de acordo com os mais antigos livros de milagres compilados, logrou trazer um osso da cabeça e as tábuas do caixão, elementos que viriam a ser representados nos famosos painéis subsistentes do *Retábulo do Altar de S. Vicente* da Sé de Lisboa, pintados por Nuno Gonçalves cerca de 1471, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Depois de uma noite na igreja de Santa Justa, as relíquias do santo acabaram por ficar depositadas na Sé Catedral de Lisboa. O culto de São Vicente, doravante o padroeiro de Lisboa e das viagens marítimas, além de outras profissões, ajudou a cimentar a unidade da nova nação emergente, uma vez que o mártir era venerado tanto entre os moçárabes do sul como entre os cristãos do norte, que desde o século IX lhe haviam dedicado capelas e igrejas. Na vasta iconografia produzida em Portugal sobre o mártir, avultam as representações icónicas do santo, tanto em escultura como em pintura, envergando a dalmática de diácono, a palma do martírio numa mão e o navio que trouxe as suas relíquias na outra, acompanhado de um ou dois corvos, como podemos ver nas duas obras que se seguem (**cats. 2-3**), para além de vários ciclos pictóricos com os diferentes passos do seu martírio, como acontece com a série quincentista da igreja de São Vicente de Óbidos, hoje exposta no museu local.

Saint Vincent of Saragossa was a Christian deacon who was martyred, according to legend, in 304, in the city of Valencia. The account of his long martyrdom and the countless cruel vices practiced upon his body, before and after his death, as well as the miraculous salvation and defence of his remains until they were buried in a church near that Levantine city, occupy wide and vivid pages of the *Hispanic Passionary*. Exalted by Saint Augustine and the poet Prudentius, the cult of this protomartyr spread throughout the Iberian Peninsula and North Africa and also in the Italic Peninsula, the Kingdom of the Franks and even in Switzerland. However, with the arrival of Islam to Visigothic *Hispania*, the devout Christians of the saint would have carried, in the second half of the 8th century, his relics to the Sacred Promontory (now Cabo de São Vicente), at the extreme south-east of the Peninsula, and deposited them in a place called the “church of the ravens”, winning the veneration and protection of communities of Mozarabic Christians from all over the western part of the Peninsula, especially in the Algarve. In 1173, a few years after the conquest of Lisbon (1147), Mozarabic Christians in the city organized the transfer of the relics to the city. The first king of Portugal, Afonso Henriques, who had founded a monastery dedicated to this saint outside the city’s walls in 1148, promptly supported this move and would even have ordered a second expedition which, according to the oldest books of miracles compiled, managed to bring a bone of the head and the boards of the coffin, elements that would be represented in the famous panels of the *Altarpiece of Saint Vincent* formerly in the Lisbon Cathedral, painted by Nuno Gonçalves around 1471, today at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon. After a night in the church of Santa Justa, the relics of the saint ended up being deposited in the Cathedral of Lisbon. The cult of Saint Vincent, now the patron saint of Lisbon and sea voyages, as well as other professions, helped to cement the unity of the new emerging nation, since the martyr was venerated both among the Mozarabs of the South and among the Christians of the North, which since the 9th century chapels and churches had been dedicated to him. In the vast iconography produced in Portugal on the martyr, the iconic representations of Saint Vincent, both in sculpture and painting, always depict him wearing the deacon’s dalmatic and holding the palm of martyrdom in one hand and the ship that brought his relics in the other, accompanied sometimes of one or two crows, as we may see in the following two artworks (**cats. 2-3**), in addition to several pictorial cycles with the different stages of his martyrdom, as can be seen in the sixteenth-century cycle in the church of São Vicente of Óbidos, today exhibited at the local museum.

Colaborador de Garcia Fernandes *São Vicente*

Portugal
Século XVI (meados)
Pintura a óleo sobre madeira de carvalho
119,2 x 35 cm

Este painel, muito pouco conhecido da crítica, representa o mártir São Vicente, patrono de Lisboa e protector de viagens e de diversas profissões do mundo rural (nomeadamente os vinhateiros) e do artesanato urbano. O santo encontra-se de pé, ligeiramente virado para a direita, num cenário campestre dominado ao fundo, à esquerda, por uma frondosa árvore. Enverga uma bela dalmática em brocado sobre a alva branca, caindo esta aos pés em dobras “sopradas”, tal como acontece também nas mangas. Sob a manga direita, entrevê-se uma veste de veludo, sinal de distinto estatuto social. São Vicente segura com as duas mãos uma nau miniatural, evocando a trasladação das suas relíquias, e sustenta ainda, na mão direita, a palma do mártirio. Não são visíveis os corvos particularmente exigíveis em representações associadas à cidade de Lisboa. Presumimos, assim, que este painel terá pertencido a uma estrutura retabular pouco complexa, ocupando o lado esquerdo da mesma relativamente a um nicho central, de capela ou igreja de um território predominantemente rural, onde estaria acompanhado por outros importantes intercessores localmente venerados.

É, aliás, o que acontece com diversos conjuntos retabulares desmembrados ou com painéis dispersos desse tipo de conjuntos que têm sido recenseados nos últimos anos em várias igrejas e capelas principalmente na zona do Oeste, a Norte de Lisboa, uns recolhidos em museus outros por vezes ainda *in situ*, que Seabra Carvalho caracterizou como pertencendo a um agrupamento de obras que um colaborador e seguidor de Garcia Fernandes terá executado, utilizando elementos próprios da oficina daquele mestre, mas apresentando também aspectos de simplificação que já não se enquadram na produção dessa oficina.¹ Houve a tentação de identificar esse agrupamento com a produção do único discípulo conhecido de Garcia Fernandes, Manuel André, mas no estado actual de conhecimentos sobre esta figura, não será possível sustentar tal atribuição.

Este interessantíssimo painel de evocação vicentina aproxima-se de alguns dos quadros identificados nesse agrupamento, nomeadamente dos quatro painéis de um desmembrado retábulo com figuras de santos, hoje no Museu de Torres Novas, especialmente no tratamento do rosto da figura e das massas arbóreas do fundo, com copas sucessivamente escalonadas, a que não falta a evocação das vestes “sopradas” de gosto renascentista que o mestre Garcia Fernandes introduzira nas suas composições.

2

Collaborator of Garcia Fernandes *Saint Vincent*

Portugal
Mid-16th century
Oil painting on oak panel
119.2 x 35 cm

This panel, which is very little known by historians, depicts the martyr Saint Vincent, patron of Lisbon and protector of sea voyages and various rural occupations (particularly winemakers) as well as urban craftsmen. The saint stands on his feet, slightly turned to the right, in a rural landscape dominated in the background, to the left, by a leafy tree. He wears a beautiful brocaded dalmatic over his white alb, which falls to his feet in billowing folds, like those in the sleeves. The velvet robe seen below the right sleeve is a symbol of high social status. Saint Vincent holds with both hands a miniature ship, which symbolises the transfer of his relics, and holds in his right hand the palm of martyrdom. The ravens that are normally present in his depictions for their association with the city of Lisbon are absent here. Therefore, this panel must have belonged to a simple altarpiece, occupying the left side of the composition in relation to a central niche, inside a chapel or church of a predominantly rural area, where it would be accompanied by images of other important locally revered saints.

It is, in fact, the case with several disassembled altarpieces or loose panels of this type which have been recorded in recent years in several churches and chapels mainly in central west Portugal, north of Lisbon. Some are in museum collections, while others are on occasion still *in situ*, and which Seabra Carvalho has characterised as belonging to a group of paintings made by a collaborator and follower of Garcia Fernandes, but which also present aspects of simplification that no longer fit into the production of that master's studio.¹ There has been a temptation to identify this group with the production of the only known disciple of Garcia Fernandes, Manuel André, but given the current state of knowledge about this figure, it is not possible to sustain such an attribution.

This very interesting panel of Saint Vincent is in fact close to some of the paintings identified in this group, namely four panels of a dismembered altarpiece with figures of saints, today in the Museu de Torres Novas. This is particularly noticeable in the treatment of the face of the figure and of the background trees, with successively staggered treetops, and to some degree in the Renaissance-style billowing robes which Garcia Fernandes had used in his compositions.

Fernando António Baptista Pereira
Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

¹ José Alberto Seabra Carvalho, “*Que hacen los conservadores? A propósito do incomodativo problema da existência de Mestres Desconhecidos nas tabelas dos museus*”, *Revista de História da Arte*, 8, 2011, pp. 138-151.

¹ José Alberto Seabra Carvalho, “*Que hacen los conservadores? A propósito do incomodativo problema da existência de Mestres Desconhecidos nas tabelas dos museus*”, *Revista de História da Arte*, 8, 2011, pp. 138-151.



Mestre desconhecido São Vicente

Provavelmente Portugal
ca. 1600-1613
Iluminura sobre pergaminho
20,2 x 15 cm

Este belo fólio iluminado inédito representa o Protomártir São Vicente de Saragoça, santo patrono da capital de Portugal, a cidade de Lisboa, desde o século XII, ostentando os seus atributos, um corvo e a nau, assim como a palma de mártirio, e segurando um livro. O Santo enverga dalmática, de acordo com o seu estatuto de diácono, e encontra-se de pé sobre um elemento rochoso, que parece definir uma espécie de muralha, de onde brota uma fonte. Está rodeado por um amplo cenário em que avulta uma representação dessa cidade e da embocadura do rio Tejo até Cascais.

O fólio apresenta, no verso, um índice, em latim (“INDEX”), hoje de muito difícil leitura dado o desgaste sofrido, que impede a leitura de muitas linhas e palavras, de um volume de orações dedicadas a vários santos e a episódios da História Sacra, para serem lidos durante os dias festivos do calendário litúrgico. Pensamos, por isso, que terá sido a folha de rosto de um leccionário provavelmente destinado à Sé Catedral de Lisboa, onde repousam as relíquias do santo, ou ao mosteiro que foi erigido em sua honra na mesma cidade, São Vicente de Fora, assim chamado por ter sido construído pouco depois da conquista da cidade pelo primeiro rei de Portugal, Afonso Henriques, fora das muralhas que então a circundavam, sendo mais tarde absorvido pela expansão urbana.

À direita de São Vicente, preenchendo o lado inferior direito do fólio, temos uma rara vista aérea da cidade de Lisboa, com seu porto repleto por diferentes navios e o estuário do Tejo fluindo para o Atlântico. Embora o espaço esteja muito comprimido e a imagem bastante esquematizada, o artista retrata a linha costeira de Lisboa que termina na cidadela-fortaleza de Cascais, um dos pontos mais ocidentais da Europa. Claramente delimitada é também a linha costeira oposta a Lisboa, que nos mostra uma vista aérea de um promontório rochoso e falésias, o Cabo Espichel, onde o santuário do século XV de Nossa Senhora do Cabo está localizado e aqui representado. Poucas vistas de Lisboa e seus arredores anteriores ao destrutivo terremoto de 1755 sobreviveram.¹ Esta vista dos inícios do século XVII é, pois, excepcional.

O iluminador anónimo optou por representar edifícios específicos bem-conhecidos da Lisboa pré-terramoto, alguns dos quais foram construídos depois de Felipe II de Espanha (1527-1598) anexou o trono português em 1580. Durante a sua residência de três anos em Lisboa, Felipe custeou a suas próprias expensas, vários projectos de construção para reabilitar a cidade e consertar o palácio real, o Paço da Ribeira, que tinha caído em

¹ Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe, “Princess of the Seas, Queen of Empire: Configuring the City and Port of Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City: On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 12-35.

3

Unknown master Saint Vincent

Probably Portugal
ca. 1600-1613
Painting on vellum
20.2 x 15 cm

This beautiful and unknown illuminated folio represents the protomartyr Saint Vincent of Saragossa, patron saint of the capital of Portugal, Lisbon, since the 12th century, boasting his attributes, a raven and the ship, as well as the palm of martyrdom, and holding a book. The saint wears a dalmatic, according to his status as deacon, and is standing on a rocky element, which seems to define a kind of wall, from which flows a fountain. It is surrounded by a wide landscape in which a representation of Lisbon and the embouchure of the Tagus river extending to Cascais.

The verso of the folio has an index, in Latin (“INDEX”), which is now very difficult to read due to abrasions, preventing the deciphering of many lines and words, belonging to a volume of prayers dedicated to various Saints and episodes of Sacred History to be read during the feast days of the liturgical calendar. We posit this folio was the title page of a lectionary probably intended for the Cathedral of Lisbon, where the relics of the Saint are housed, or the monastery which was erected in his honor in the same city, São Vicente de Fora, built shortly after the conquest of the city by the first king of Portugal, Afonso Henriques, outside the walls that surrounded Lisbon, later absorbed by urban expansion.

To the right of Saint Vincent, filling the lower right side of this folio is a rare bird’s eye view of the city of Lisbon with its harbour filled with multiple ships and the Tagus estuary flowing into the Atlantic. Although the space is much compressed and the image rather schematized, the artist depicts Lisbon’s coastline which terminates at the citadel-fortress of Cascais, one of Europe’s most western points. Clearly delineated as well is the coast opposite Lisbon, which shows an aerial view of a rocky promontory and cliffs, the Cape (*Cabo*) Espichel where the fifteenth-century sanctuary of Nossa Senhora do Cabo (Our Lady of the Cape) is located and depicted here. Few views of Lisbon and its environs before the destructive 1755 earthquake have survived.¹ This early seventeenth-century vista is an exceptional one.

The anonymous painter has deliberately chosen to depict specific edifices known in pre-earthquake Lisbon, some of which were constructed after Philip II of Spain (1527-1598) annexed the Portuguese throne in 1580. During his three-year residency in Lisbon, Philip undertook at his own expense a number of building projects to rehabilitate the city and repair the royal palace, the Paço da Ribeira, which

¹ Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe, “Princess of the Seas, Queen of Empire: Configuring the City and Port of Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City: On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 12-35.





[fig. 1] Mestre desconhecido, São Vicente, provavelmente Portugal, ca. 1600-1613; iluminura sobre pergaminho (20,2 x 15 cm). Pormenor. | Unknown master, Saint Vincent, probably Portugal, ca. 1600-1613; painting on vellum (20.2 x 25 cm). Detail.

desuso.² Pretendia, então, deixar imprimir uma marca de classicização no perfil da cidade, decidindo-se a transformar a orla costeira de Lisboa, o palácio e outros locais arquitetónicos com dois arquitectos de corte, Juan de Herrera (1530-1597) e o engenheiro militar italiano Filippo Terzi (d. 1597). A redefinição dos espaços urbanos de Lisboa durante a residência de Felipe II e posteriormente sob domínio do seu sobrinho, o vice-rei e arquiduque Alberto de Áustria, de 1583 a 1593, é evidente nesta iluminura, no canto inferior direito, por detrás da dalmática brocada de São Vicente.³

Em 1581, Felipe fez a sua entrada oficial em Lisboa, quando a remodelação do palácio de Lisboa, adjacente à ampla praça, o Terreiro do Paço, já tinha começado. O palácio da Ribeira, construído pelo rei D. Manuel I em 1505, abrigava as principais instituições de estado que controlavam o império comercial e marítimo português, como a Casa da Índia, e servia



[fig. 2] Johann Jakob Stelzer, Vista de Lisboa antes de 1755 (Vue du Palais du Roy de Portugal, à Lisbonne), 1750-1755; gravura colorida sobre papel. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. E. 1148 A. | Johann Jakob Stelzer, View of Lisbon before 1755 (Vue du Palais du Roy de Portugal, à Lisbonne), 1750-1755; hand-coloured engraving on paper. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, inv. E. 1148 A. - © Biblioteca Nacional de Portugal.

had fallen in disrepair.² He wanted to leave a classicizing imprint upon the city's skyline, and elected to transform Lisbon's waterfront, palace and other architectural sites with two court architects, Juan de Herrera (1530-1597) and the Italian military engineer, Filippo Terzi (d. 1597). The redefinition of Lisbon's urban spaces during Philip II's residency and subsequently under the rule of his nephew, the Viceroy Archduke Albert of Austria, from 1583 to 1593, is evident in this painting, in the far lower right, just behind St. Vincent's ornate brocade dalmatic.³

In 1581 Philip made his official entry into Lisbon and the remodelling of the Lisbon palace adjacent the expansive square, the Terreiro do Paço, had already begun. The Ribeira palace built by King Manuel I in 1505, housed the principal governmental offices which controlled Portugal's overseas trade empire, the Casa da Índia (the India warehouse) and served as the principal royal residence. Philip II added an impressive square tower, the Torreão, which since this date dominated Lisbon's waterfront. The painter of this folio made sure to add this landmark, which became an architectonic symbol of Habsburg rule in Portugal (fig. 1). Clearly visible next to Philip II's Torreão is the Corte-Real palace built by Philip's Portuguese courtier, Cristóvão de Moura (1538-1613), 1st Marquis of Castelo-Rodrigo, and later Viceroy of Portugal after 1600.

This seventeenth-century engraving of the Lisbon waterfront clearly shows these two residences, naïvely painted here (fig. 2). In the same ingenious manner, this artist attempts to portray, in miniature, the chain of military fortifications, in particular the Manueline tower at Belém, the for-



[fig. 3] Mestre desconhecido, Vista Panorâmica de Lisboa e seus arredores com a Entrada Régia de Felipe III de Espanha (Entrada... Don Felipe III en Lisboa en 1613 [sic]), ca. 1619; pintura a óleo sobre tela (200 x 100 cm). Weilbug, Schloss Weilburg. | Unknown master, Panoramic View of Lisbon and the Surrounding Countryside with the Royal Entry of Philip III of Spain (Entrada... Don Felipe III en Lisboa en 1613 [sic]), ca. 1619; oil painting on canvas (200 x 100 cm). Weilbug, Schloss Weilburg. - © Foto Amling.

como a principal residência régia. Felipe II fez erguer uma impressionante torre quadrada, o Torreão, que desde então passou a dominar a frente costeira de Lisboa. O iluminador deste fólio fez questão de acrescentar este *landmark*, que se tornou símbolo arquitetónico do domínio dos Habsburgo em Portugal (fig. 1). Claramente visível ao lado do Torreão de Felipe II, vemos o palácio Corte-Real, construído pelo cortesão português de Felipe, Cristóvão de Moura (1538-1613), primeiro marquês de Castelo-Rodrigo e depois vice-rei de Portugal após 1600. Esta gravura do século XVII da frente ribeirinha de Lisboa mostra-nos claramente estas duas residências, ingenuamente representadas (fig. 2). Da mesma maneira engenhosa, o artista procura retratar, em miniatura, a cadeia de fortificações militares, em particular a torre manuelina de Belém, o antigo palácio real de Santos e o Mosteiro dos Jerónimos, que pontuavam a costa ocidental de Lisboa até Cascais, imitando esta vista panorâmica de Lisboa e da sua orla, datada de ca. 1619, hoje na Alemanha (fig. 3).

Em face das informações que o fólio nos proporciona, podemos conjecturar que foi realizado em Portugal, por artista ainda não identificado, que poderá ter tido acesso ao panorama da mesma linha de costa que consta do fólio 7 da *Genealogia dos Reis de Portugal* de António de Holanda e Simão Bening (ca. 1530-34, British Museum, Add. Ms. 12531) e que terá realizado a obra possivelmente por encomenda de Cristóvão de Moura, Marquês de Castelo Rodrigo, nomeado Vice-Rei de Portugal em 1600 e recebido festivamente em Lisboa, a 1 de Maio desse ano. Só assim se explica a representação, lado a lado, do seu próprio Palácio de família e do Torreão de Terzi do Palácio da Ribeira, onde tinha a sua residência nessas novas funções e onde logo recebeu o Senado da Câmara de Lisboa, que mantinha acesa a continuidade do culto do Santo Patrono da Cidade. Provavelmente a imagem da fonte que parece brotar dos rochedos por intercessão do Santo aludiria a contributos do novo vice-rei para o custeamento de melhoramentos no abastecimento desse bem público, que muito estavam a preocupar o Senado, como se pode aquilatar da reformulação, então recente, levada a cabo pela edilidade, do Chafariz d'El Rei (1598).

mer royal palace at Santos and the Jerónimos Monastery which punctuated Lisbon's western coastline to Cascais, in imitation of this panoramic view of Lisbon and its waterfront, dated ca. 1619, today in Germany (fig. 3).

In view of the information that the folio gives us, we can surmise that it was carried out in Portugal, by an artist not yet identified, who may have had access to the panorama of the same coastline which appears on folio 7 of the *Genealogy of the Kings of Portugal* by António de Holanda and Simon Bening (ca. 1530-34, British Museum, Add. Ms. 12531). This folio was possibly commissioned by Cristóvão de Moura after 1600 when he was appointed Viceroy and regally received in Lisbon, on 1st May of that year. This may explain the representation of his own family palace next to Terzi's Torreão of the Ribeira Palace, where he resided and worked as viceroy, and where he received the Senate of Lisbon, thus assuring civic leaders the continuity of the cult of Lisbon's patron saint. Perhaps, the image of the water sprouting from the rocks through the intercession of the saint alludes to the contributions made by this new viceroy and the much-needed public improvements he approved of. With Lisbon's municipal government, Moura supported the Senate in carrying out the rebuilding of the important local "Fountain of the King" (Chafariz d'El Rei) in 1598.

Annemarie Jordan Gschwend

CHAM - Centro de Humanidades, Universidade Nova de Lisboa

Fernando António Baptista Pereira
Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

2 Annemarie Jordan, *Archduke Albert in Lisbon (1581-1593). A question of patronage or emulation?*, tese de mestrado, Brown University, Providence, R. I., 1985; Annemarie Jordan Gschwend, "In the Shadow of Philip II, *El Rey Lusitano*: Archduke Albert of Austria, Viceroy of Portugal (1583-1593)", in Werner Thomas, Luc Duerloo (eds.), *Albert and Isabella 1598-1621*, Vol. 1 (*Essays*), Brussels, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 1998, pp. 39-46.

3 Annemarie Jordan, *Portuguese Royal Collections (1505-1580): A Bibliographic and Documentary Survey*, tese de mestrado, George Washington University, Washington, D.C., 1985, pp. 7-15 ("The Paço da Ribeira").

2 Annemarie Jordan, *Archduke Albert in Lisbon (1581-1593). A question of patronage or emulation?*, M.A. thesis, Brown University, Providence, R. I., 1985; Annemarie Jordan Gschwend, "In the Shadow of Philip II, *El Rey Lusitano*: Archduke Albert of Austria, Viceroy of Portugal (1583-1593)", in Werner Thomas, Luc Duerloo (eds.), *Albert and Isabella 1598-1621*, Vol. 1 (*Essays*), Brussels, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, 1998, pp. 39-46.

3 Annemarie Jordan, *Portuguese Royal Collections (1505-1580): A Bibliographic and Documentary Survey*, M.A. thesis, George Washington University, Washington, D.C., 1985, pp. 7-15 ("The Paço da Ribeira").

4

Baltazar Gomes Figueira *Natureza-morta com papagaio e frutos*

Portugal
Século XVII (meados)
85 x 117 cm
Proveniência: coleção particular portuguesa

Este quadro, inédito até ao presente e nunca abordado pela crítica historiográfica até esta notícia crítica, é, na realidade, o quarto - e porventura o cabeça-de-série - de um conjunto de que já se conheciam três versões, de formatos diferentes e menores do que este, em que se representam alguns dos mesmos motivos (figs. 1-3). É imediatamente reconhecível que este é não só o de maiores dimensões mas o mais completo, enquanto os restantes são derivações sucessivamente mais pequenas e com menos elementos, sendo o papagaio no poleiro e o cesto com peras os motivos centrais e mais repetidos.

Baltazar Gomes Figueira (Peniche, 1604 - Óbidos, 1674) foi o introdutor em Portugal do género natureza-morta como composição autónoma e a sua fortuna crítica, que principia relativamente cedo, assim logo o reconheceu, uma vez que o memorialista Félix da Costa Meesen, no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696), ao tratar da sua filha Josefa de Ayala ou de Óbidos (Sevilha, 1630 - Óbidos, 1684), se refere a ele nos seguintes termos: “o sevilhano que nos países foi celebrado sobretudo os pertos deles.” Logo aqui parece ter sido traçado o curioso destino do artista: fala-se dele a propósito da sua filha, cuja fama acabaria por eclipsar a do pai e cujo elenco de obras tenderia a absorver as do progenitor, ao contrário da tendência verificada na crítica historiográfica internacional em que a obra das mulheres artistas, caídas no olvido, passou muitas vezes a ser atribuída aos seus companheiros de profissão masculinos da mesma época.

No texto de Meesen refere-se, com inteira pertinência, a sua formação sevilhana e, com efeito, viviam-se as últimas décadas da União Ibérica, sob a égide dos Habsburgo (1580-1640), quando Baltazar fez a sua formação em Sevilha, entre 1627 e 1631, na oficina de Francisco Herrera El Viejo, que, aliás, viria a ser padrinho de baptismo da primeira filha do casamento de Baltazar com D. Catarina de Ayala y Cabrera, Josefa, e ainda de uma irmã desta, Luísa, nascidas na capital andaluz, antes do regresso a Portugal de Baltazar, acompanhado da família, em 1634.¹ No texto de Meesen aponta-se, finalmente, uma especialidade na qual terá sido célebre - a pintura de paisagem - concluindo com uma referência que até há pouco não tinha sido decifrada - “os pertos delles.” Ora, por comparação com a expressão “longes”, que encontramos desde a primeira metade do século XVI a referir os fundos paisagísticos, os “pertos” mencionam os primeiros planos, o que, no caso das paisagens atribuídas a Baltazar - os célebres *Meses*, com os trabalhos correspon-

Baltazar Gomes Figueira *Still life with a parrot and fruits*

Portugal
Mid-17th century
85 x 117 cm
Provenance: Portuguese private collection

This painting, previously unpublished and never mentioned by historiography until the present text, is in fact the fourth - and perhaps the head of the series - of a group of which three other versions were already known, of different formats and smaller than the present work, in which some of the same motifs are depicted (figs. 1-3). It is immediately recognizable that this is not only the largest but the most complete, while the others are successively smaller derivations and with fewer elements, with the parrot on the perch and the basket with pears and figs being the central and most repeated motifs.

The critical fortune of Baltazar Gomes Figueira (Peniche, 1604 - Óbidos, 1674), who introduced still life as a distinct genre to Portugal began relatively soon, with the early historian Félix da Costa Meesen, including him in his treatise *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696). When discussing his daughter Josefa de Ayala or Josefa de Óbidos (Seville, 1630 - Óbidos, 1684), Meesen mentions Baltazar in the following terms: “the Sevillian who was famous in landscape paintings, mainly in their foregrounds.” The fate of the artist seems to have been traced here: he is mentioned in the context of the biography of his daughter, whose fame would eventually eclipse that of her father, and whose catalogue of works would tend to absorb those of her father, contrary to the international tendency in historiography and art criticism in which the work of women artists, who had fallen into oblivion, has tended to be attributed to their male colleagues of the same period.

Meesen gives great emphasis to his formative years in the last decades of the Iberian Union under Habsburg rule (1580-1640), when Baltazar trained in Seville, between 1627 and 1631, in the studio of Francisco Herrera El Viejo, who, curiously enough, would become the godfather of Josefa, the first daughter of the marriage between Baltazar and Dona Catarina de Ayala y Cabrera, and also of her sister Luisa, born in the Andalusian capital, before the return to Portugal of Baltazar, accompanied by his family in 1634.¹ Meesen writes of Baltazar’s expertise in landscape painting, concluding with a reference to “their foregrounds” that until recently had not been clarified. In comparison with the term “longes” or “backgrounds”, a term recorded since the first half of the sixteenth century to refer to background landscape, the “foregrounds” relate to the area of the picture space nearest to the viewer, which, in the case of the landscapes attributed to Baltazar - his well-known *Works of the Months*, with each corresponding works in the background - are



¹ Jorge Estrela, Sérgio Gorjão, Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos «que nos países foi celebrado»* (cat.), Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005.

¹ Jorge Estrela, Sérgio Gorjão, Vítor Serrão, *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos «que nos países foi celebrado»* (cat.), Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2005.



[fig. 1] Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Óbidos, *Natureza-morta papagaio e frutos*, Portugal, século XVII (meados); pintura a óleo sobre tela (44,3 x 51,3 cm). Coleção particular. | Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Óbidos, *Still life with a parrot and fruits*, Portugal, mid-17th century; oil painting on canvas (44.3 x 51.3 cm). Private collection.



[fig. 2] Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Óbidos, *Natureza-morta com papagaio e frutos*, Portugal, século XVII (meados), pintura a óleo sobre tela (46 x 58 cm). Coleção particular. | Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Óbidos, *Still life with a parrot and fruits*, Portugal, mid-17th century; oil painting on canvas (46 x 58 cm). Private collection. - © Cabral Moncada Leilões, Vasco Cunha Monteiro.



[fig. 3] Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Óbidos, *Natureza-morta com papagaio e frutos*, Portugal, século XVII (meados), pintura a óleo sobre tela (53 x 89 cm). Coleção particular. | Baltazar Gomes Figueira ou Josefa de Óbidos, *Still life with a parrot and fruits*, Portugal, mid-17th century; oil painting on canvas (53 x 89 cm). Private collection.

dentos em fundo – se manifesta nas naturezas mortas que ocupam todo o primeiro plano. É importante notar que, na época, a expressão *pais* ou *paises* se poderia aplicar, como já se apurou, a uma diversidade de géneros pictóricos que iam desde a paisagem até à natureza morta, enquanto diferentes modalidades desta aparecem designadas, no rol do inventário dos bens do próprio Baltazar, após a sua morte, por *fruteiros*. O facto de Meesen acentuar no final da frase “*sobretudo os pertos deles*”, revela que grande parte da fama do pintor e da oficina que montou em Óbidos, onde a família acabou por fixar-se e em que a sua principal ajudante terá sido a filha Josefa, residia nas naturezas-mortas que pintaram durante décadas. Em abono do que acabamos de dizer, lembremos que, como já se notou, Baltazar apenas assinou naturezas-mortas, nomeadamente a datada de 1645 que desencadeou a sua reabilitação moderna por Charles Sterling (ao escolhê-la como capa do seu *La Nature Morte de l'Antiquité au XXe siècle*, 1985) e se expõe no Museu do Louvre. Por sua vez, Josefa apenas assinou as suas naturezas-mortas, muito diferentes do que até então fora feito na oficina do pai, como veremos, dois anos depois da morte de Baltazar, em 1676.

No decorrer da última exposição dedicada à pintora, realizada no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, em 2015, a pintura de natureza-morta da oficina foi amplamente reunida e ficou claramente esclarecido o respectivo processo de trabalho, mas infelizmente não as questões de autoria. A oficina escolhia um conjunto de motivos tirados do natural, a partir de desenhos, que, tornados modelos, podiam ser repetidos isoladamente ou combinados em diferentes associações em obras de menor ou de maior complexidade.² Com efeito, acontece amiúde nas pinturas da oficina de Óbidos o aparecimento dos mesmos motivos (pratos com frutos, frutos pendurados, cestos de folares, caixas de maçapão, bolos e outros manjares doces, peças metálicas e cerâmicas, vidros e boiões, o papagaio e até peças de vestuário), que se apresentam em inúmeras variantes com diferenças de composição e formato, certamente para satisfazer uma importante e vasta clientela. Contudo, o que mostra um processo de trabalho, certamente imposto pelo chefe de oficina, destinado a satisfazer a procura, não esclarece a intervenção na respectiva execução pictórica de cada um dos dois mais importantes membros da mesma, Baltazar e Josefa, tanto mais que esta, dois anos apenas após a morte do pai, assinou e datou quatro naturezas-mortas, três delas em grandes composições, uma na Casa dos Patudos, em Alpiarça, e duas no Museu Braancamp Freire, em Santarém³ (fig. 4), em que mantém esse mesmo processo de citação e junção de motivos conhecidos, mas modifica, em absoluto, pela acentuada acumulação dos mesmos num efeito de “tapeçaria” ou “bordado”, as coordenadas espaciais muito mais sóbrias das composições de Baltazar.

Podemos então distinguir as naturezas-mortas de Baltazar face às de sua filha a partir de duas características essenciais: a concepção do espaço, dominado por silêncios (grandes planos vazios, numa obscuridade habitada e não meramente apagada), e o sentimento da cor, muito mais sombria, apesar dos pontos de luz ou da vibração, sempre contida, de

shown in still lives as occupying the whole foreground. It is important to note that, at the time, the expression *pais* or *paises*, that is “landscape paintings”, could be applied, as has already been noted, to a diversity of pictorial genres ranging from landscape to still life, while the different types of the latter appear in the inventory of Baltazar’s estate drawn up after his death, as *fruteiros* or “fruit compositions.” The fact that Meesen accentuates, at the end of the sentence, the foregrounds occupied by the still life motifs, reveals that much of the fame of the painter and the workshop that he set up in Óbidos, where the family finally settled and whose main assistant was his daughter Josefa, resided in the still lifes he and she painted for decades. For further evidence, it should be noted that Baltazar only signed still life paintings, namely the one dated 1645 in the Louvre Museum, which led to his present fame when it was chosen by Charles Sterling for the cover of his *La Nature Morte de l'Antiquité au XXe siècle*, 1985. Josefa, in turn, only began to sign her still life paintings – very different from what had been done in her father’s workshop until then, as we shall see –, two years after Baltazar’s death, in 1676.

During the most recent exhibition dedicated to Josefa, held at the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, in 2015, the still life paintings produced at their studio were reunited and many workshop processes clarified, though not the matter of authorship. The workshop usually chose a set of motifs drawn from life, using drawings on paper, which were used as painted templates that could be repeated, singly or combined, in different combinations, in works of smaller size or of greater complexity.² In fact, a set of the same motifs (fruit baskets and plates, hanging fruit, baskets and boxes of marzipan, cakes and other sweet delicacies, metal and ceramic pieces, glasses and jars, the parrot and even pieces of clothing), appear in countless variants with differences in composition and format, in order to satisfy a large and important clientele. However, what is revealed of the working process – certainly imposed by the workshop leader, intended to satisfy demand –, does not help us to identify the individual hand of each painter, given that Josefa, two years after her father’s death, signed and dated four still life paintings, three of them large compositions, one at the Casa dos Patudos in Alpiarça and two at the Museu Braancamp Freire in Santarém³ (fig. 4), in which she continues the same process of citing and combining known motifs, but modifies the more three-dimensional characteristics of her father’s more sober compositions by accentuating the accumulation of those motifs in a sort of “tapestry” or “embroidery” pattern.

We can then distinguish the still life paintings of Baltazar from those of his daughter according to two essential characteristics: the father’s spatial conception, dominated by “silences” (large empty planes, in an inhabited deep obscurity, not merely shadowed), and the sense of colour, much darker, despite the points of light the restrained emphasis of certain reds. Josefa, in contrast, accumulates the elements, without letting them breathe, flattens the background, thereby almost eliminating the sense of depth of the surrounding space; her palette is much

2 Joaquim Oliveira Caetano, “Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: o início da Natureza Morta em Portugal”, in Anísio Franco et al. (eds.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, pp. 90-105; e Joaquim Oliveira Caetano, “As Naturezas Mortas da Oficina de Óbidos: As peças de um puzzle”, in Anísio Franco et al. (eds.), *Josefa [...]*, pp. 138-158.
3 Anísio Franco et al. (eds.), *Josefa [...]*, cats. 67, 33 and 34.

2 Joaquim Oliveira Caetano, “Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: o início da Natureza Morta em Portugal”, in Anísio Franco et al. (eds.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, pp. 90-105; e Joaquim Oliveira Caetano, “As Naturezas Mortas da Oficina de Óbidos: As peças de um puzzle”, in Anísio Franco et al. (eds.), *Josefa [...]*, pp. 138-158.
3 Anísio Franco et al. (eds.), *Josefa [...]*, cats. 67, 33 and 34.





[fig. 4] Josefa de Óbidos, *Natureza-morta com doces, barro e fruta*, Portugal, 1676; pintura a óleo sobre tela (84 x 160,5 cm). Santarém, Museu Municipal de Santarém, Biblioteca Anselmo Braamcamp Freire, inv. MMS/005462BF | Josefa de Óbidos, *Still life with sweetmeats, pottery and flowers*, Portugal, 1676; oil painting on canvas (84 x 160.5 cm). Santarém, Museu Municipal de Santarém, Biblioteca Anselmo Braamcamp Freire, inv. MMS/005462BF - © Biblioteca Anselmo Braamcamp Freire, Santarém.

certos vermelhos. Josefa, em contraste, acumula os elementos, quase sem os deixar respirar, além de apagar os fundos, que ficam lisos, mal se adivinhando a profundidade do espaço envolvente; a sua paleta é muito mais estridente e a modelação dos volumes muito menos subtil, dando um efeito de achatamento dos planos (do tipo "tapeçaria" ou "bordado", como já referido) que não acontece nas pinturas de Baltazar. Teremos, assim, de considerar que, até à morte de Baltazar, a oficina produziu as naturezas-mortas de acordo com os modelos que o introdutor do género em Portugal definiu entre nós, a partir do que pudera absorver na sua estância sevillhana, questão ainda por esclarecer, mesmo quando não foi ele que realizou as derivações das composições que concebeu. Portanto, nem todas essas múltiplas variantes serão da mão de Baltazar e terão de ser discernidas diversas colaborações, incluindo as de Josefa, ainda que subordinadas aos modelos do chefe de oficina. Após a morte de Baltazar, Josefa pôde, com indisfarçável orgulho, assinando as obras, introduzir variações nos tratamentos dos motivos herdados do pai, afeiçoando-os a uma sensibilidade que à época seria sem dúvida identificada como "mais feminina".

Regressando ao magnífico "fruteiro de papagaio" (para usar a expressão de época) que nos ocupa, cabeça de série das várias derivações conhecidas e já referidas, não temos qualquer dúvida de que se trata de uma composição autógrafa do próprio Baltazar Gomes Figueira, aquela que reunia os diferentes elementos que interessava ao pintor por em relação com o papagaio no seu poleiro, disposto em diagonal face ao grande tampo de mesa que domina três quartos da composição. Todos esses conjuntos se recortam perfeitamente no espaço deixando espaço livre: as peras dentro do cesto com figos, os pêsegos dentro da peça de porcelana, junto ao topo da composição peras e pêsegos dependurados e, em maior aproximação do espectador, duas peças metálicas, um prato com uma variedade de frutos em que predominam as maçãs e um fruteiro de pé alto com uma peça de cerâmica ao centro, entrevedo-se um doce manjar no seu interior. Entre os quatro grupos avulta um pêsego cortado ao meio, solitário no meio do tampo da mesa. Será tentador, dados os códigos simbólicos que a cultura barroca atribuía a plantas, flores e frutos (Frei Isidoro de Barreira, *Tratado das Significações de Plantas, Flores e Frutos*, 1.ª ed. 1622), descortinar uma oposição entre os figos alusivos aos bens antecipados e as peras como símbolo da ira e indignação face à guerra simbolizada pelos frutos do pessegueiro, tema complementado, no primeiro plano, pelas maçãs e pelos doces, alusões às tentações que permanentemente desviam o homem do seu caminho. Mas, o papagaio, ave falante e metáfora do homem, segura numa das suas patas uma ginja, das que estão pousadas no poleiro, escolhendo portanto a doçura que tem um travo amargo, como as que o Menino Jesus da *Fuga para o Egipto* de A-da-Gorda, do mesmo Baltazar, se prepara para comer, estendidas por São José, numa alusão à Sua Paixão Salvífica. E, assim, uma aparentemente simples *Natureza-morta com papagaio e frutos* e pode, afinal, encerrar uma interessante meditação moral sobre o sentido da existência, não para consumo da devoção monástica ou eclesial mas para devoção em meio doméstico.

more strident and the modelling of the volumes much less subtle, giving a flattening effect of the planes (in a sort of "tapestry" or "embroidery" pattern, as mentioned above) which does not happen in Baltazar's paintings. We will therefore have to consider that, until Baltazar's death, the workshop produced still life paintings in accordance with the models that the initiator of the genre in Portugal defined, from what he had been able to absorb during his Sevillian training, yet to be clarified, even when it was not he who designed the derivations of the compositions he conceived. Therefore, not all of these multiple variants would have been by Baltazar, and various collaborations, with Josefa at the top, will have to be discerned, although subordinated to the masters' models. After Baltazar's death, Josefa was able, with evident pride, to sign her still lifes, introducing deep variations on the treatment of her father's inherited motifs, and integrating them into a sensibility which at the time would undoubtedly be identified as "more feminine".

Returning to the magnificent *still life with a parrot and fruits*, the head of the series of the several known and already mentioned derivations; we have no doubt that it is an autograph composition by Baltazar Gomes Figueira himself, that combined the different elements that interested the painter in relation to the parrot on its perch motif, arranged diagonally in front of the large table top that dominates three quarters of the composition. All of the sets of motifs forming the composition are perfectly set against the available space: pears inside the basket with figs, peaches inside the porcelain dish, compositions of pears and peaches hanging from the top, and closer to the viewer, two metal pieces, one dish with a variety of fruits in which the apples predominate and a salver with an earthenware cup in the centre, with a sweet delicacy inside. In between the four groups there is a peach cut in half, alone in the middle of the table. It will be tempting, given the symbolic codes that Baroque culture attributed to plants, flowers and fruits (see for instance Frei Isidoro de Barreira, *Tratado das Significações de Plantas, Flores e Frutos*, 1.ª ed. 1622), to discover an opposition between the figs alluding to foreseen possessions, and pears as a symbol of wrath and indignation at the war symbolised by the fruits of the peach tree, a theme supplemented in the foreground by apples and sweets, allusions to the temptations that permanently distract man from his path to salvation. Yet the parrot, a talking bird and a metaphor for man, holds in one of its claws a cherry, taken from the ones lodged on the perch, choosing therefore the sweetness that has a bitter trait, like those same fruits that the Child Jesus in the composition *Flight into Egypt*, by the same Baltazar in A-da-Gorda church, prepares to eat, extended by Saint Joseph, in an allusion to His Passion and the Salvation of Man. Seemingly simple, this *Still life with a parrot and fruits* can, after all, contain an interesting moral meditation on the meaning of existence, not for the consumption of monastic or church devotion but for devotion in a domestic environment.

Fernando António Baptista Pereira
Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

Josefa de Óbidos

Salomé apresentando a Herodes a cabeça de São João Baptista

Óbidos, Portugal
ca. 1660
Pintura a óleo sobre tela
53,5 x 65 cm

Rara e importante pintura de média dimensão representando *Salomé apresentando a Herodes a cabeça de São João Baptista*, por Josefa d' Ayala e Cabreira, dita Josefa de Óbidos (1630-1684), pintada muito provavelmente na vila obidense cerca de 1660.¹ Ao invés de corresponder à visão estereotipada que vê em Josefa uma pintora de Meninos Jesus e de Cordeiros entre cartelas e grinaldas de flores, como nos diz Joaquim Oliveira Caetano acerca da fortuna crítica histórico-artística da obra da pintora, esta nossa tela revela o interesse erudito por temas religiosos mais raros, tratados com a superior qualidade plástica que advém do estudo da luz e da sombra e da forma como ambas interagem com os materiais do mundo visível, na sua cor, textura e palpabilidade.²

Segundo Marcos 6:21-29, a filha de Herodias, que sabemos por outros passos do Novo Testamento ser Salomé, havia dançado tão maravilhosamente no jantar de aniversário de Herodes Antipas (filho de Herodes, o Grande), que o rei prometeu conceder-lhe o que mais desejasse. Instigada pela mãe, pediu a cabeça de São João Baptista, que havia pregado contra o casamento de Herodias com o rei Herodes Antipas.

Na presente pintura vemos Herodes - sentado numa cadeira de espaldas e com panejamento por trás, realçando, a par da coroa fechada sobre o turbante de tipo otomano e das vestes exóticas pautadas pelo uso de têxteis ricos, maioritariamente carmesins cor da realeza, e vestes forradas de arminho, a sua dignidade régia - e a rainha sua esposa Herodias, também ela luxuosamente ataviada, dispostos a uma mesa revestida de rico tapete persa de fundo também carmesim, onde poísam uma vela acesa num castiçal torneado, e o prato de prata de larga aba, ou bacia de servir, onde pousa a cabeça de São João Baptista, surgindo ao centro a figura da jovem Salomé. Esta - personagem que a tradição pictórica ocidental associou à lascívia, aos prazeres da vida mundana e à sedução, coisas às quais a música também estava vinculada -, vestida de azul e carmesim com decote e faixa de tecido dourado, e adornada com jóias de rubis e pérolas, olha para o rei seu padrao enquanto segura um alaúde, que assenta na mesa mesmo atrás da cabeça inanimada do Baptista. Para

5

Josefa de Óbidos

Salome presenting the head of St. John the Baptist to Herod

Óbidos, Portugal
ca. 1660
Oil painting on canvas
53.5 x 65 cm

A rare and important medium-sized painting depicting *Salomé presenting the head of St. John the Baptist to Herod*, by Josefa d' Ayala e Cabreira, better known as Josefa de Óbidos (1630-1684), most likely painted in the village of Óbidos around 1660.¹ Instead of matching the stereotypical misconception of Josefa as a painter of devout images of the Child Jesus and of the Mystic Lamb among cartouches and garlands of flowers, as Joaquim Oliveira Caetano puts it when discussing the art-historical reception of her work, our painting reveals Josefa's scholarly interest in less frequently interpreted biblical themes, in which she achieves a more convincing plastic quality through the study of the interplay of light and shadow and their interaction with materials in the visible world, in their colour, texture and materiality.²

According to Mark 6: 21-29, the daughter of Herodias, whom we know to be Salome from other New Testament passages, had danced so wonderfully at the anniversary meal given in honour of Herod Antipas (son of Herod the Great) that the king promised to grant her what she wanted most. Instigated by her mother, she asked for the head of John the Baptist, who had preached against Herodias' marriage to King Herod Antipas.

In the present painting we see Herod - sitting on a chair with a drapery behind him to emphasise his regal dignity and with a closed crown over the Ottoman-style turban and exotic robes made from rich textiles, mostly crimson (the colour of royalty) and ermine fur linings - and his wife, queen Herodias, also luxuriously attired, seated at a table. On the table, which is covered with a rich crimson Persian carpet sits a candle on a turned candlestick alongside a silver plate, or serving basin with broad rim upon which rests the head of John the Baptist. At the centre of the composition is the young Salome - a character long associated in western culture with lust and earthly pleasure -, dressed in a blue and crimson gown with a broad neckline decorated with golden cloth, and adorned with rubies and pearls. She looks at her stepfather the king while holding a lute, which rests on the table just behind



1 Publicada por Vítor Serrão (ed.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco* (cat.), Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, cat. 25, p. 139, que atribui a pintura a Josefa e sua oficina, da qual, em verdade, se conhece muito pouco.

2 Sobre a pintora e seu papel na criação do Barroco luso, veja-se Anísio Franco *et al.* (eds.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. Sobre a pintora em particular, veja-se o ensaio de Joaquim Oliveira Caetano, "Josefa de Ayala (1630-1684): pintora e «donzela emancipada»" no mesmo volume, pp. 61-74.

1 Published by Vítor Serrão (ed.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco* (cat.), Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, cat. 25, p. 139, who attributes this painting to Josefa and her workshop, of which in reality little is known.

2 On Josefa and her role on the creation of Portuguese Baroque art, see Anísio Franco *et al.* (eds.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. Specifically on the painter, see Joaquim Oliveira Caetano, "Josefa de Ayala (1630-1684): pintora e «donzela emancipada»" in the same volume, pp. 61-74.

além dos extraordinários efeitos de luz desta poderosa cena *alla candela*, é de salientar o jogo visual do posicionamento das mãos dos personagens, que parecem dialogar entre si.

A nossa pintura sobre tela, de dimensões apreciáveis no *corpus* da pintora, replica de forma muito próxima um modelo miniatural por ela pintado sobre cobre que, por ocasião da grande exposição monográfica de 1991 dedicada a Josefa, pertencia a uma colecção particular de Madrid.³ Com efeito, este cobre madrileno é versão de um mesmo tema do qual se conhece um outro cobre (28,5 x 36 cm) datável da mesma década de 1660 e que pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. 1675 Pint).

No confronto com as miniaturas, quis ver Vítor Serrão uma menor qualidade desta nossa versão pintada sobre tela, e muito embora seja claro que o estilo de Josefa, de certa forma muito apegado aos modelos que lhe chegavam, muitas vezes sob a forma de gravuras, se preste melhor a obras de pequena dimensão realizadas com rigor miniatural e que, por isso mesmo, melhor escondem as claras debilidades pictóricas de Josefa d'Ayala, a verdade é que os méritos compositivos e de execução pictural, na atenção aos pormenores e na captura dos efeitos lumínicos e de cor, estão sobejamente patentes na nossa pintura. Méritos que o pontual restauro, no rosto de Salomé e na secção inferior da pintura, mais desgastada, devido ao mestre Manuel Reys Santos, não encobriu.

Rara, quer na iconografia do tempo, quer no *corpus* da pintora, sobrevivendo a óleo sobre tela apenas esta presente, a nossa pintura assume-se como importante testemunho da pintura de índole mais erudita de Josefa de Óbidos, extravasando a sua mais comum temática devocional e piedosa.

the inanimate head of the Baptist. In addition to the extraordinary light effects of this powerful composition *alla candela*, it is worth mentioning the visual play of the hands of the characters, which seems to express a dialogue between them.

This painting on canvas, of significant size in the painter's corpus, closely follows a small-sized model painted by Josefa on copper, which at the time of the great monographic exhibition of 1991 belonged to a private collection in Madrid.³ In fact, the Madrid copper is a version of the same theme, while another version on copper (28.5 x 36 cm) from the same decade of the 1660s belongs to the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. 1675 Pint).

Comparing the painting on canvas with the miniatures on copper, Vítor Serrão judged the version on canvas of inferior quality. Although it is clear that the style of Josefa, was very attached to models available to her, often in the form of engravings, and was better suited to small-scale works carried out with extreme accuracy and detail, and which better concealed her shortcomings, the truth is that the quality of composition and pictorial execution, attention to detail and capture of light effects and colour, are all abundantly evident in our painting. This quality is barely compromised by the very small restored areas of the painting – in Salome's face and in the lower section of the painting which is more prone to damage – executed by Manuel Reys Santos.

Rare, both in terms of its iconography and within her body of work, for which this is the only surviving example of this biblical subject on canvas, the present painting is one of Josefa's most erudite paintings, and is far from the more common devotional and pious themes which she normally painted.



³ Veja-se Vítor Serrão (ed.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco* (cat.), Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 138 (obra não exposta, apenas reproduzida).

³ Veja-se Vítor Serrão (ed.), *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco* (cat.), Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 138 (artwork not on show, but just illustrated).

6

[1]
*Hospital Real de
Todos-os-Santos*

Portugal
Século XVIII
Pintura a óleo sobre tela
39 x 59 cm

[2]
Terreiro do Paço

Portugal
Século XVIII
Pintura a óleo sobre tela
39 x 59 cm

[1]
*Hospital Real de
Todos-os-Santos*

Portugal
18th century
Oil painting on canvas
39 x 59 cm

[2]
Terreiro do Paço

Portugal
18th century
Oil painting on canvas
39 x 59 cm

[3]
*Mosteiro
dos Jerónimos*

Portugal
Século XVIII
Pintura a óleo sobre tela
39 x 59 cm

[4]
*Real Edifício
de Mafra*

Portugal
Século XVIII
Pintura a óleo sobre tela
39 x 59 cm

[3]
*Mosteiro
dos Jerónimos*

Portugal
18th century
Oil painting on canvas
39 x 59 cm

[4]
*Real Edifício
de Mafra*

Portugal
18th century
Oil painting on canvas
39 x 59 cm



Formando um conjunto de grande coerência temática e expressiva, foram há pouco tempo divulgadas quatro inéditas pinturas a óleo, três com vistas setecentistas da cidade de Lisboa, dedicadas ao Hospital Real de Todos-os-Santos, ao Palácio da Ribeira e ao Mosteiro dos Jerónimos, e uma outra representando o Convento de Mafra. Destas quatro, aqui se apresentam de novo as duas peças que directamente se reportam ao contexto monumental, urbano, vivencial da cidade de Lisboa desde o século XVI até à sua irremediável destruição pelo terramoto de 1755. Trata-se, na verdade, de curiosíssimos e pouco habituais registos dos cenários da vida da corte, dos hábitos devocionais das suas gentes e dos gestos básicos de sociabilidade quotidiana.

Uma destas pinturas representa a *Praça do Rossio*, onde assume especial importância temática o mais relevante instituto assistencial de Lisboa na época moderna. Fundado em 1492, em funcionamento desde 1501 ou 1502 e dotado de Regimento próprio em 1504, o Hospital Real de Todos-os-Santos era sem dúvida um dos mais extraordinários edifícios do seu género em toda a Europa, capaz de maravilhar espíritos esclarecidos e viajados como o de Damião de Góis – que não o poupou nos elogios – como os de inúmeros viajantes estrangeiros, contando-se entre eles o polígrafo castelhano Francisco Herrera y Maldonado, que na primeira metade do século XVII não deixou de louvar intensamente o hospital lisboeta ao evocar o papel do seu reformador enviado por Filipe III, D. Bernardino de Obregón. Fosse pelo seu impacto cenográfico, onde pontuava o portal manuelino e o escadório de acesso fechando a nascente a praça do Rossio, fosse pela novidade de uma política assistencial e sanitária “moderna”, fosse ainda pelas implicações do partido arquitectónico seguido por Mateus Fernandes e Diogo de Boitaca, em clara adaptação da disposição cruciforme desenvolvida no Ospedale Maggiore de Milão (1456), o que é certo é que se tratava de uma estrutura urbana de excepção, ainda enriquecida no interior da igreja, entre 1580 e 1590, com um complexo programa de pintura do tecto – pelo artista de origem espanhola Fernão Gomes – devorada pelo fogo em 1601, que obrigou a nova campanha de decoração pictórica e fresquista que deixou ecos em memórias do tempo. Novo incêndio consumiu a igreja em 1750, antes da destruição definitiva em 1755.

A iconografia do Hospital Real é relativamente abundante, destacando-se, entre todas as imagens remanescentes do edifício manuelino, um painel de azulejos conservado no Museu de Lisboa, datável da primeira metade do século XVIII, e um outro identificado no Brasil, da mesma época, mas entretanto desaparecido; lembrem-se também as gravuras incluídas na *Civitates orbis terrarum*, de George Braumio (1597), e na *Histoire Abregée du Portugal* (1742); um trecho da célebre Vista Panorâmica de Lisboa, hoje na Universidade de Leiden (ca. 1570); as representações em iluminuras, como a da *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, atribuível a António de Holanda (primeiro quartel do século XVI), e a da *Genealogia dos Reis de Portugal*, que Simão Bening iluminou pelos mesmos anos; e, enfim, o desenho aguarelado, assinado e datado – “*Zuzarte. fc. 1787*” – que se guarda no Museu de Lisboa.

Ora, esta última obra constituiu com certeza a fonte da pintura da série agora revelada com a representação da grande praça fronteira do Hospital. O ponto de vista é exactamente o mesmo, deslocando a fronteira hospitalar para a direita do quadro de forma a poder incluir, também, a fachada da igreja de São Domingos, um dos mais importantes templos da cidade. No primeiro plano de ambas as obras perfila-se o poste da força e, à esquerda, o chafariz de Neptuno, ou do Rossio, construído com traça do arquitecto

These four previously unknown paintings were recently published and form a set of great thematic and expressive coherence. Three are seventeenth-century views of the city of Lisbon, depicting the Hospital Real de Todos-os-Santos, the Ribeira palace and the monastery of Jerónimos, and another depicting the convent of Mafra. Two of these works presented here again, are directly connected to the everyday urban life of the city of Lisbon in the sixteenth century and before its irremediable destruction by the earthquake of 1755. These are, in fact, very curious and unusual records of court life scenes, of the devotional habits of its people and the basic gestures of everyday sociability.

One of these paintings depicts the Praça do Rossio, where the most relevant healthcare institution in Lisbon in the modern era is the main subject. Founded in 1492, and functioning since 1501 or 1502, and endowed with its own regiment in 1504, the Hospital Real de Todos-os-Santos was undoubtedly one of the most extraordinary buildings of its kind in Europe, and deeply impressed enlightened and well-travelled individuals such as Damião de Góis – who spare no words in its praise – or countless foreign travellers. One other of such travellers was the Castilian Francisco Herrera y Maldonado who, in the first half of the seventeenth century intensely praised the Lisbon hospital by evoking the role of his reformer sent by Filipe III, D. Bernardino de Obregón. Whether it was for its scenographic impact, where the Manueline portal punctuated it and the access staircase closing towards east of the Rossio square, whether it was due to the novelty of a “modern” health and care policy, or whether it was because of the implications of the architectural party followed by Mateus Fernandes and Diogo de Boitaca, in a clear adaptation of the cruciform design developed in Milan’s Ospedale Maggiore (1456), what is certain is that it was an exceptional urban structure, further enriched inside the church, between 1580 and 1590, with a complex ceiling painting program – by the Spanish artist Fernão Gomes – devoured by fire in 1601, which forced the new campaign of pictorial and fresco decoration that left echoes in memories of time. A new fire consumed the church in 1750, before the definitive destruction in 1755.

The iconography of the Hospital Real is relatively abundant and, chiefly amongst all the remnant images of the Manueline building, stand a panel of tiles in the Museu de Lisboa, from the first half of the eighteenth century, and another identified in Brazil, from the same time, but in the meantime lost; mention should be made also of the engravings included in the *Civitates orbis terrarum*, by George Braumio (1597), and in the *Histoire Abregée du Portugal* (1742); a detail from the famous *Panoramic View of Lisbon*, today at the University of Leiden (ca. 1570); the representations in illuminated manuscripts, such as the *Crónica de D. Afonso Henriques*, by Duarte Galvão, attributed to António de Holanda (first quarter of the sixteenth century), and the *Genealogia dos Reis de Portugal*, which Simão Bening painted around the same years; and, finally, the watercolour drawing, signed and dated – “*Zuzarte. fc. 1787*” – which is kept in the Museu de Lisboa.

This last work was certainly the source for the painting of the series now revealed with the representation of the square in front of the hospital. The point of view is exactly the same, shifting the hospital front to the right of the painting so that it can also include the façade of the church of São Domingos, one of the most important in the city. In the foreground of both works are the gallows and, on the left, the fountain of Neptune, or of the Rossio, built according to an original design by the royal architect Nicolau de Frias at the end of the sixteenth century; in the background, in its jagged topography, the hills of the Castelo de São Jorge and the Con-

regio Nicolau de Frias em finais de Quinhentos; ao fundo, na sua recortada topografia, as colinas do castelo de São Jorge e do Convento da Graça. Reconhecem-se ainda, atrás da fachada da igreja hospitalar, a Igreja de S. Cristóvão e o palácio do marquês de Tancos. É preciso destacar ainda um outro edifício aqui representado, mesmo que de forma abreviada. À esquerda do observador perfila-se o alçado de um edifício de prospecto qualificado, com uma sucessão de vãos no andar nobre sobrepujados por frontões. Trata-se, sem dúvida, do palácio da Inquisição de Lisboa, que desde a segunda metade do século XVI ocupava os antigos paços dos Estaus, construído em meados do século XV para receber embaixadores estrangeiros de passagem na cidade. Os próprios monarcas portugueses ocuparam a espaços estas casas régias, cedidas depois, por D. João III, ao Santo Ofício, e que no início do século XVII foram profundamente remodeladas. Muitas imagens subsistem ainda dos Estaus de Lisboa, mas elas privilegiaram sempre as visões frontais, com a sua reconhecível fachada virada ao Rossio, ladeada por duas torres. No caso desta pintura é de assinalar o registo invulgar do alçado lateral, que deitava para São Domingos, e decerto já muito alterado pelas obras seis e setecentistas.

Embora de mãos diferentes, o desenho de 1787 e a presente pintura derivam com certeza da mesma fonte, se não foi mesmo aquele que serviu de modelo ao óleo, o que se parece comprovar na tendência do pintor para simplificar o registo mais minucioso do desenho; a descrição gráfica da corentez de casas à ilharga da igreja, por exemplo, com a sua característica galeria porticada, apresenta, na pintura, menor número de arcos, bem como os vãos do prédio junto à pequena escadaria aparecem reduzidos a cinco, sendo sete aqueles mostrados na obra de Zuzarte. De qualquer forma, é comum aos dois artistas uma idêntica valorização do tema *arquitectónico e urbano*, onde a cena de género – o apontamento pitoresco do quotidiano das gentes da cidade – não serve mais do que para uma pontuação circunstancial dos grandes espaços, explorada por escassas figuras e estas esboçadas de forma rápida e sintética. Apenas neste ponto, por marginal, diferem versões tão próximas, com o pintor anónimo a preencher o Rossio com um cortejo fúnebre, episódio omisso no desenho do Museu da Cidade.

É curioso verificar que a pintura com a *Vista do Terreiro do Paço* volta a colocar a mesma questão de identificação das fontes iconográficas bem como a baralhar os dados da cronologia desta série.

O vasto terreiro do palácio, tal como definido na sua arquitectura pelas reformas filipinas de finais do século XVI, realizadas sob orientação do arquitecto bolonhês Filippo Terzi, desenvolve-se num enquadramento oblíquo, dominado pelo volume majestoso do Torreão, à beira-rio. A famosa Torre do Relógio, segundo projecto do arquitecto italiano Canevari, ergue-se atrás do edifício palatino, com certeza deitando para o pátio da capela do palácio real – onde vendiam as “capelistas” –, ao qual se acedia por estreita passagem, aliás bem restituída na pintura (passagem viária nem sempre muito clara na restante iconografia do palácio). É preciosa também a representação do trecho angular do conjunto, sobretudo a chamada “casa das varandas”, ou a replicação fiel da igreja de São Francisco na colina traseira. A muralha construída junto ao rio, reforçada com baluarte armado com bateria de artilharia (1625), corresponde à de outras imagens conhecidas, mas estranha-se a exclusão do celebrado Chafariz da Bola (1655), parte integrante desta paisagem urbana e lembrado em praticamente todas as vistas conhecidas do terreiro. O mesmo “esquecimento” nota-se, curiosamente, num desenho a tinta-da-china e aguada do Museu da Cidade, atribuído a Zuzarte. Que se trata do mesmo autor do desenho com a Vista do Hospital

vento da Graça. Also discernible, behind the façade of the hospital church, are the church of São Cristóvão and the palace of the Marquis of Tancos. It is also necessary to highlight another building depicted, even if only briefly. To the viewer’s left is the outline of a building of quality, with a succession of spans on the *piano nobile* surmounted by pediments. It is, undoubtedly, the palace of the Inquisition of Lisbon, which from the second half of the sixteenth century occupied the old palace of the Estaus, built in the mid-fifteenth century to receive foreign ambassadors visiting the city. The Portuguese monarchs occupied themselves this royal residence, later given by D. João III to the Santo Ofício, and which at the beginning of the seventeenth century was extensively remodelled. Many images still exist of the Estaus in Lisbon, but they always favour a frontal view, with its recognisable façade overlooking the Rossio square, and flanked by two towers. In the case of this painting it is worth noting the unusual depiction of the side of the building, facing São Domingos, and certainly already greatly altered by renovation works in the sixteenth and seventeenth centuries.

Although by different hands, the 1787 drawing and the present painting certainly derive from the same source, if not the one that served as a model to the oil painting, which seems to be proved in the painter’s tendency to simplify the more detailed depiction of the drawing; the graphic description of the row of houses on the side of the church, for example, with its characteristic porticoed gallery, presents, in the painting, a smaller number of arches, as well as the spans of the building next to the small staircase appears reduced to five, being that seven are shown in the work of Zuzarte. In any case, it is common to both artists a similar appreciation for the *architectural* and *urban* themes, where the genre scene – the picturesque observation of the daily life of the people of the city – serves only for a circumstantial punctuation of large spaces, exploited by scarce figures which are quickly and synthetically outlined. Only on this small point do these similar versions differ, with the anonymous painter filling the Rossio square with a funeral procession, a missing episode in the drawing of the Museu de Lisboa.

It is curious to note that the painting with the view of Terreiro do Paço again poses the same question of identification of iconographic sources as well as shuffling the data of the chronology of this series. The vast courtyard of the palace, as defined in its architecture by the Filippine reforms of the late sixteenth century, under the guidance of the Bolognese architect Filippo Terzi, develops into an oblique framework, dominated by the majestic volume of the Torreão set on the waterfront. The famous Torre do Relógio, the second project of the Italian architect Canevari, rises behind the royal palace, undoubtedly facing the courtyard of the chapel of the royal palace – where *capelistas* sold their goods –, which was accessed by a narrow passage, well depicted in the painting (a roadway not always very clear in other of the palace’s iconography). Also precious is the representation of the angular section of the set, especially the so-called “*casa das varandas*”, or the faithful depiction of the church of São Francisco in the back hill. The city wall built along the river, reinforced with a bulwark armed with artillery battery (1625) which corresponds to that of other known images, but exclusion of the celebrated Chafariz da Bola (1655), an integral part of this urban landscape is unusual, since it is always included in nearly all of the known views of the Terreiro. The same absence is noted, curiously, in an India ink and watercolour drawing in the Museu de Lisboa attributed to Zuzarte. The similar brushstroke proves that it is the same author of the drawing with the *Vista do Hospital*

Real de Todos-os-Santos prova-o a evidente identidade do traço; e que é aquele o protótipo desta pintura (ou tão só uma derivação paralela de um mesmo modelo) demonstra-o, uma vez mais, a escolha de um ponto de vista comum, a que acresce a notação muitíssimo abreviada do palácio dos marqueses de Castelo Rodrigo (ao fundo, junto ao Tejo, habitualmente dado com maior cópia de pormenores), e, até, a disposição da embarcação frente à praça, que se repete numa e noutra obra.

A ligação evidente entre pelo menos duas destas pinturas e os desenhos de Zuzarte, de quem nada se sabe, leva-nos também ao problema da sua datação. Apresentando ainda dois conjuntos monumentais desaparecidos na voragem do megassismo que os destruiu por completo, seria de situar a sua realização em data não muito anterior a 1755, o que a análise de certos prospectos arquitectónicos (fachada da igreja da Graça, Torre do Relógio do Paço da Ribeira), do tipo de coches e de indumentária das figuras representadas em princípio corrobora. Todavia, vimos que uma legenda autógrafa no desenho do Hospital Real traz a data de 1787, e que, paradoxalmente, tem sido atribuída à Vista do Palácio da Ribeira, na literatura especializada, uma datação ainda dentro do primeiro quartel do século XVIII, o que corresponderia a um arco produtivo superior a sessenta anos, hipótese muito pouco provável. É assim obrigatório uma reavaliação da data deste último desenho de Zuzarte - dificultada pelo desconhecimento de quaisquer outros dados biográficos do artista - e acolher a possibilidade da circulação tardia de *vedute* de Lisboa, desenhadas ou pintadas já depois de 1755 com evocações nostálgicas da cidade, mas baseadas numa série mais antiga, de que estas obras derivariam.

Neste ciclo de pinturas, a *Praça do Rossio* e a *Vista do Terreiro do Paço* articulam-se obrigatoriamente com outra das obras que o compõem, embora aqui não apresentada - *A Vista do Mosteiro dos Jerónimos*, que pode com facilidade ser aproximada de duas das poucas imagens do mosteiro manuelino (1501) anteriores ao século XVIII - a *veduta* de Filipe Lobo (ca. 1657), hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, e uma outra atribuída a Dirk Stoop, da segunda metade do século XVII, mas que deve ser posterior e de outra mão (Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, inv. 29). Estas três vistas de aspectos urbanos de Lisboa configuram, assim, uma unidade temática que põe a *veduta* ao serviço da celebração corográfica da cidade, não deixando de sublinhar, em simultâneo, a ligação dos seus mais impressionantes monumentos ao poder da Coroa. No palácio da Ribeira desenrolaram-se os momentos fastos da monarquia portuguesa com D. Manuel; guardaram-se as famosas colecções de *exótica* e de retratos de D. Catarina; acolheram-se Filipe II de Espanha entre 1581 e 1583, e seu filho, Filipe III, em 1619; reuniram-se várias vezes as Cortes - na sala dos Tudescos; teve lugar o golpe de 1640 que levou à independência; e depois, pouco frequentado, é certo, por D. Afonso VI e D. Pedro II, foi de novo habitado por D. João V, que completamente o modernizou com a colaboração dos arquitectos Juvarra, Canevari e João Frederico Ludovice. No Rossio, de má memória, realizaram-se autos-de-fé e procissões, mas decorria também uma importante actividade comercial nas lojas instaladas nos pisos térreos, porticados, mostrados na pintura. E, nos Jerónimos, cujo início da construção coincide com o regresso de Vasco da Gama da Índia, com os primeiros tributos de ouro recolhido na costa oriental africana, evocavam-se as glórias do ramo da dinastia de Avis começado com D. Manuel, cujo sepultamento, sob o cruzeiro, levou à organização do grande panteão real pensado pela rainha D. Catarina, já no terceiro quartel do século XVI.





Real de Todos-os-Santos; and that it is the prototype of this painting (or just a parallel derivation of the same model) is proved, once more, by the choice of a common point of view, to which is added the very abbreviated notation of the palace of the marquis of Castelo Rodrigo (in the background, near the Tagus, usually given greater detail), and even the vessel's disposition in front of the square, which is repeated in both works.

The obvious connection between at least two of these paintings and the drawings of Zuzarte, of whom nothing is known, also leads us to the problem of their dating. Introducing still two monumental sets lost in the vortex of the megassism that destroyed them completely, would be to situate their creation in a date not long before 1755, which the analysis of certain architectural features (façade of the church of Graça, and the Torre do Relógio of the Ribeira palace), the type of wheeled vehicles and clothing of the figures depicted, in principle corroborates. However, we have seen that an autographed subtitle in the drawing of the *Hospital Real* has the date of 1787, and that, paradoxically, has been attributed to the view of the Ribeira palace in the specialized literature, a date still within the first quarter of the eighteenth century, which would correspond to a productive arch of over sixty years, a very unlikely hypothesis. It is therefore imperative to re-evaluate the date of this last Zuzarte drawing – made difficult by the lack of any other biographical data of the artist – and to accept the possibility of the late circulation of Lisbon's *vedute*, drawn or painted after 1755 with nostalgic evocations of the city, but based on older series, from which these works would derive.

In this set of paintings, *Praça do Rossio* and *Vista do Terreiro do Paço* are necessarily linked with another of the four, the *Vista do Mosteiro dos Jerónimos*, which can easily be linked with two of the few known depictions of the Manueline monastery (1501) prior to the eighteenth century – the *veduta* of Filipe Lobo (ca. 1657), today in the Museu Nacional de Arte Antiga, and another attributed to Dirk Stoop, from the second half of the seventeenth century, but later and by another artist (Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisbon, inv. 29). These three views of urban aspects of Lisbon thus form a thematic unit that puts the *veduta* at the service of the city's chorographic celebration, emphasizing, at the same time, the linkage of his most impressive monuments to the power of the Crown. It was in the Ribeira palace where the opulent moments of the Portuguese monarchy during Manuel I's reign unfolded; where the famous *exotica* collections and portraits of Catarina of Austria were kept; where Filipe II of Spain was received between 1581 and 1583, and his son, Filipe III, in 1619; where the courts gathered many times – in the Tudescos room; where the 1640 coup that led to independence took place; a palace which was later little used by Afonso VI and Pedro II, and was once again inhabited by João V, who completely modernized it with the collaboration of the architects Juvarrá, Canevari and João Frederico Ludovice. In the blighted Rossio square, where *autos-de-fé* and processions were held, there was also an important commercial activity in the shops installed on the porticoed ground floors, shown in the painting. And in the Jerónimos, whose beginning of construction coincided with the return of Vasco da Gama's fleet from India, with the first gold taxes collected on the East African coast, the glories of the branch of the Avis dynasty started with Manuel I were evoked, whose burial, under the crossing, led to the conception of the great royal pantheon envisaged by Catarina of Austria, as soon as the third quarter of the sixteenth century.

Miguel Soromenho
Museu Nacional de Arte Antiga

Colher

Europa
Século XV (finais)
Serpentina; montagens de prata dourada
17,7 cm de comprimento

Colher entalhada em serpentina de larga concha piriforme e haste prismática ligeiramente curva e com montagens de prata dourada. Variada, a serpentina pode apresentar-se num verde pálido ou amarelo, vermelho ou castanho intenso, ou até num verde profundo. Um silicato de magnésio macio, a serpentina é facilmente entalhada e polida, resultando num brilho ceroso, podendo ser igualmente torneada. A partir do século XVI desenvolveu-se uma próspera indústria de mineração de serpentina na Saxónia, Alemanha, tornando-se um conhecido centro de produção de vasos em serpentina para exportação, enriquecidos com montagens de prata ou prata dourada.¹ Peças mais recuadas como a presente são precursoras do gosto pela serpentina como material para a mesa do príncipe, como igualmente se pode inferir a partir da presença de objectos em serpentina com montagens em metal precioso registados no inventário de 1401-1416 de Jean (1340-1416), duque de Berry. No entanto, o seu uso encontrava-se já documentado nas artes sumptuárias europeias, assim como a sua pretensa propriedade de acusar venenos, qualidade que terá estimulado o entalhe desta nossa colher, destinada a uso individual. O tipo específico de serpentina utilizado, a julgar pelo amarelo torrado e as manchas verde-escuro a preto, parece ser a muito apreciada serpentina da Saxónia, extraída de Zöblitz nas montanhas de Erz, conhecida na Europa do século XVI por *marmor zeblicius*. Serpentina mosqueada muito semelhante, embora de tonalidade mais acastanhada, encontramos numa taça com montagens inglesas de prata dourada datáveis de cerca 1500, do Victoria and Albert Museum, Londres (inv. M.248-1924). Embora a data de produção da colher seja difícil de determinar, dada a ausência de características estilísticas, as montagens são semelhantes a umas em prata dourada de finais do século XV, de um vaso de pórfiro verde, produzidas em Mechelen, cidade onde Margaret de York (1446-1503), duquesa da Borgonha, instalou a corte.² Uma colher de forma semelhante, de concha amendoada, grande e profunda e cabo prismático curvo com o terminal típico da Ásia Central em forma de dragão, do Irão timúrida, datável do século XIV, pertence à colecção al-Sabah no Kuwait National Museum (inv. LNS 113 M). Carente de um terminal de estilo timúrida que, em todo o caso, se feita em pedra, seria a colher entalhada no típico jade escuro usual no período timúrida, não é possível conjecturar uma origem iraniana medieval para a presente colher. Com efeito, a conclusão mais provável é tratar-se este tipo de forma, aparentemente com origem no Próximo Oriente, possivelmente iraniana, de modelo muito mais antigo e amplamente difundido, com exemplares encontrados desde a Europa até ao Extremo Oriente.

¹ Para um estudo aprofundado sobre o material e seu uso, veja-se Eva Maria Hoyer, *Sächsischer Serpentin. Ein Stein und seine Verwendung*, Leipzig, Edition Leipzig, 1996.
² Victoria and Albert Museum, inv. 627-1868.

7

Spoon

Europe
Late 15th century
Serpentine; silver gilt mounts
17.7 cm in length

A spoon carved from serpentine featuring a large, pear-shaped bowl and a prismatic slightly curved handle with silver gilt mounts. Variegated in colour, serpentine can range from a pale greenish or yellow to a rich red or brown through to a deep green. A soft magnesium silicate, serpentine is easily carved and polished to a waxy lustre, and can also be turned on a lathe. A thriving serpentine mining industry in Saxony, Germany, developed from the sixteenth century, becoming a well-known production centre of serpentine vessels made for export, which were subsequently embellished with silver or silver gilt mounts.¹ Early pieces such as the present one, are precursors of the taste for serpentine as a material for the princely table, as may also be inferred from serpentine objects with precious metal mounts recorded in the 1401-1416 inventory of Jean (1340-1416), Duke of Berry. However, its use was already well documented in European sumptuary arts, as was its ability to indicate poisons, which must have prompted the carving of such a spoon, which was probably intended for individual use. The specific type of serpentine used in the present spoon, judging from the warm yellow colour and the dark green to black splotches, seems to be the highly praised Saxon serpentine, mined from Zöblitz in the Erz Mountains, and known in sixteenth-century Europe as *marmor zeblicius*. A similarly mottled serpentine, albeit more brownish in appearance, which was used for a drinking bowl with silver gilt mounts added around 1500 in England, is in the Victoria and Albert Museum, London (inv. M.248-1924). While the date of manufacture for the stone spoon is difficult to ascertain given the lack of stylistic features, the mounts are somewhat similar in style to the late fifteenth-century silver gilt mounts, for a green porphyry vase, added in Mechelen, where Margaret of York (1446-1503), Duchess of Burgundy had her court.² A similarly shaped spoon, with a large, deep almond-shaped bowl and a prismatic curved handle with a typical Central Asian dragon head finial, made in Timurid Iran in the fourteenth-century belongs to the al-Sabah collection in the Kuwait National Museum (inv. LNS 113 M). Lacking the distinctive Timurid-style finial, which in any case if made from stone would be carved from the typical dark jade used in Timurid times, it is not possible to conjecture a medieval Iranian origin for the present serpentine spoon. In fact, the most likely conclusion is that this type of shape, seemingly of Near Eastern origin, possibly Iranian, is a much older and much widely copied model, examples of which could be found from Europe to the Far East.

¹ For an in-depth analysis of the material and its use, see Eva Maria Hoyer, *Sächsischer Serpentin. Ein Stein und seine Verwendung*, Leipzig, Edition Leipzig, 1996.
² Victoria and Albert Museum, inv. 627-1868.



Taça de beber (*Samuel ungindo David como rei*)

Países Baixos Espanhóis
Século XVI (finais)
Prata dourada
15.7 x Ø 19 cm
795 g

Uma taça de beber, tipologia mais conhecida por *tazza*, em prata dourada finamente cinzelada. De copa pouco profunda, com rebordo cinzelado de folhas embrincadas, ergue-se sobre haste em forma de baluarte com pé torneado, decorada no nó com godrões achatados, guirlandas de jóias e pérolas e mascarões de leão. Tanto o estilo decorativo quanto o peso desta *tazza* apontam para uma origem nos Países Baixos Espanhóis nos finais do século XVI. A copa, levantada de uma chapa de prata, é magistralmente repuxada e cinzelada com *Samuel ungindo David como rei* – episódio da *História de David e Saul* – que copia fielmente um modelo dos ourives de Nuremberga Hans Jamnitzer († 1603), filho do famoso Wenzel Jamnitzer. (ca. 1508–1585), de quem uma plaqueta em chumbo, de cerca de 1580, sobrevive no Victoria and Albert Museum, London, inv. A.36-1927 (**fig. 1**).¹ O modelo de Jamnitzer, por sua vez, segue de perto uma composição gravada com o mesmo tema de Maarten van Heemskerck (1498–1574), que concebeu uma série de dez composições sobre a *História de David e Saul*, impressas por Hieronymus Cock (ca. 1510–1570) em 1556; série mais tarde publicada por Theodoor Galle com pequenas diferenças.² Para o seu modelo, Jamnitzer aparentemente usou várias das composições gravadas de Heemskerck, no entanto, os personagens centrais são aqueles do primeiro da série, com *Samuel ungindo David como rei* (**fig. 2**). Seguindo o episódio do Antigo Testamento (1 Samuel 16: 1–18), Samuel, profeta e líder espiritual dos israelitas, é visto derramando óleo por um chifre sobre a cabeça do menino pastor David, ajoelhado diante dele ao lado dos seus atributos: harpa, bordão e alforje (bolsa de pastor). Atrás deles vemos um altar com um boi sacrificial, que Jamnitzer deslocou para o lado direito, tornando-o menos importante na composição se comparado com a gravura original. Das várias figuras que assistem à unção na gravura original, nomeadamente as três figuras masculinas à direita, Jamnitzer manteve apenas duas (provavelmente os irmãos de David, que haviam sido rejeitados por Samuel), mas mudando as suas posturas e movimentos. Acima do grupo principal (Samuel e David), Jamnitzer colocou uma cena de fundo mostrando David a tocar harpa sendo chamado por um servo, utilizando uma cena idêntica em miniatura que surge na gravura de Heemskerck no canto superior direito. A figura do homem sentado à esquerda do modelo de Jamnitzer, o pai de David, Jessé, é vagamente inspirada na terceira gravura de Heemskerck, *Jessé enviando David com presentes a seus irmãos*.

¹ Veja-se Ingrid Weber, *Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten, 1500-1600. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*, München, Bruckmann, 1975, cat. 282, pl. 77, ill. 281.

² Um exemplar da gravura de Galle, *Samuel ungindo David*, pertence ao Rijksmuseum, Amsterdão, inv. R.P-P-1904-3347.

8 Drinking bowl (*Samuel anointing David as king*)

Spanish Netherlands
Late 16th century
Silver gilt
15.7 x Ø 19 cm
795 g

A standing cup or drinking bowl, more usually known as a *tazza*, in finely chased silver gilt. The shallow bowl, with a chased overlapping leaf rim, is raised on a turned footed baluster-shaped stem decorated with flat gadroons, garlands of jewels and pearls, and lion masks on the knot. Both the decorative style and the weight of the present *tazza* strongly point to an origin in the late sixteenth-century Spanish Netherlands. The bowl, raised from sheet silver, is masterly embossed and chased with *Samuel anointing David as king* – an episode from the *Story of David and Saul* – which faithfully copies a design by the Nuremberg goldsmith Hans Jamnitzer (†1603), son of the famous Wenzel Jamnitzer (ca. 1508–1585), by whom a lead plaquette from circa 1580 survives in the Victoria and Albert Museum, London, inv. A.36-1927 (**fig. 1**).¹ Jamnitzer's design, in turn closely follows a print on the same subject by Maarten van Heemskerck (1498–1574), who made a set of ten compositions on the *Story of David and Saul*, published by Hieronymus Cock (ca. 1510–1570) in 1556; a set later published by Theodoor Galle with minor differences.² For his design, Jamnitzer seemingly used several of the compositions made by Meemskerck, yet the central characters are those in the first of the set showing *Samuel anointing David as king* (**fig. 2**). Following the episode told from the Old Testament (1 Samuel 16:1–18), Samuel, prophet and spiritual leader of the Israelites, is seen pouring oil from a horn over the head of the shepherd boy David kneeling before him next to his attributes, the harp, staff and scrip (a shepherd's bag). Behind them is an altar with a sacrificial ox, which Jamnitzer displaced to the right side, making it less important in the composition if compared to the original print. Of the various figures standing by and observing the anointing in the original print, namely the three males at the right, Jamnitzer used only two (probably David's brothers, who had been rejected by Samuel), but changing their postures and movement. Above the main group (Samuel and David), Jamnitzer created a background scene depicting David playing his harp while being called by a servant, reprising a miniature parallel scene which is featured in Heemskerck's print in the top far right. The man seated on the left in Jamnitzer's design, David's father Jesse, is loosely based on the third print by Heemskerck depicting *Jesse sending David with presents to his brothers*.

¹ See Ingrid Weber, *Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten, 1500-1600. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*, München, Bruckmann, 1975, cat. 282, pl. 77, ill. 281.

² A copy of Galle's print of *Samuel anointing David* belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. R.P-P-1904-3347.





[fig. 1] Hans Jamnitzer, plaqueta (*Samuel unguindo David como rei*), ca. 1580; chumbo (Ø 17 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A.36-1927. | Hans Jamnitzer, plaquette (*Samuel anointing David as king*), ca. 1589; lead (Ø 17 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. A.36-1927. - © Victoria and Albert Museum, London.

Embora seja improvável ter sido Hans Jamnitzer o responsável por cinzelar a nossa taça de beber, fica claro pelas afinidades, que semelhante plaqueta de chumbo foi usada como modelo na oficina onde esta foi produzida, revelando-nos algo da circulação destes materiais de oficina.³ A arte de produzir plaquetas de chumbo surgiu no sul da Alemanha, em Nuremberga e Augsburg, por volta de 1510-1520 e teve o mesmo variado propósito dos seus predecessores italianos, usadas principalmente por ourives e fundidores de bronze, possibilitando uma rápida disseminação de repertórios iconográficos e decorativos, tanto como as gravuras. O modelo de Jamnitzer é seguido com pequenas diferenças numa *tazza* de prata datada de 1596 e punccionada na cidade de Gouda, na República Holandesa.⁴ *Tazze* foram produzidas originalmente em vidro, na Veneza do século XVI e noutros centros de produção de influência italiana (*façon de Venise*), mas os ourives depressa copiaram

While it is unlikely that Hans Jamnitzer was himself the artist responsible for chasing the present drinking bowl, it is clear from the close proximity to the model that a similar lead plaquette was used as a prototype in the workshop where the present bowl was made, telling us something of the circulation of these workshop materials.³ The art of plaquette making emerged in southern Germany, in Nuremberg and Augsburg, around 1510-1520 and had the same multiple purpose as their Italian predecessors, being used mainly by goldsmiths and in bronze foundries, enabling a rapid dissemination of iconographical and decorative repertoires as much as prints. Jamnitzer's design is rendered with minor differences in a silver drinking bowl dated 1596 and hallmarked in the town of Gouda, in the Dutch Republic.⁴ *Tazze* were originally made in glass, in sixteenth-century Venice and other production centres of Italian influence (*façon de*

3 Sobre Hans Jamnitzer, veja-se Karin Tebbe (ed.), *Nürnberger Goldschmiedekunst, 1541-1868*, Vol. 1.1 (*Meister - Werke - Marken*), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2007, pp. 197-198.

4 Veja-se J. W. Frederiks, *Dutch Silver, Vol. 1 (Embossed Plaquettes, Tazze and Dishes from the Renaissance until the end of the eighteenth century)*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1952, pp. 32-33.

3 On Hans Jamnitzer, see Karin Tebbe (ed.), *Nürnberger Goldschmiedekunst, 1541-1868*, Vol. 1.1 (*Meister - Werke - Marken*), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2007, pp. 197-198.

4 See J. W. Frederiks, *Dutch Silver, Vol. 1 (Embossed Plaquettes, Tazze and Dishes from the Renaissance until the end of the eighteenth century)*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1952, pp. 32-33.



[fig. 2] Hieronymus Cock, a partir de Maarten van Heemskerck, *Samuel unguindo David como rei*, 1556; gravura sobre papel (20 x 24,8 cm). Londres, British Museum, inv. 1949,0709.65. | Hieronymus Cock, after Maarten van Heemskerck, *Samuel anointing David as king*, 1556; engraving on paper (20 x 24.8 cm). London, British Museum, inv. 1949,0709.65. - © The Trustees of the British Museum.



a forma em metal precioso, um caso curioso de esqueuomorfismo onde o protótipo não é de origem metálica.⁵ Isso é facilmente explicável, dado que em Itália o vinho era servido em *crystallo* veneziano e não em taças de metal. Pinturas e gravuras dos finais do século XVI e do século XVII mostram-nos *tazze* de vidro e metal sendo usadas para servir vinho à mesa, ou para servir doces, iguarias como biscoitos, maçapão, fruta fresca e cristalizada.⁶ As detalhadas cenas que decoram estas taças de beber em prata e prata dourada, sugerem que muitas seriam mais objectos a ser exibidos e admirados como *objets d'art*, do que realmente utilizados. A circunstância de muitos terem sido originalmente produzidos como conjunto unificado pelo mesmo tema e estética, mais sublinha a sua função enquanto peças de aparato. No entanto, quando em uso, a natureza complexa, mitológica e literária da sua decoração finamente repuxada e cinzelada, estimularia discussões eruditas entre os participantes do banquete e o dono da baixela, não apenas sobre o tema representado, mas também sobre a sua qualidade artística.

Venise), but goldsmiths soon copied the form in precious metal, a curious case of skeuomorphism where the prototype is not metallic in origin.⁵ This is easily explained, since in Italy wine was served in Venetian *crystallo* rather than in metal drinking bowls. Late sixteenth and seventeenth-century paintings and prints show glass and metalwork *tazze* being used for wine at table, or to serve sweetmeats, delicacies such as biscuits, marzipan, fresh and candied fruit.⁶ The detailed scenes which decorate these drinking bowls made from silver and silver gilt, suggest that many were intended more as objects to be displayed and admired as *objets d'art* than actually used. The fact that many were originally produced as a set unified by the same theme and aesthetics, further highlights their function as display pieces. Nevertheless, while in use, the complex, mythological and literary nature of its finely embossed and chased decoration, would prompt erudite discussions between the banquet participants and the owner of the plate, not only on their subject but also on their craftsmanship.

5 Sobre o esqueuomorfismo (processo de concepção ou *design* pelo qual objectos produzidos num material são modelados na forma e evocando a aparência de objectos normalmente feitos de outro) nas artes decorativas dos inícios da Época Moderna, veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Mesa do Príncipe. Jantar e Ceia na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, p. 53.

6 Sobre esta tipologia, veja-se Michele Bimbenet-Privat, "Les «utensiles pour boire et mengier»", in Francine Rose, Michele Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Editions de la Rmn - Grand Palais, 2011, pp. 66-102; e, em especial, Michele Bimbenet-Privat, "Tazze: Questions of Their Use and Display", in Julia Siemon (ed.), *The Silver Caesars. A Renaissance Mystery*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2018, pp. 120-129.

5 On skeuomorphism (the design process by which vessels produced in one material are shaped so as to evoke the appearance of vessels normally made from another) in early modern decorative arts, see Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Mesa do Príncipe. Jantar e Ceia na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, p. 53.

6 On this type, see Michele Bimbenet-Privat, "Les «utensiles pour boire et mengier»", in Francine Rose, Michele Bimbenet-Privat (eds.), *Trésors enfouis de la Renaissance. Autour de Pouilly-sur-Meuse* (cat.), Paris, Editions de la Rmn - Grand Palais, 2011, pp. 66-102; and mostly, Michele Bimbenet-Privat, "Tazze: Questions of Their Use and Display", in Julia Siemon (ed.), *The Silver Caesars. A Renaissance Mystery*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2018, pp. 120-129.

9

Jan Bellekin (atribuído) Copa com náutilo

Amsterdão, Holanda
Século XVII (meados)
Concha de náutilo; montagens de prata dourada
30,5 x 21 cm

Uma rara e importante copa ou taça com concha de náutilo. A concha de náutilo, finamente entalhada e gravada (*Nautilus spp.*) com motivos vegetalista e insectos ergue-se sobre pé de haste direita, com base oval e nó vazado produzido por fundição, dourado a azougue. Fixando a concha ao pé, surgem quatro bandas ou cintas de prata verticais articuladas e duas horizontais no rebordo, uma cobrindo a abertura da concha. De contorno recortado (friso de folhas de acanto), as cintas verticais são cinzeladas com padrão de escamas, enquanto as faixas horizontais são decoradas com plantas e pássaros. A cinta que cobre o rebordo, com iconografia que remete para a própria concha de náutilo, de monstros marinhos e caracóis, mais sublinha a natureza exótica desta concha de náutilo montada.

Este tipo de peças eram vistas, dada a sua natureza, enquanto mistura perfeita entre *exotica naturalia* (as maravilhas do mundo natural) e *artificialia* (a perfeição industriosa da obra humana), sendo muito procuradas na Europa barroca, avidamente colecionadas para integrar *Kunstkammern* principescas e câmaras de maravilhas naturais e artísticas.¹ Esta iconografia do maravilhoso é também usada na base oval, repuxada e finamente cinzelada, que inclui medalhões ovais com monstros marinhos por entre ramos de frutos sobre padrão entrelaçado de *feroneries*. O nó apresenta enrolamentos de cabeças monstruosas que se transformam em motivos vegetalista, enquanto o elemento que liga o nó às cintas que seguram a concha parece ser posterior e resultante de um restauro antigo. Copas com náutilos com semelhantes nós vazados surgem em naturezas-mortas contemporâneas de pintores holandeses como Jan Davidsz. de Heem (1606-1684), tal como podemos ver nesta natureza-morta de banquete de 1632 onde figura uma taça com náutilos, pintura sobre tábua de colecção particular (**fig. 1**).

A camada exterior da concha, mais rija, à semelhança da técnica do camafeu, foi removida, provavelmente por raspagem ou pelo uso de ácido, para revelar a camada de madrepérola subjacente. A superfície nacarada apresenta-se polida, enquanto a decoração gravada foi enegrecida, oferecendo maior contraste com o fundo iridescente da madrepérola. A qualidade do refinado entalhe em camafeu da camada externa da concha de náutilo, com seus motivos soltos, como que vegetalista, de *feronerie* – reminiscentes do chamado *kuwab* (*kuwabstijl*) holandês ou estilo auricular –, é afim à do trabalho vazado ou “elmo de cavaleiro” no interior da espiral convoluta, uma característica típica desta rara produção holandesa.²

Jan Bellekin (attributed) Nautilus cup

Amsterdam, Holland
Mid-17th century
Nautilus shell; silver gilt mounts
30.5 x 21 cm

A rare and important standing cup featuring a nautilus shell. The finely carved and etched nautilus shell (*Nautilus spp.*) with vegetal motifs and insects is raised on a stem foot, with oval base and cast openwork knot in fire gilded silver. Securing the shell to the stem, there are four hinged vertical silver bands and two horizontal bands on the rim, one covering the lip of the shell aperture. With shaped edges (frieze of acanthus leaves), the vertical bands are chased with a scale pattern, while the horizontal bands are decorated with plants and birds. In addition, the band covering the lip featuring iconography related to the nautilus shell, such as sea monsters and snails, further highlights the exotic nature of the mounted nautilus shell.

Such pieces were seen, on account of their nature as the perfect mix between *exotica naturalia* (the wonders of the natural world) and *artificialia* (the perfection of man's artistry), and were highly fashionable in Baroque Europe, being avidly collected for princely *Kunstkammern* or chambers of natural and artistic wonders.¹ This wondrous iconography is also deployed on the oval base, worked in repoussé and finely chased, which features oval medallions with sea monsters interspersed with bunches of fruit on a *feronerie* trellis pattern. The cast knot features monster heads curling into vegetal scrolls, while the element which joins the knot to the bands securing the shell is a later addition, and probably an early restoration. Nautilus cups with similar openwork knots are depicted in contemporary still life paintings by Dutch painters such as Jan Davidsz. de Heem (1606-1684), as may be seen from this 1632 banquet still life with a Nautilus cup, an oil on panel from a private collection (**fig. 1**).

The hard outer layers of the shell, similarly to the cameo technique, have been removed, probably by scraping and carving or using acid, to reveal the mother-of-pearl layer beneath. The nacreous surface is polished, while the decorative engraving has been blackened to provide contrast with the iridescent ground of the mother-of-pearl. The masterly cameo carving of the exterior of the nautilus shell, with its loose vegetal-like *feronerie* – which is reminiscent of the Dutch *kuwab* (*kuwabstijl*) or auricular style –, is matched by the accomplished pierced openwork of the “knight's helm” on the inner curl of the shell, a feature common to this rare Dutch production.²

The carving of the present nautilus shell perfectly illustrates the seventeenth-century Dutch technique described by Georg Rumphius

¹ Sobre este tipo de objectos, veja-se Hans-Ulrich Mette, *Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen*, Munich - Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1995.

² Sobre o *kuwabstijl*, veja-se Reiner Baarsen *Kuwab. Ornament as Art in the Age of Rembrandt* (cat.), Amsterdam - Rotterdam, Rijksmuseum - NAI Publishers, 2018.

¹ On these type of objects, see Hans-Ulrich Mette, *Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen*, Munich - Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1995.

² On *kuwabstijl*, see Reiner Baarsen *Kuwab. Ornament as Art in the Age of Rembrandt* (cat.), Amsterdam - Rotterdam, Rijksmuseum - NAI Publishers, 2018.



O entalhe do presente náutico ilustra na perfeição a técnica holandesa seiscentista descrita por Georg Rumphius (1627-1702) no seu póstumo *D'Amboinsche Rariteitkamer* publicado em 1705 em Amesterdão: uma vez limpas as conchas, isto é, raspadas até atingir a superfície de madrepérola, entalha-se na secção das pequenas câmaras, até que as quatro ou cinco mais interiores fiquem vazadas, e as três ou quatro mais perto do exterior fiquem totalmente expostas, sendo que é na mais interior que o pequeno “elmo” é vazado. Poucos náuticos com este tipo de decoração vazada com “elmo” sobrevivem, sendo atribuídos a oficinas holandesas tal como a dos Bellekin, família de Amesterdão.³

O fundador da oficina, e da dinastia Bellekin, foi Jeremie Bellekin que, em 1608, muda-se de Utrecht para Amesterdão, enquanto o seu filho Jean, surge activo naquela cidade como “graveur en inegger van parelmoer”, ou gravador e embutidor de madrepérola. Dos seus vários filhos, Johannes (Jan), nascido em 1636, tornou-se destacado *parelmoergraveur* em Amesterdão, subsistindo algumas conchas de náutico por ele assinadas. Irmão ou primo de Jan, Cornelis (ca. 1625-ca. 1711) conheceu grande fama, sendo os seus náuticos muito apreciados pela mestria nas três técnicas usadas na sua decoração: entalhe de tipo camafeu (jogo entre a superfície nacarada mais interior e polida e a exterior, com sua coloração natural zebreada de branco e laranja), e entalhe em relevo (da superfície brilhante da madrepérola), e gravura ou incisão, avivada a negro.

Dos poucos exemplares semelhantes de náuticos com montagens, produzidos ou atribuíveis a Jan Bellekin dois apresentam semelhanças notáveis com a presente copa. O primeiro (fig. 2), não assinado e com montagens em ouro esmaltado de branco e negro, do Victoria and Albert Museum, Londres (inv. M.179:1, 2-1978), é semelhante não apenas quanto ao entalhe tipo camafeu, nos seus enrolamentos vegetalista em *kuwabstijl*, mas também na decoração gravada, com semelhantes insectos copiados dos *Diversae insectarum volatiliium* de Joris Hoefnagel, gravados e publicados em 1630 por Jacob Hoefnagel (fig. 3). O segundo exemplar (fig. 4), Yale University Art Gallery, New Haven (inv. 1966.137), com montagens em prata dourada a azougue em tudo semelhantes à



[fig. 1] Jan Davidsz. de Heem, *Natureza-morta de banquete com copa de náutico*, 1632; pintura a óleo sobre madeira (75,5 x 57). Coleção particular. | Jan Davidsz. de Heem, *A banquet still life with a nautilus cup*, 1632; oil painting on panel (75.5 x 57). Private collection.

(1627-1702) in his posthumous *D'Amboinsche Rariteitkamer* published in 1705 in Amsterdam: once the shells are clean, that is, scraped to the mother-of-pearl layer, they are cut through where the little chambers are, so that the furthestmost four or five become openwork, the three or four nearest being completely cut away, and in the innermost curl a small open “helm” is cut. Few nautilus shells decorated with these pierced openwork “helms” survive, all convincingly attributable to Dutch workshops such as the one belonging to the Bellekin family in Amsterdam.³

The founder of the workshop, and of the Bellekin dynasty, was Jeremie Bellekin, who in 1608 moved to Amsterdam from Utrecht. His son Jean was active in Amsterdam as a “graveur en inegger van parelmoer” or engraver and inlayer of mother-of-pearl. Of his several sons, Johannes (Jan), born in 1636, became an accomplished *parelmoergraveur* in Amsterdam, and left

some signed nautilus shells. Jan's brother or cousin, Cornelis (ca. 1625-ca. 1711) achieved the greatest fame, his nautilus shells being highly appreciated by his mastery of the three techniques used in shell decoration: cameo carving (the interplay between the inner, polished nacreous surface and the top, striped outer layer with the natural pattern of the shell in white and orange), relief carving (of the shimmering mother-of-pearl), and engraving, or etching, highlighted in black.

Of the few examples of similar mounted nautilus shells made or attributed to Jan Bellekin, two bear striking similarities with the present standing cup. The first (fig. 2), not signed and mounted in gold enamelled in white and black, from the Victoria and Albert Museum, London (inv. M.179:1, 2-1978), matches the present cup both in the cameo carving, with its *kuwabstijl* vegetal scrolls, and in the engraved decoration, with similar insects copied from Joris Hoefnagel's *Diversae insectarum volatiliium*, engraved and published in 1630 by Jacob Hoefnagel (fig. 3). The second example (fig. 4), from the Yale University Art Gallery, New Haven (inv. 1966.137), set in fire gilded mounts similar to

³ Veja-se W. H. van Seters, “Oud-Nederlandse Parelmoerkunst: het Werk van Leden der Familie Belquin, Parelmoergraveurs en Schilders in de 17e Eeuw”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1958, pp. 173-238.

³ See W. H. van Seters, “Oud-Nederlandse Parelmoerkunst: het Werk van Leden der Familie Belquin, Parelmoergraveurs en Schilders in de 17e Eeuw”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1958, pp. 173-238.

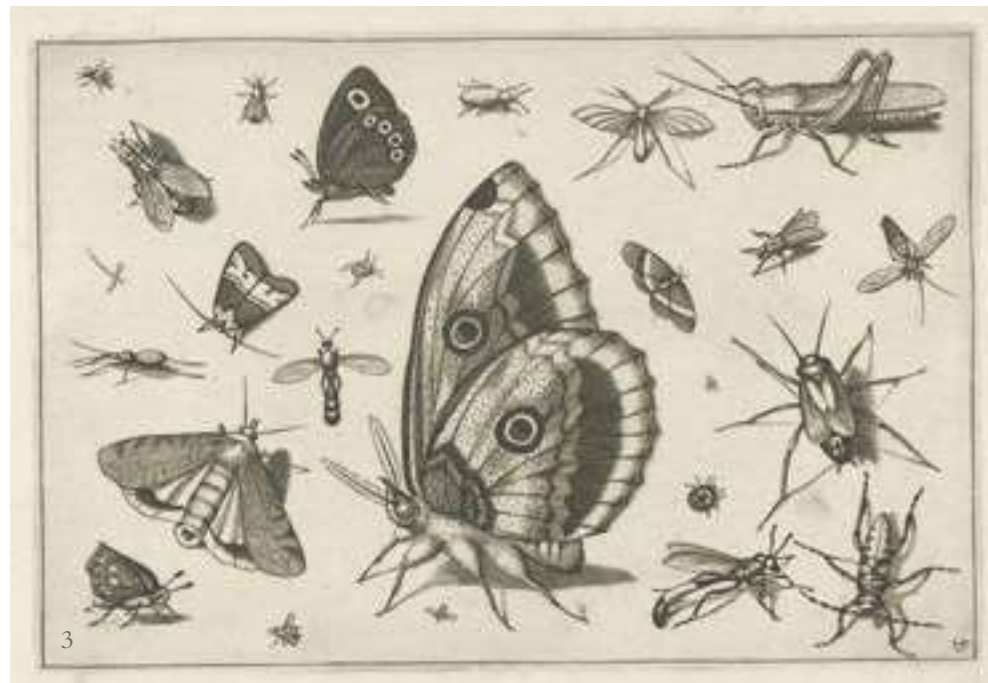




[fig. 2] Jan Bellekin (atribuído), Copa com náutilo, século XVII (meados); concha de náutilo, montagens de ouro esmaltado de branco e negro (20,5 x 8 x 17 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. M.179:1, 2-1978. | Jan Bellekin (attributed), Nautilus cup, mid-17th century; nautilus shell, gold mounts enamelled in white and black (20.5 x 8 x 17 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. M.179:1, 2-1978. - © Victoria and Albert Museum, London.

[fig. 3] Jacob Hoefnagel, a partir de Joris Hoefnagel, *Insectas*, 1630; gravura sobre papel (13,5 x 19,9 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1887-A-11876. | Jacob Hoefnagel, after Joris Hoefnagel, *Insectas*, 1630; engraving on paper (13.5 x 19.9 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1887-A-11876. - © Rijksmuseum, Amsterdam.

[fig. 4] Jan Bellekin, Copa com náutilo, século XVII (meados); concha de náutilo, montagens de prata dourada (29,2 x 11,1 x 22,2 cm). New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1966.137. | Jan Bellekin, Nautilus cup, mid-17th century; nautilus shell, gilt silver mounts (29.2 x 11.1 x 22.2 cm). New Haven, Yale University Art Gallery, inv. 1966.137. - © Yale University Art Gallery, New Haven.



nossa copa, embora apresentando apenas decoração gravada, é decorado com os mesmos insectos finamente gravados inspirados em Hoefnagel, estando este assinado por Jan (“J Bellekin”).⁴ Tendo em consideração a inequívoca semelhança entre a decoração entalhada e gravada dos exemplares citados e da presente copa, é seguro considerar Jan Bellekin como o mais provável autor da nossa copa com náutilo.

our cup, while featuring engraved decoration only, matches the present cup in its finely engraved insects also taken from Hoefnagel's prints, being signed by Jan (“J Bellekin”).⁴ Considering the matching carving and engraving quality seen in the examples mentioned and the present cup it is reasonable to consider Jan Bellekin as the most probable maker of our nautilus cup.

⁴ Veja-se Jane Wildgoose, *Promiscuous Assemblage, Friendship and the Order of Things* (cat.), New Haven, Conn., Yale Center for British Art, 2009, cat. 66, p. 20.

⁴ See Jane Wildgoose, *Promiscuous Assemblage, Friendship and the Order of Things* (cat.), New Haven, Conn., Yale Center for British Art, 2009, cat. 66, p. 20.



Copa

Sul da Alemanha
Século XVII (segunda metade)
Marfim torneado e entalhado
61,8 cm de altura

Proveniência: coleção particular do antiquário Jacques Kugel (1912-1985), Paris; coleção Henry Kravis, Nova Iorque

Esta copa com tampa de marfim torneado e entalhado, é um raro exemplar remanescente da altamente avançada e experimental arte de toronar em marfim do século XVII, e uma obra-prima de extraordinário virtuosismo. Erguendo-se sobre pé alto de nó bulboso de três registos e base redonda com oito calotes hemisféricas salientes, apresenta copa cilíndrica de seis fiadas, e a sua tampa atinge uma altura extraordinária de mais de sessenta centímetros, decorada junto ao rebordo com outras oito calotes hemisféricas salientes, e onde se empoleiram, em crescendo, sólidos geométricos complexos sobrepostos (*contrefaitkugel*), tendo como terminal um espigão circular assente em três esferas. O *contrefaitkugel* (uma esfera de marfim dentro de outras) de maiores dimensões é um dodecaedro chanfrado (um triacontaedro rômico truncado), um poliedro convexo com 80 vértices, 120 arestas e 42 faces (30 hexágonos e 12 pentágonos) do qual todas as faces são perfuradas com grandes orifícios circulares; dentro do dodecaedro chanfrado são visíveis outros três poliedros vazados. O segundo *contrefaitkugel*, junto do remate, como uma esfera vazada, apresenta um poliedro estrelado no interior - *contrefaitkugel* semelhantes, apresentando poliedros no interior, de Nicolas Grollier de Servière (1596-1689), inventor francês e mestre de torno, foram publicados no seu *Recueil d'Ouvrages Curieux de Mathématique et de Mécanique, ou Description du Cabinet de Monsieur Grollier de Servière* (1719), alguns dos quais ilustrados nesta gravura (**fig. 1**).

Com origem no século XIV, as artes do torno ou *ars tornandi* tornaram-se crescentemente populares no século XVII dado o fascínio continuado por máquinas e um crescente interesse por efeitos técnicos complexos e difíceis de alcançar. Combinando a arte do torno com o entalhe, tais obras de arte tornaram-se moda para patronos ricos e colecionadores, deliciando-se com a raridade do material - a que acresciam as suas qualidades plásticas de cor cálida, textura macia e alto polimento - e a qualidade do entalhe, tornada mais impressionante pela fragilidade, corajosamente elevando o material para além dos seus limites físicos (*ars naturam superat*).¹ Inspirados por conceitos renascentistas como a *sprezzatura*, patronos principescos na Europa dos finais do século XVII, tornaram-se não apenas ávidos colecionadores de tais objectos, verdadeiros *tour de force*, destinados às suas *Kunstkammern*, mas também praticantes da arte, protegendo os mestre de torno nas suas cortes, e tornando-se seus apren-

¹ Sobre a técnica, veja-se o tratado coevo de Charles Plumier, *L'art de tourner, ou de faire en perfection toutes sortes d'ouvrages au tour* [...], Lyons, 1701.

10

Cup

South Germany
2nd half of the 17th century
Turned and carved ivory
61.8 cm in height

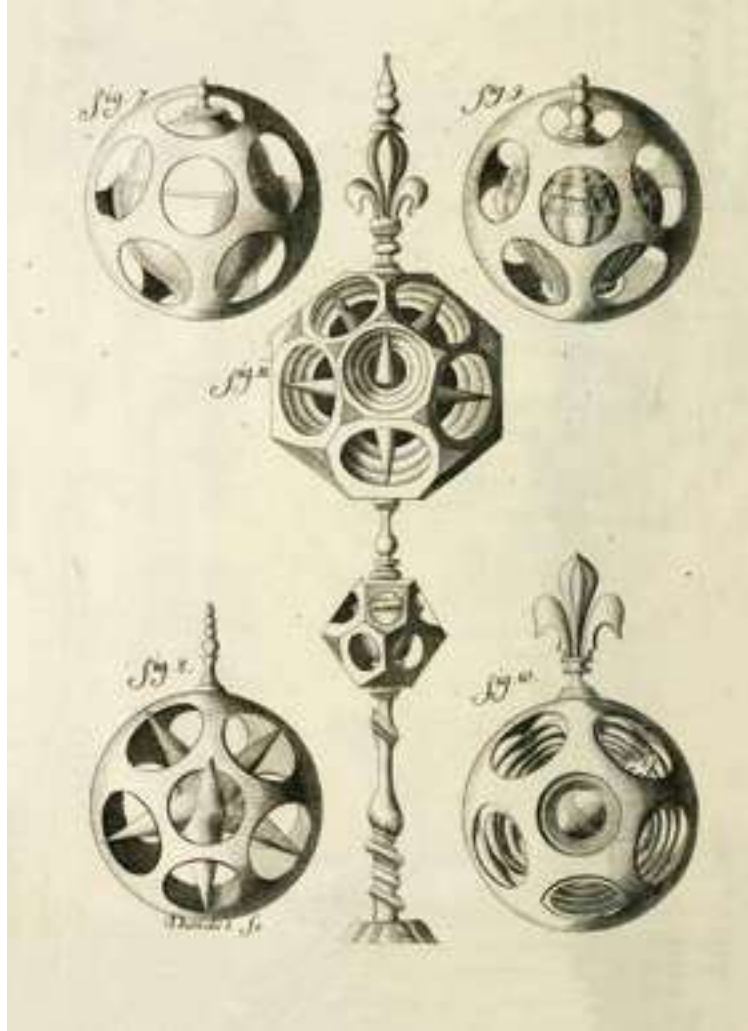
Provenance: private collection of the art dealer Jacques Kugel (1912-1985), Paris; Henry Kravis collection, New York

The present turned and carved ivory cup with lid, is a rare surviving example of the highly advanced and experimental seventeenth-century art of ivory lathe turning, and is a masterpiece of extraordinary virtuosity. Raised on a high stem-foot with a three-tiered bulbous, gadrooned knot, and a round base with eight protruding hemispherical bosses, it features a six-tiered gadrooned cylindrical-shaped cup while the lid reaches an extraordinary height of over sixty centimetres, decorated near the rim with eight similarly protruding hemispherical bosses, is set with a crescendo of superimposed complex geometric solids (*contrefaitkugel*), having as finial a circular spike resting on three spheres. The larger *contrefaitkugel* (a turned ivory ball inside another) is a chamfered dodecahedron (a truncated rhombic triacontahedron), a convex polyhedron with 80 vertices, 120 edges and 42 faces (30 hexagons and 12 pentagons) of which all the faces are pierced with large circular holes; inside the chamfered dodecahedron another three pierced, openwork polyhedrons are visible. The second *contrefaitkugel*, near the finial, shaped as a pierced, openwork sphere, features a stellated polyhedron inside - similar *contrefaitkugel* featuring polyhedrons by Nicolas Grollier de Servière (1596-1689), French inventor and ornamental turner, were published in his *Recueil d'Ouvrages Curieux de Mathématique et de Mécanique, ou Description du Cabinet de Monsieur Grollier de Servière* (1719), of which one of the engravings may be seen here (**fig. 1**).

Originating in the fourteenth century, the art of lathe turning or *ars tornandi*, became increasingly popular in the seventeenth century due to an ongoing fascination with machines and an increasing fondness for complex, hard to achieve technical effects. Combining lathe turning with carving, such awe-inspiring artworks became highly fashionable for wealthy patrons and collectors, delighting in the rarity of the material - alongside its plastic qualities of warm colour, soft texture and high polish -, and the quality of carving, made more impressive by its fragility, boldly pushing the material to its physical limits (*ars naturam superat*).¹ Inspired by Renaissance concepts of *sprezzatura*, princely patrons of late seventeenth-century Europe, became not only avid collectors of such tour de force objects intended as showpieces for their *Kunstkammern*, but also practitioners of the art, protecting master turners at their courts and becoming their apprentices in the art as the perfect

¹ On the technique, see the contemporary handbook by Charles Plumier, *L'art de tourner, ou de faire en perfection toutes sortes d'ouvrages au tour* [...], Lyons, 1701.





[fig. 1] Nicolas Grollier de Servière, *Recueil d'Ouvrages Curieux de Mathématique et de Mécanique, ou Description du Cabinet de Monsieur Grollier de Servière [...]*, A Lyon, Chez David Foray, 1719, pl. III.

dizes na arte como perfeitos *artifex princeps*.² Alguns, como Ferdinando de' Medici, Grande Príncipe da Toscana (1663-1713), que trabalhou sob orientação de Philip Senger, dominaram perfeitamente as técnicas de torno mecânico, produzindo finos objectos, como uma copa de secção pentagonal, com molduras excêntricas, de 1681 no Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 75:1-1865).³ De maneira a produzir as formas mais complexas, novos tipos de torno foram criados, tornando possível toronar de forma oblíqua, excêntrica, sendo o mais famoso o torno elíptico preconizado pelo milanês Giovanni Ambrogio Maggiore, na corte de Munique. A produção de tais objectos está, de facto, centrada nas cortes alemãs do século XVII (Coburgo, Munique e Dresden) e italianas (Florença, Roma e Turim), onde as artes do torno floresceram paralelas ao fascínio por máquinas, mecânica e matemática.

Ao virtuosismo da presente copa acresce a inventividade do seu modelo - cópia perfeita em marfim de uma taça em metal precioso com sua decoração repuxada -, exemplo perfeito de esqueuomorfismo. Esqueuomorfismo (do grego σκευός ou *skeuos*, "contentor ou ferramenta", e μορφή ou *morph*, "forma") pode ser descrito como o processo de concepção ou *design* pelo qual objectos produzidos num material são modelados na forma e evocando a aparência de objectos normalmente feitos



princeps artifex.² Some, such as Ferdinando de' Medici Grand Prince of Tuscany (1663-1713), who worked under Philip Senger, perfectly mastered the techniques of lathe turning, producing fine objects such as a pentagonal-shaped cup with eccentric turned mouldings from 1681 in the Victoria and Albert Museum, London (inv. 75:1-1865).³ In order to produce the most complex shapes, new types of lathe were created, which made possible oblique turning, the most famous of which was the elliptical lathe pioneered by the Milanese Giovanni Ambrogio Maggiore at the Munich court. The production of such objects is in fact centred around the seventeenth-century German (Coburg, Munich and Dresden) and Italian (Florence, Rome and Turin) courts where the art of lathe turning flourished, alongside a fascination with machines, mechanics and mathematics.

The virtuosity of the present cup is matched by the ingenuity of its design - a perfect rendition in ivory of a precious metal cup, with its embossed decoration - which is a perfect example of skeuomorphism. Skeuomorphism (from Greek σκευός or *skeuos*, meaning "container or tool", and μορφή or *morph*, meaning "shape") may be described as the design process by which vessels produced in one material are shaped

de outro.⁴ Com efeito, objectos complexos, ou mesmo simples - produzidos paciente e demoradamente em materiais valiosos como ouro, prata e metais não preciosos, fazendo uso de técnicas laboriosas e conhecimentos metalúrgicos altamente especializados passados de geração em geração - têm invariavelmente servido de modelo para objectos semelhantes feitos de materiais pouco dispendiosos usando métodos de fabrico expeditos, tais como o uso do torno e molde no caso da cerâmica, e uso de molde ou sopro no caso do vidro. No caso destes objectos de marfim torneado, o impulso criativo é um pouco diferente, na medida em que o uso desse material frágil destinava-se a provocar a admiração, já que estas peças seriam exclusivamente decorativas e nunca funcionais. O protótipo de prata da presente copa conhece-se pelo seu nome em alemão, como *pokal* - o mais incomum, conhecido por *traubenpokal*, simula a forma de cachos de uvas -, um tipo de copa de aparato de grandes dimensões popular em Nuremberga nos finais do século XVI e inícios do século XVII, caracterizado pelas protuberâncias hemisféricas, ou em forma de pera, que decoram a copa, pé e tampa, tal como podemos ver neste *pokal* de Michael Haussner de extraordinárias dimensões (fig. 2).⁵

Poucas peças semelhantes à presente são conhecidas, quer em colecções públicas como privadas, sendo de referir um exemplar de menores dimensões (52,3 cm de altura) no Victoria and Albert Museum (inv. A.41-1949)⁶, um outro (56 cm de altura) que em 1920 pertencia à colecção Brunander, Berlim e outro (67,8 cm) anteriormente na colecção Yves Saint Laurent e Pierre Bergé (até 2009) e anteriormente na do Barão de Redé. Obras em marfim torneado com *contrefaitkugel* complexos semelhantes aos que encontramos na nossa copa, coleccionados pelos Medici no século XVII, encontram-se em exposição no Tesoro dei Granduchi (antes Museo degli Argenti) no Palazzo Pitti, em Florença.



[fig. 2] Michael Haussner, Copa, Nuremberga, ca. 1603-1609; prata dourada (58,3 x 16,9 x 16,9 cm). The Royal Collection, inv. RCIN 51466. | Michael Haussner, Cup, Nuremberg, ca. 1603-1609; silver gilt (58.3 x 16.9 x 16.9 cm). The Royal Collection, inv. RCIN 51466. - © By gracious permission of Her Majesty The Queen.

so as to evoke the appearance of vessels normally made from another.⁴ In fact, complex, and even simple metal objects - painstakingly produced in precious materials such as gold, silver and base metal alloys, using elaborate techniques and highly specialised metallurgical knowledge -, have systematically served as models for similar objects made from cheaper materials using faster production technologies, such as wheel-turning and moulding for ceramics, and free-blowing and mould-blowing for glass. In the case of these turned ivory objects the appeal is somewhat different, in that the use of such fragile material is intended to provoke awe, as these pieces are meant to be decorative rather than functional. The silver prototype for the present cup is known by its German name as *pokal* - the most unusual, called *traubenpokal*, being reminiscent of bunches of grapes -, a type of large presentation vessel popular in Nuremberg in the late sixteenth and early seventeenth centuries, which features protruding hemispherical or pear-shaped bosses on the cup, foot and cover, as may be seen in this exceptionally tall *pokal* by Michael Haussner (fig. 2).⁵

Few pieces similar to the present cup are known to exist either in public or private collections, and mention

should be made to one smaller example (52.3 cm in height) in the Victoria and Albert Museum (inv. A.41-1949)⁶, one other (56 cm in height) which in 1920 belonged to the Brunander Collection, Berlin and another (67.8 cm) formerly in the Yves Saint Laurent and Pierre Bergé collection (until 2009) and previously in that of the Baron de Redé. Ivory turned works featuring some complex *contrefaitkugel* similar to the ones on the present cup, amassed by the Medici in the seventeenth century, are displayed at the Tesoro dei Granduchi (previously Museo degli Argenti) in Palazzo Pitti, Florence.

2 Sobre o tema, veja-se Joseph Connors, "Ars Törnadi: Baroque Architecture and the Lathe", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, pp. 217-236; Sabine Haag, "A Signed and Dated Ivory Goblet by Marcus Heiden", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 24, 1996, pp. 45-59; e Eike Dieter Schmidt, Maria Sframeli (eds.), *Diapane passioni. Avori barocchi delle corti europee* (cat.), Sillabe - Firenze, Sillabe - Musei Firenze, 2013.

3 Veja-se Marjorie Trusted, *Baroque & Later Ivories*, London, Victoria and Albert Museum, 2013, cat. 290, p. 297; e Kirsten Aschengreen Piacenti, "Documented works in ivory by Balthasar Permoser and some documents related to Filippo Senger", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4.10, 1963, pp. 273-285.

2 On the topic, see Joseph Connors, "Ars Törnadi: Baroque Architecture and the Lathe", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, pp. 217-236; Sabine Haag, "A Signed and Dated Ivory Goblet by Marcus Heiden", *The J. Paul Getty Museum Journal*, 24, 1996, pp. 45-59; and Eike Dieter Schmidt, Maria Sframeli (eds.), *Diapane passioni. Avori barocchi delle corti europee* (cat.), Sillabe - Firenze, Sillabe - Musei Firenze, 2013.

3 See Marjorie Trusted, *Baroque & Later Ivories*, London, Victoria and Albert Museum, 2013, cat. 290, p. 297; and Kirsten Aschengreen Piacenti, "Documented works in ivory by Balthasar Permoser and some documents related to Filippo Senger", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4.10, 1963, pp. 273-285.

4 Sobre o esqueuomorfismo nas artes decorativas dos inícios da Época Moderna, veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe, Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madreperola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, p. 53 e *passim*.

5 Veja-se Karin Tebbe, "Nürnberger Goldschmiedekunst - Formtypen und stilistische Entwicklung", in Karin Tebbe (ed.), *Nürnberger Goldschmiedekunst, 1541-1868*, Vol. 2 (*Goldglanz und Silberstrahl*), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2007, pp. 120-204, *maxime* pp. 165-185. Sobre o *pokal* de Haussner, veja-se Ralf Schürer, "Nürnberg's Goldschmiede und ihre Auftraggeber", in Karin Tebbe (ed.), *Nürnberg [...]*, Vol. 2, pp. 70-119, ref. p. 92, fig. 58.

6 Veja-se Marjorie Trusted, *Baroque [...]*, cat. 44.

4 On skeuomorphism in early modern decorative arts, see Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe, Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madreperola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, p. 53 and *passim*.

5 See Karin Tebbe, "Nürnberger Goldschmiedekunst - Formtypen und stilistische Entwicklung", in Karin Tebbe (ed.), *Nürnberger Goldschmiedekunst, 1541-1868*, Vol. 2 (*Goldglanz und Silberstrahl*), Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2007, pp. 120-204, *maxime* pp. 165-185. On Haussner's *pokal*, see Ralf Schürer, "Nürnberg's Goldschmiede und ihre Auftraggeber", in Karin Tebbe (ed.), *Nürnberg [...]*, Vol. 2, pp. 70-119, ref. p. 92, fig. 58.

6 See Marjorie Trusted, *Baroque [...]*, cat. 44.

11

Crânio

Alemanha
Século XVIII ou anterior
Marfim entalhado; ferro
15,4 x 12 x 15,2 cm
Proveniência: colecção Pierre Bergé e Yves Saint Laurent, Paris

Um grande crânio de marfim (ligeiramente menor que o crânio humano médio), com a mandíbula articulada, minuciosamente entalhado por dentro (torneado no interior) e por fora com grande correcção anatómica. Mais do que simplesmente uma *vanitas* – da palavra latina para “vazio” – obra de arte simbólica que procura transmitir a transitoriedade da vida, a futilidade e inutilidade dos prazeres terrenos e a certeza da morte –, ou como *memento mori* (reflexão sobre a própria mortalidade), a dimensão, a perícia e os detalhes anatómicos obsessivamente precisos, tanto por dentro quanto por fora, sugerem que este crânio foi concebido enquanto objecto de *display* numa *Kunstkammer* ou para um gabinete de curiosidades.¹ Satisfazia o desejo de deleite e maravilhamento através do incrível virtuosismo do seu artífice criador, além de ser anatomicamente instrutivo como objecto científico para estudo. Com efeito, o presente crânio, ao contrário de outros exemplares contemporâneos e mesmo anteriores, apresenta uma excepcional precisão na representação, por exemplo, da fissura orbital superior e dos canais ópticos dentro das órbitas oculares e, também dos forâmens infra-orbitais e dos entalhes supra-orbitais; o vómer e os ossos nasais; e os forâmens mentoneanos, tubérculos mentoneanos e protuberância mentoneana da mandíbula. A Alemanha tem sido identificada como o centro de produção da maior parte deste tipo de crânio de marfim de grandes dimensões, usando dentes de elefante de espessura considerável, enquanto a datação tem-se mantido difícil de determinar com exactidão, dada a falta de características estilísticas resultantes da natureza hiper-realista destas esculturas.

Skull

Germany
18th century or earlier
Carved ivory; iron
15.4 x 12 x 15.2 cm
Provenance: Pierre Bergé and Yves Saint Laurent collection, Paris

A large, ivory skull (slightly smaller than an average human skull) with its articulated jaw minutely carved on the inside (turned on the inside) and out with great anatomical accuracy. More than simply a *vanitas* – from the Latin word for “emptiness” – a symbolic work of art that conveys the transience of life, the futility and worthlessness of earthly pleasures, and the certainty of death –, as a *memento mori* (reflection on mortality), the size, craftsmanship and the obsessive, precise anatomical detail, both inside and out, suggests that it was meant as a display object for a *Kunstkammer* or for a cabinet of curiosities.¹ It satisfied the desire for delight and wonder through the incredible virtuosity of its creator, while also being anatomically instructive as a scientific object for study. In fact, the present skull, unlike other earlier and contemporary examples, features exceptional accuracy in the rendition, for example, of the superior orbital fissure and the optic canals inside the eye sockets, and also the infraorbital foramina and supraorbital notches; the vomer and nasal bones; and the mental foramina, mental tubercles and mental protuberance of the mandible. Germany has been identified as the production centre of most of this type of large ivory skull carvings, using elephant tusks of considerable width, while its exact date is difficult to ascertain given the lack of stylistic features resulting from the hyperrealistic nature of the carvings.

¹ Sobre o tema, com especial ênfase em objectos do Renascimento, veja-se Stephen Perkinson, *The Ivory Mirror. The Art of Mortality in Renaissance Europe* (cat.), Brunswick - New Haven, Bowdoin College Museum of Art - Yale University Press, 2017.

¹ On the theme, with an emphasis on Renaissance objects, see Stephen Perkinson, *The Ivory Mirror. The Art of Mortality in Renaissance Europe* (cat.), Brunswick - New Haven, Bowdoin College Museum of Art - Yale University Press, 2017.





12

Moldura

Espanha ou Portugal
1628

Madeira, veludo de seda carmesim e fio de prata e ouro, e prata
159 x 83,5 x 21 cm

Esta moldura, extraordinariamente rica, de madeira coberta a veludo de seda carmesim finamente bordado com precioso fio de prata e ouro e decorada com aplicações de prata (querubins e pregos) produzidos por fundição e cinzelados, deveria albergar uma pintura de Nossa Senhora, como fica claro a partir da inscrição bordada na predela, em que se lê - “*AVE. REGINA. C[A]ELORVM*” - aludindo a um dos seus títulos, o de Rainha do Céu. Em forma de tabernáculo e de estilo arquitectónico, a moldura apresenta um frontão triangular em dois registos decorado com aletas e ladeado por obeliscos, quatro colunas coríntias (duas ligadas à estrutura), uma predela e um antipêndio recortado decorado com aletas ostentando a data - “1628” -, bordada a prata e delineada a fio de ouro. Baseada provavelmente numa gravura de um qualquer dos mais importantes tratados de arquitectura do Renascimento tardio, a nossa moldura é única quanto ao uso de materiais tão caros e frágeis - o precioso e dispendioso veludo de seda tingido de carmesim, corante e cor reservada a comitentes régios e principescos, finamente bordado com valioso fio metálico - e também por ostentar a data de produção.

A decoração bordada consiste em motivos florais estilizados, enrolamentos formalizados ondulantes com rosas, cartelas maneiristas em obra de laço ou *strapwork* (*rollwerk*), uma fonte de água ou fonte da vida no registo superior do frontão, aludindo igualmente a Nossa Senhora, e o emblema dos jesuítas logo acima, no registo inferior do frontão. O emblema, um círculo com o monograma “IHS” perfurado por uma cruz e com os três pregos da Crucifixão em baixo, motivo conhecido por cristograma do Santo Nome de Jesus, cercado por um sol flamejante, trai a origem jesuíta da sua encomenda, enquanto a sua decoração e estilo apontam fortemente para uma origem ibérica, seja portuguesa ou, mais provavelmente, espanhola. Molduras de madeira individuais, normalmente em madeira dourada e pintada, começaram a ser utilizadas na Itália a partir do século XV, derivando de molduras mais recuadas em retábulos, em metal ou madeira. Eram usadas para proteger e melhor destacar tanto pinturas seculares como religiosas.¹ Molduras complexas como esta aumentariam o impacto visual das pinturas devocionais guardadas no seu interior, ajudando os devotos cristãos a melhor se concentrarem nos exercícios meditativos promovidos pelos jesuítas.

Frame

Spain or Portugal
1628

Wood, crimson silk velvet, silver and gold thread, and silver
159 x 83.5 x 21 cm

This unusually rich picture frame, made from wood covered in crimson silk velvet, and finely embroidered with precious silver and gold thread and decorated with cast and chased silver appliques (cherubs and nails), was meant to contain a painting of the Virgin, as may be readily understood from the embroidered inscription on the predella, which reads - “*AVE. REGINA. C[A]ELORVM*” - alluding to one of her titles, that of Queen of Heaven. Of tabernacle form and architectural in style, the frame features a triangular-shaped, two-tiered pediment decorated with volutes, flanked by obelisks, four columns (two attached to the structure) of the Corinthian order, a predella and an antependium decorated with volutes and bearing the date - “1628” -, embroidered in silver and outlined in gold threads. Probably modelled after an engraving from any of the most important late Renaissance treatises on architecture, the present frame is unique in its use of such costly and fragile materials - precious and costly silk velvet dyed in crimson, a dye and colour reserved for royal and princely patrons, painstakingly embroidered in valuable metallic threads - and also for bearing its date of manufacture.

Its embroidered decoration consists of stylised floral motifs such as formalised undulating scrolls with roses, Mannerist cartouches in a style known as “strapwork” (*rollwerk*), a water fountain or fountain of life on the top tier of the pediment, also alluding to the Virgin, and the emblem of the Jesuits just above, on the lower tier of the pediment. The emblem, a circle with the monogram “IHS” pierced by a cross and with the three nails from the Crucifixion at the base, a motif known as the Christogram of the Holy Name of Jesus, surrounded by a flaming sun, betrays the Jesuit origin of its commission, while its decoration and style point strongly to an Iberian origin, either Portuguese or, more likely, Spanish. Separate wooden picture frames, normally made from gilded and painted wood, were used in Italy from the fifteenth century, deriving from earlier frames in both metal and wood on altarpieces. They were used to protect and enhance both secular and religious paintings.¹ Elaborate frames such as the present enhanced the visual impact of devotional paintings housed in their interiors, helping devout Christians to better focus in their meditative exercises as promoted by the Jesuits.

¹ Sobre molduras do renascimento em forma de tabernáculo, veja-se Timothy Newbury, George Bisacca, Laurence B. Kanter, *Italian Renaissance Frames* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, cats. 7-34, pp. 38-63.

¹ On Renaissance tabernacle frames, see Timothy Newbury, George Bisacca, Laurence B. Kanter, *Italian Renaissance Frames* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, cats. 7-34, pp. 38-63.



Pendente (Nossa Senhora da Conceição)

Itália, Milão; Espanha (montagens)
Século XVII (inícios)
Cristal de rocha entalhado, e ouro esmaltado
8,8 x 6 x 2,1 cm

Pendente em medalhão de duas faces representando *Nossa Senhora da Conceição*, com seus cabelos compridos repartidos ao meio e as mãos unidas em oração, assente no crescente lunar. A figurinha tridimensional em miniatura, em ouro esmaltado de azul, vermelho alaranjado, branco e preto, é bordejada por moldura flamejante de cristal de rocha entalhado com furo para suspensão no topo e argola de ouro. A figurinha de ouro, que ocupa o espaço interior da moldura oca de cristal de rocha, está protegida em ambos os lados por finas placas biseladas de cristal ovaladas, dispostas sobre uma caixa de ouro esmaltado fixas por moldura. Obra delicada, este pendente pertence a um pequeno grupo de medalhões em cristal de rocha de forma semelhante, geralmente ovais, produzidos na Espanha dos inícios do século XVII, dos quais um grande número sobrevive no Victoria and Albert Museum, Londres (e também no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque), quando o museu adquiriu, em 1870, do tesouro da Catedral-Basilica de Nuestra Señora del Pilar, em Zaragoza, Aragão, um raro e importante número de jóias de ouro esmaltado dos finais do Renascimento oferecidas ao santuário por devotos católicos.¹ Assemblados em Espanha com típicas montagens em ouro esmaltado e iconografia cristã, os elementos em cristal de rocha poderiam ter sido cortados, entalhados e polidos em oficinas milanesas e vendidos soltos para depois serem montados em Espanha ou em Portugal.² Este tipo de medalhão de duas faces, juntamente com outras tipologias de joalheria devocional, foi igualmente copiado no Ceilão sob domínio luso, sendo disso um bom exemplo o medalhão de cristal de rocha do Ceilão aqui apresentado (cat. 22).³ Com iconografia semelhante, é de referir um pendente oval de cristal de rocha de duas faces, com moldura escalonada, montado com uma moldura muito elaborada em ouro esmaltado com pequenas pérolas, no Victoria and Albert Museum (inv. 332-1870), que provém do referido tesouro (fig. 1).⁴ Na frente, apresenta *Nossa Senho-*

13 Pendant (Our Lady of the Conception)

Italy, Milan; Spain (mounts)
Early 17th century
Carved rock crystal, and enamelled gold
8.8 x 6 x 2.1 cm

A double-sided pendant medallion depicting *Our Lady of the Conception*, her long hair parted in the middle and with her hands joined together in prayer on top of the crescent moon. The three-dimensional miniature figurine, in gold enamelled in blue, orange-red, white and black, is encircled by a flaming carved rock crystal frame with a hole for suspension on top, fitted with a gold loop. The gold figurine, which occupies the interior space of the hollowed out rock crystal frame, is protected on both sides by a thin bevelled oval rock crystal face set on an enamelled gold case and frame holding everything in place. Exquisitely crafted, the pendant belongs to a small group of similarly shaped rock crystal medallions, usually oval in shape, made in early seventeenth-century Spain, of which a large number survives in the Victoria and Albert Museum, London (and also the Metropolitan Museum of Art, New York). In 1870 the museum purchased a highly important and rare quantity of late Renaissance gold enamelled jewellery from the treasury of the Cathedral-Basilica of Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza, Aragon, which had been presented to the shrine by devout Catholics.¹ Assembled in Spain with typical enamelled gold mounts and Christian imagery, the rock crystal sections may have actually been cut, carved and polished in Milanese workshops and sold as loose components to be later mounted in Spain or Portugal.² This same type of double-sided pendant medallion, alongside other types of devotional jewellery, was also copied in Portuguese-ruled Ceylon; the Ceylonese rock-crystal medallion also here discussed (cat. 22) being a fine example.³ Mention should be made of a double-sided oval rock crystal pendant of a similar iconography and with a stepped outline, mounted with an elaborate gold enamelled frame set with small pearls, in the Victoria and Albert Museum (inv. 332-1870), which comes from the aforementioned treasury (fig. 1).⁴



1 Do Victoria and Albert Museum, são de referir os seguintes pendentes em tudo idênticos: inv. 333-1870, inv. 338-1870, inv. 347-1870 e inv. 409-1873, todos do referido tesouro; um oferecido ao museu, inv. M.250-1975, pela especialista em joalheria Joan Evans; um outro, inv. M.458-1910; outro, oferecido ao museu por Alfred Williams Hearn, inv. CIRC.393-1923; e um último, inv. MET.LOST.643, desprovido das montagens de ouro esmaltadas. Do Metropolitan Museum of Art, devemos mencionar um pendente com *O Pelicano Místico*, inv. 1982.60.387. Veja-se Charles Oman, "The Jewels of Our Lady of the Pillar of Saragossa", *Apollo*, 5, 1967, pp. 400-406.

2 Veja-se Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano, Silvana Editoriale, 1996, pp. 50-57; Paola Venturelli, *Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa (XVI-XVII sec.)*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2013; e Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 3, 22-29.

3 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 81.

4 Veja-se A. G. Somers Cocks (ed.), *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance* (cat.), London, Debrett's Peerage Limited, Victoria and Albert Museum, 1980, cat. 101, pp. 81-82.

1 From the Victoria and Albert Museum, mention should be made of the following similar pendants: inv. 333-1870, inv. 338-1870, inv. 347-1870 and inv. 409-1873, all from the aforementioned treasury; one gifted to the museum, inv. M.250-1975, by jewellery expert Joan Evans; another, inv. M.458-1910; another, gifted to the museum by Alfred Williams Hearn, inv. CIRC.393-1923; and a last one, inv. MET.LOST.643, lacking its enamelled gold mounts. From the Metropolitan Museum of Art, mentioned should be made to one pendant with *A Pelican in Her Piety*, inv. 1982.60.387. See Charles Oman, "The Jewels of Our Lady of the Pillar of Saragossa", *Apollo*, 5, 1967, pp. 400-406.

2 See Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano, Silvana Editoriale, 1996, pp. 50-57; Paola Venturelli, *Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa (XVI-XVII sec.)*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2013; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 3, 22-29.

3 See Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 81.

4 See A. G. Somers Cocks (ed.), *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance* (cat.), London, Debrett's Peerage Limited, Victoria and Albert Museum, 1980, cat. 101, pp. 81-82.

ra da *Conceição com o Menino*, enquanto no tardo vemos *A Crucifixão*.

Enquanto os elementos milaneses de cristal de rocha – as molduras e as faces superior e inferior – são geralmente ovais, com um contorno escalonado por vezes mais sublinhado com sulcos decorativos, a nossa moldura é, de contrário, oitavada, com raios flamejantes salientes e cercadura central lapidada (nas quais as finas placas ovais assentam) igualmente por raios flamejantes, reforçando a típica iconografia da Imaculada Conceição. Um pendente semelhante, com a *Nossa Senhora da Conceição* em ouro esmaltado com raios flamejantes em tudo idênticos, entalhados em cristal de rocha, vemos usado pela infanta Isabel Clara Eugenia (1566–1633), a filha mais velha de Felipe II de Espanha (r. 1556–1598) e Princesa dos Países Baixos Espanhóis, no seu retrato pintado por volta de 1615 por Peter Paul Rubens (1577–1640) e Jan Brueghel, o Velho (1568–1625) no Museo del Prado, Madrid (inv. P 1684). Suspenso de fita de seda cosida às suas roupas junto ao coração (fig. 2), o pendente de cristal evidencia a popularidade desta imagética religiosa na Espanha dos inícios do século XVII e o uso de tais jóias devocionais nas mais altas hierarquias da sociedade de corte.⁵



[fig. 1] Pendente (*Nossa Senhora da Conceição e A Crucifixão*), Itália, Milão, e Espanha (montagens), século XVII (inícios); cristal de rocha entalhado, ouro esmaltado e pérolas (8,2 x 5,7 x 2,3 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 332-1870. | Pendant (*Our Lady of the Conception and The Crucifixion*), Italy, Milan, and Spain (mounts), early 17th century; carved rock crystal, enamelled gold mounts and pearls (8.2 x 5.7 x 2.3 cm), London, Victoria and Albert Museum, inv. 332-1870. - © Victoria and Albert Museum, London.

On the front it features *Our Lady of the Conception with the Child Jesus*, while the back depicts *The Crucifixion*.

While the Milanese rock crystal sections – the hollowed frames and the top and back faces – are usually oval in shape, with a stepped outline sometimes further highlighted with deep decorative grooves, the present frame is an elongated octagon in shape with protruding flaming rays, and a grooved inner border (onto which the thin oval faces are set) also with flaming rays, highlighting the typical iconography of the Immaculate Conception. A similar pendant with *Our Lady of the Conception* in enamelled gold featuring similarly-shaped flaming rays carved in rock crystal is worn by the *Infanta* Isabel Clara Eugenia (1566–1633), the oldest daughter of Felipe II of Spain (r. 1556–1598) and Princess of the Spanish Netherlands, in her portrait painted around 1615 by Peter Paul Rubens (1577–1640) and Jan Brueghel the Elder (1568–1625) in the Museo del Prado, Madrid (inv. P 1684). Hanging from a silk ribbon sewn to her clothes next to the heart (fig. 2), the rock crystal pendant underscores the popularity of this religious imagery in early seventeenth-century Spain and the use of such devotional jewellery by the higher echelons of court society.⁵



⁵ Veja-se Priscilla E. Muller, *Joyas en España*, New York, The Hispanic Society of America – Centro de Estudios Europa Hispánica – Center for Spain in America, 2012, p. 129.

⁵ See Priscilla E. Muller, *Joyas en España*, New York, The Hispanic Society of America – Centro de Estudios Europa Hispánica – Center for Spain in America, 2012, p. 129.



[fig. 2] Peter Paul Rubens, e Jan Brueghel o Velho, *Isabel Clara Eugenia*, ca. 1615; pintura a óleo sobre tela (113 x 175,8 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P 1684. | Peter Paul Rubens, and Jan Brueghel the Elder, *Isabel Clara Eugenia*, ca. 1615; oil painting on canvas (113 x 175.8 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P 1684. - © Photographic Archive Museo Nacional del Prado.

14

Pendente (*pinjante*)

Provavelmente Espanha
Século XVII (inícios)
Ouro esmaltado, diamantes, rubis, e pérolas
8,7 x 3,6 x 1,5 cm

Este pendente pertence a um tipo de jóia conhecida em espanhol por *pinjante* ou *brinco*, cujos primeiros exemplares com temas de animais datam de 1554.¹ Composto por duas metades em chapa de ouro repuxada na forma de um cavalo, o espesso ouro foi finamente gravado a buril e coberto com esmalte branco, evocando a sua pelagem. Pendants em forma de animais não são incomuns na joalharia ibérica do século XVI e inícios do século XVII, sendo também produzidos noutros importantes centros.² Além de veicularem sentido simbólico, a sua iconografia distintiva ofereceu uma forma graciosa de cravar as pedras (em linhas, conjuntos, etc.); alguns foram até criados a partir de grandes pérolas, cuja forma barroca ditava o resultado final. Tornar-se-iam um modo por excelência de evidenciar o domínio do joalheiro na técnica do esmalte, representando com todo o pormenor as características dos animais tal como vistas na natureza. À semelhança de outros pingentes, suspende-se de duas correntes de ouro unidas por argola de ouro. Apresenta dois diminutos rubis de lapidação cabochão como olhos, e uma fileira de finos diamantes lapidados em talhe mesa aplicados como crina de cavalo (da crista à garupa). Dos cascos pendem pequenas pérolas (aljófares em português). Na frente da cabeça, entre a testa e o focinho, e no meio do peito, surgem dois diamantes maiores, embora rasos. O estilo de lapidação parece ser o talhe *en-seize* (ou *taille-en-seize* no francês original), precursor do talhe brilhante que emergiu na lapidação de diamantes na Europa nos finais do século XVII. Além disso, a sua natureza rasa parece sugerir tratar-se de lascas indianas, diamantes pouco espessos lapidados na Índia, que começaram a chegar à Europa, via Goa, no início do século XVII.³ Pedras semelhantes surgem num anel dos inícios do século XVII, no Museum für Angewandte Kunst, em Viena (inv. F 681).⁴ Considerando as suas virolas, é possível também, que estes dois diamantes de maior dimensão sejam adições ligeiramente posteriores, a fim de aumentar o valor da jóia. Um pendente similarmente esmaltado, em forma de lebre, de origem flamenga, pertence ao Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti, Florença, inv. Gemme del 1921, n. 2531.⁵

- 1 Veja-se Letizia Arbeteta Mira, “Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI”, in Jesús Rivas Carmona (ed.), *Estudios de platería, San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 49-66.
- 2 Veja-se Yvonne Hackenbrock, Maria Sframeli, *I Gioielli dell'Eletrice Palatina al Museo degli Argenti. The Jewels of the Electress Palatine in the Museo degli Argenti* (cat.), Firenze, Centro Di, 1988.
- 3 Sobre as *lasques* indianas, veja-se Marcia Pointon, “Good and Bad Diamonds in Seventeenth-Century Europe”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 173-195.
- 4 A. M. Claessens-Peré, Jan Walgrave (eds.), *Een Eeuw van Schittering. Diamantjuvelen uit de 17e Eeuw. A Sparkling Age. 17th-century diamond jewellery* (cat.), Antwerp, Diamantmuseum, 1993cat. 15, p. 84.
- 5 Yvonne Hackenbrock, Maria Sframeli, *I Gioielli [...]*, cat. 14, p. 85.

Pendant (*pinjante*)

Probably Spain
Early 17th century
Enamelled gold, diamonds, rubies and pearls
8.7 x 3.6 x 1.5 cm

This jewelled pendant belongs to a type known in Spanish as *pinjante* or *brinco*, whose first examples featuring animal themes date from 1554.¹ Made from two halves of gold sheet worked in repoussé in the shape of a horse, the thick gold was finely engraved with a chisel and covered with white enamel so as to evoke its furry appearance. Pendants in the shape of animals are not uncommon in sixteenth and early seventeenth-century Iberian jewellery, and were also made in other important jewellery centres.² In addition to being vehicles of meaning, their distinctive iconography provided a playful way to set the stones (e.g. in rows, groups, etc.); some were even created from large pearls, whose unusual baroque shape dictated the final result. These would then become a template for showing off a jeweller's mastery in enamelling, who would render the features and the colours of the animals (as seen in nature) with minute detail. Similarly to other pendants, it hangs from two gold chains united on top by a gold loop. It features two diminutive cabochon-cut rubies as the eyes, and a row of fine table-cut diamonds applied as the horse's mane (from the crest to the croup). From the hoofs hang small pearls (seed pearls or *aljôfares* in Portuguese). On the front of the head, between the forehead and the muzzle, and in the middle of the breast, there are two larger, albeit shallow, diamonds. Their cutting style seems to be that of the cut *en-seize* (or *taille-en-seize* in the original French), a precursor of the brilliant cut which emerges in European diamond-cutting towards the late seventeenth century. Moreover, their shallow nature, seems to suggest that these diamonds might be similar to the Indian *laske* (also spelt *lask* or *lasques*), flat diamonds cut in India, which started to arrive in Europe, via Portuguese-ruled Goa, in the early seventeenth century.³ Similar stones are set on an early seventeenth-century ring held in the Museum für Angewandte Kunst, Vienna (inv. F 681).⁴ Considering their collets, it is possible, that these two larger diamonds are slightly later additions to the jewel in order to improve its value. A similarly enamelled pendant in the shape of a hare, of Flemish origin, belongs to the Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti, Florence, inv. Gemme del 1921, n. 2531.⁵

- 1 See Letizia Arbeteta Mira, “Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI”, in Jesús Rivas Carmona (ed.), *Estudios de platería, San Eloy 2005*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 49-66.
- 2 See Yvonne Hackenbrock, Maria Sframeli, *I Gioielli dell'Eletrice Palatina al Museo degli Argenti. The Jewels of the Electress Palatine in the Museo degli Argenti* (cat.), Firenze, Centro Di, 1988.
- 3 On Indian *lasques*, see Marcia Pointon, “Good and Bad Diamonds in Seventeenth-Century Europe”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 173-195.
- 4 A. M. Claessens-Peré, Jan Walgrave (eds.), *Een Eeuw van Schittering. Diamantjuvelen uit de 17e Eeuw. A Sparkling Age. 17th-century diamond jewellery* (cat.), Antwerp, Diamantmuseum, 1993cat. 15, p. 84.
- 5 Yvonne Hackenbrock, Maria Sframeli, *I Gioielli [...]*, cat. 14, p. 85.



Intaglios (três)

Provavelmente Alemanha
Século XVII (primeira metade)
Lápis-lazúli, calcidónia; montagens de prata dourada esmaltada
3,4 x 4,8 cm

Conjunto de três *intaglios* - motivo, figura ou ornato gravado ou inciso em pedra ou noutro material duro abaixo da superfície, de modo a que uma impressão (selo) do motivo produza uma imagem em relevo, em oposição a um motivo entalhado em relevo, ou camaféu -, dois deles de calcidónia, e um de lápis-lazúli, montados em prata dourada esmaltada a verde e azul.¹ Concebidos como apliques, para serem colocados num suporte hoje desaparecido, provavelmente uma rica peça de mobiliário como um cofre, são todos de carácter mitológico: um retratando Júpiter coroado, sentado, com seu principal animal sagrado, a águia; um outro com Cupido de pé junto a um altar flamejante, segurando uma flecha e carregando sua aljava; e o terceiro com uma figura de pé segurando uma vara crucífera. Pelo estilo do entalhe, usando grossas fresas em esfera e disco, é possível terem sido produzidos na Alemanha, onde, no início do século XVII, se verificou um renascimento da produção de *intaglios*. Semelhantes *intaglios* podemos encontrar num anel do sul da Alemanha em ouro esmaltado dos inícios do século XVII no British Museum, Londres (inv. AF633). *Intaglios*, em especial os da Antiguidade, eram muito valorizados no Renascimento, levando alguns príncipes colecionadores a grandes esforços para adquirir os melhores exemplares pela sua excepcional qualidade. Objectos pequenos para contemplação íntima, dado seu tamanho diminuto, camaféus e *intaglios* não eram valorizados apenas pela sua qualidade técnica, mas enquanto acesso privilegiado ao passado, servindo como importantes veículos de informação sobre as sociedades grega e romana e como fontes iconográficas. Gemas gravadas e entalhadas eram tidas como vasto repositório de temas mitológicos, e comumente usadas por artistas enquanto modelo. É bem sabido que o pintor Peter Paul Rubens (1577-1640), ele mesmo colecionador de glíptica, baseou algumas composições em gemas antigas, tendo tido acesso à coleção dos Gonzaga, duques de Mântua nos seus tempos de formação e, depois, à coleção dos Médici em Florença.² Gemas gravadas e entalhadas, antigas e contemporâneas, eram usadas não apenas para enriquecer montagens de vasos em *pietre dure* milaneses do século XVI, mas também para cobrir integralmente cofres, como se pode ver num exemplar com camaféus e *intaglios* antigos e coevos (152), de cerca de 1630-1660, que pertenceu ao cardeal Mazarin (1602-1661), posteriormente da coleção do Grand Dauphin (1661-1711), e hoje no Museo Nacional del Prado, Madrid (inv. O 32).³

1 Publicados em Nuno Vassallo e Silva, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, *Lixo, Poder e Devoção. Jóias do século XVI ao século XIX*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005, cat. 10, pp. 36-37.

2 Veja-se Marcia Pointon, "The importance of gems in the work of Peter Paul Rubens, 1577-1640", in B. J. L. van den Bercken, V. C. P. Baan (eds.), *Engraved Gems. From antiquity to the present*, Leiden, Sidestone Press, 2017, pp. 99-111.

3 Veja-se Daniel Alcouffe, "The Collection of Cardinal Mazarin's Gems", *The Burlington Magazine*, 116.858, 1974, pp. 514, 516-526.

15

Intaglios (three)

Probably Germany
1st half of the 17th century
Lapis lazuli, chalcedony; enamelled silver gilt mounts
3.4 x 4.8 cm

A set of three *intaglios* - a design, figure or ornament engraved or incised in stone or other hard material depressed below the surface so that an impression (seal) from the design yields an image in relief, as opposed to a design carved in relief, or cameo -, two of them made from chalcedony, and one from lapis lazuli, set in silver gilt mounts enamelled in green and blue.¹ Intended as appliques, to be mounted on a support now lost, though probably a rich piece of furniture such as a casket, all three are mythological in character: one depicting a crowned, seated Jupiter with his primary sacred animal, the eagle; one other with a standing Cupid near a burning altar, holding an arrow and carrying his quiver; and the third one with a standing figure holding a staff. Judging from the engraving style, made with somewhat large ball-shaped and disc-shaped bits, it is possible that these *intaglios* were made in Germany, where a revival in *intaglio* production took place in the early seventeenth century. Similarly made *intaglios* are set in an early seventeenth-century south German enamelled gold ring in the British Museum, London (inv. AF633). *Intaglios*, mostly from antiquity, were highly valued in the Renaissance, with some princely collectors going to great lengths to acquire the best examples for their exceptional craftsmanship. Being small objects for intimate contemplation, given their diminutive size, cameos and *intaglios* were not only valued for their artistry but also as a gateway to the past, serving as important vehicles of information on Greco-Roman society and as iconographic sources. Engraved and carved gemstones were seen as a vast repository of mythological themes and were commonly used by artists as models. It is well known that the painter Peter Paul Rubens (1577-1640), himself a collector of glyptic art, based some of his works on antique gems; during his training he had access to the collection of the Gonzaga, Dukes of Mantua and later to the Medici collection in Florence.² Antique and contemporary carved and engraved gems were used not only to decorate the mounts of Milanese *pietre dure* vases in the sixteenth century, but also to completely cover caskets such as one example, featuring both antique and contemporary cameos and *intaglios* (152), made around 1630-1660, which belonged to Cardinal Jules Mazarin (1602-1661), and which subsequently became part of the collection of Louis, Grand Dauphin (1661-1711), and is now in the Museo Nacional del Prado, Madrid (inv. O 32).³

1 Published in Nuno Vassallo e Silva, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, *Lixo, Poder e Devoção. Jóias do século XVI ao século XIX*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005, cat. 10, pp. 36-37.

2 See Marcia Pointon, "The importance of gems in the work of Peter Paul Rubens, 1577-1640", in B. J. L. van den Bercken, V. C. P. Baan (eds.), *Engraved Gems. From antiquity to the present*, Leiden, Sidestone Press, 2017, pp. 99-111.

3 See Daniel Alcouffe, "The Collection of Cardinal Mazarin's Gems", *The Burlington Magazine*, 116.858, 1974, pp. 514, 516-526.



Pendente

Europa
Século XVII
Pedra bezoar; montagens de prata dourada
4,5 x 3 cm

Uma pequena pedra bezoar com montagens de prata dourada com uma argola para suspensão. Pedras de bezoar (da palavra árabe *bāzahr*, derivada do persa *pādzahr*, “antídoto”), potente remédio contra todos os tipos de venenos, peste, vermes, melancolia, loucura e febres malignas, na verdade concreções encontradas no sistema gastrointestinal dos animais, têm origem na cabra-selvagem ou bezoar (*Capra aegagrus*), antepassada da cabra doméstica.¹ Avidamente procuradas pelos príncipes do Renascimento, a sua popularidade disparou com o comércio intercontinental entre a Europa e as Índias Orientais e Ocidentais durante os Descobrimentos. Enquanto os bezoares mais cobiçados tinham nas cabras iranianas a sua origem, comercializados em importantes portos marítimos como a Ormuz sob domínio português, muitos outros animais produziam semelhantes concreções, como vacas, ovelhas, macacos e até chimpanzés, por todo o globo, desde Malaca ao Novo Mundo. Sequiosamente coleccionados, os bezoares foram igualmente objecto de oferta. Em Julho de 1553 D. Catarina de Áustria (1507-1578), rainha de Portugal enviava ao seu amado irmão, o imperador Carlos V (r. 1519-1556), então em Bruxelas, um bezoar com montagens de ouro, registado no seu leito de morte no mosteiro de Yuste, junto a outras duas pedras bezoar, guardadas numa pequena caixa de couro forrada de veludo de seda carmesim. Um outro, que também estivera nessa caixa, fora doado pelo imperador ao seu barbeiro Guillermo, suspeito de estar doente com peste.² Nesta data tão recuada, era certamente difícil para o imperador adquirir bons bezoares, algo mais ao alcance da sua irmã D. Catarina, cujo poder se estendia do Brasil ao Japão. Uma das primeiras representações de tais bezoares montados que, tal como o nosso, poderia ser suspenso em líquidos contra veneno ou simplesmente usado junto à pele do seu proprietário, encontramos no precioso inventário ilustrado das jóias (fl. 13v) de Anna de Áustria (1528-1590), esposa de Albrecht da Baviera (1528-1579), o chamado *Kleinodienbuch* (ca. 1552-1555) ou “livro de jóias”, pelo pintor de corte Hans Mielich (1516-1573).³ Oval, a escura pedra bezoar é montada com calotes em cima (com argola para suspensão) e em baixo, junto com uma banda a meio e elementos de interligação unindo os três elementos e fixando a pedra às montagens. Em ouro esmaltado de branco, azul, e preto, são enriquecidas com muitos rubis de talhe em mesa, mais sublinhado a natureza preciosa da pedra bezoar.

16

Pendant

Europe
17th century
Bezoar stone; silver gilt mounts
4.5 x 3 cm

A small bezoar stone with silver gilt mounts and a loop for suspension. Bezoar stones (from the Arabic word *bāzahr*, stemming from the Persian *pādzahr*, “antidote”), a potent remedy against all kinds of poisons, plague, worms, melancholy, madness, and malignant fevers, are, in fact, concretions found in the gastrointestinal system of animals, are obtained from the bezoar or wild goats (*Capra aegagrus*), the ancestors of domestic goats.¹ Highly sought after by Renaissance princes, their popularity was heightened by intercontinental trade between Europe and the East and West Indies during the Age of Discovery. While the most coveted bezoars originated in Iranian goats, traded in important sea ports such as Portuguese-ruled Hormuz, many other creatures across the globe, from Malacca to the New World, produce such concretions, such as cows, sheep, monkeys and even apes. Bezoars were avidly collected and also presented as gifts. In July 1553 Catarina of Austria (1507-1578), queen of Portugal sent a bezoar with gold mounts to her beloved brother the Emperor Carlos V (r. 1519-1556) who was then in Brussels. It was later recorded as being near his deathbed in the Monastery of Yuste, alongside other two bezoar stones which were kept in a small leather box lined in crimson silk velvet. Another bezoar, which had also been in this box, had been given away by the emperor to his barber Guillermo, who was suspected to be ill from the plague.² At this early date it was certainly difficult for the emperor to procure fine bezoars, which were more within the reach of her sister Catarina, whose rule extended from Brazil to Japan. One of the earliest depictions of such mounted bezoars which, like the present example, might have been suspended in liquids as an antidote to poison, or simply next to the skin of its wearer, is found in the precious illustrated inventory of the jewellery (fol. 13v) belonging to Anna of Austria (1528-1590), the wife of Albrecht of Bavaria (1528-1579), the so-called *Kleinodienbuch* (ca. 1552-1555) or “jewel book” by the court painter Hans Mielich (1516-1573).³ Egg-shaped, the dark bezoar stone is set with top (fitted with a suspension loop) and bottom caps, a band running in the middle, and interlinking elements uniting across the three sections while securing the bezoar in place. Made from gold enamelled in white, blue, and black, it is set with many table cut rubies further highlighting the precious nature of the bezoar stone.



1 Veja-se Marnie P. Stark, “Mounted Bezoar Stones, Seychelles Nuts, and Rhinoceros Horns: Decorative Objects as Antidotes in Early Modern Europe”, *Studies in the Decorative Arts*, 11.1, 2003-2004, pp. 69-94.

2 Fernando Checa Cremades (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial. The Inventories of Charles V and the Imperial Family*, Vol. 1, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 286-287.

3 Sobre o álbum, veja-se Erna von Watzdorf, “Mielich und die bayerischen Goldschmiedewerke der Renaissance”, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12.1-2, 1937, pp. 65-84.

1 See Marnie P. Stark, “Mounted Bezoar Stones, Seychelles Nuts, and Rhinoceros Horns: Decorative Objects as Antidotes in Early Modern Europe”, *Studies in the Decorative Arts*, 11.1, 2003-2004, pp. 69-94.

2 Fernando Checa Cremades (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial. The Inventories of Charles V and the Imperial Family*, Vol. 1, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 286-287.

3 On the album, see Erna von Watzdorf, “Mielich und die bayerischen Goldschmiedewerke der Renaissance”, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12.1-2, 1937, pp. 65-84.

David Ambrosius Gottlieb Pollet (atribuído)

Placa da Ordem de Cristo
Portugal
Século XVIII (finais)
Prata, ouro, diamantes, rubis e esmeraldas
8,4 x 7 cm

Placa da Ordem de Cristo em forma de sol radiante, para ser usado preso no lado esquerdo do vestuário.¹ Feita exclusivamente de diamantes de talhe brilhante (talhe antigo), praticamente todos com contorno de coxim e não exactamente redondos, são provavelmente de origem brasileira.² Estão cravados em prata por modo a melhor sublinhar a qualidade incolor das gemas, apesar de um ligeiro amarelado se detectar em algumas delas.³ Aos 248 diamantes somam-se setenta e oito rubis de talhe brilhante e mesa, perfeitamente calibrados, cravejados em ouro, que formam a pequena cruz ao centro e o flamejante Sagrado Coração de Jesus no topo; uma adição iconográfica a estas insígnias ordenada por D. Maria I (r. 1777-1816), em 1789.⁴ A coroa de espinhos, em redor do coração, apresenta vinte esmeraldas de talhe em mesa também cravadas em ouro. Como de costume, o verso desta peça apresenta-se coberto de fina chapa de ouro, munido com um resistente alfinete para fixação.

A cravação vazada das gemas era ainda rara neste período – o tempo mais prolífico em termos de produção de joalharia portuguesa, quando foram utilizados os materiais da mais alta qualidade e feito uso da melhor qualidade técnica – e acompanha as inovações dos estilos de cravação introduzidos no século XVIII na joalharia de corte por Adam Gottlieb Pollet († 1785) e seu filho David Ambrosius Pollet.⁵ Originário de Gdansk, na actual Polónia, Adam tornou-se joalheiro de corte de D. Maria I em 1777. Em 1784, fez

17

David Ambrosius Gottlieb Pollet (attributed)

Badge of the Order of Christ
Portugal
Late 18th century
Silver, gold, diamonds, rubies and emeralds
8.4 x 7 cm

A badge of the Order of Christ (or *placa*) shaped like a radiant sun, to be used fastened onto the left side of the garment.¹ It is made exclusively from brilliant-cut diamonds (old cuts), virtually all cushion-shaped and not exactly round, probably all Brazilian in origin.² They are set in silver so as to highlight their colourless quality, despite a slight yellow tinted in some of them.³ The 248 diamonds are combined with seventy-eight perfectly calibrated brilliant- and table-cut rubies set in gold that form the shape of the small cross in the centre and the flaming Sacred Heart of Jesus on top; an iconographical addition to these insignia ordered by Maria I (r. 1777-1816), queen of Portugal, in 1789.⁴ The crown of thorns, around the heart, feature twenty table-cut emeralds also set in gold. As is customary, the back of this piece is faced with sheet gold set with a sturdy gold pin for fastening.

The open setting of the stones was still rare in this period – the most prolific time in terms of Portuguese jewellery production, when the highest quality materials available and the best craftsmanship were used – and follow the innovations in setting styles introduced in Portuguese eighteenth-century court jewellery by Adam Gottlieb Pollet (†1785) and his son David Ambrosius Pollet.⁵ Originally from Gdansk, in present-day Poland, Adam became court jeweller to Maria I from 1777. In 1784 he made a pendant medallion set with a large Ceylonese sapphire which still survives in the



1 Publicado por Nuno Vassallo e Silva, “Placa da Ordem de Cristo”, in Pedro Dias *et al.*, *Masterpieces. Pegadas dos Portugueses no Mundo*, Lisboa, AR-PAB, 2010, pp. 72-79.
2 Sobre diamantes brasileiros, veja-se Darcy P. Svisero, James E. Shigley, Robert Weldon, “Brazilian Diamonds: A Historical and Recent Perspective”, *Gems & Gemology*, Spring 2017, p. 2-33.
3 Sobre este tipo de joalharia honorífica, veja-se António Filipe Pimentel, “Honra e esplendor; da joalharia honorífica portuguesa do século XVIII”, in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (ed.), *I Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999, pp. 177-197; e Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, “As cores da honra: jóias-insígnias das ordens militares em Portugal (1750-1825)”, in M. Antonia Herradón Figueroa (ed.), *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 209-225.
4 Sobre o estilo de lapidação das gemas usadas na joalharia lusa no século XVIII e nas alfaias religiosas, veja-se Rui Galopim de Carvalho, “Breve apontamento sobre as pedras preciosas no aparato em Portugal”, in António Filipe Pimentel *et al.* (eds.), *Splendor et Gloria. Cinco joias setecentistas de exceção* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014, pp. 122-131; e Rui Galopim de Carvalho, “Evolution of Diamond Cuts in Portuguese Jewellery and Sacred Objects During the 16th-18th Centuries: A Brief Review”, *The Journal of Gemmology*, 34.2, 2014, pp. 114-128.
5 Sobre os joalheiros Pollet em Portugal, veja-se Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, “O testamento de Adam Gottlieb Pollet, «Engastador da Pedraria» da Casa Real”, *Museu*, 6, 1997, pp. 233-239; Nuno Vassallo e Silva, “Os Pollet, joalheiros de D. Maria I”, *Oceanos*, 43, 2000, pp. 66-76; e Isabel Mayer Godinho Mendonça, “Os Pollet, uma dinastia de joalheiros ao serviço da Casa Real Portuguesa – novos dados biográficos”, in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (ed.), *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Universidade Católica do Porto, 2012, pp. 75-112.

1 Published by Nuno Vassallo e Silva, “Placa da Ordem de Cristo”, in Pedro Dias *et al.*, *Masterpieces. Pegadas dos Portugueses no Mundo*, Lisboa, AR-PAB, 2010, pp. 72-79.
2 On Brazilian diamonds, see Darcy P. Svisero, James E. Shigley, Robert Weldon, “Brazilian Diamonds: A Historical and Recent Perspective”, *Gems & Gemology*, Spring 2017, p. 2-33.
3 On this type of honorific jewellery, see António Filipe Pimentel, “Honra e esplendor; da joalharia honorífica portuguesa do século XVIII”, in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (ed.), *I Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Círculo Dr. José de Figueiredo, 1999, pp. 177-197; and Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, “As cores da honra: jóias-insígnias das ordens militares em Portugal (1750-1825)”, in M. Antonia Herradón Figueroa (ed.), *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 209-225.
4 On the gemstone cutting styles used in eighteenth-century Portuguese jewellery and precious metalwork, especially in liturgical objects, see Rui Galopim de Carvalho, “Breve apontamento sobre as pedras preciosas no aparato em Portugal”, in António Filipe Pimentel *et al.* (eds.), *Splendor et Gloria. Cinco joias setecentistas de exceção* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014, pp. 122-131; and Rui Galopim de Carvalho, “Evolution of Diamond Cuts in Portuguese Jewellery and Sacred Objects During the 16th-18th Centuries: A Brief Review”, *The Journal of Gemmology*, 34.2, 2014, pp. 114-128.
5 On the Pollet jewellers in Portugal, see Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, “O testamento de Adam Gottlieb Pollet, «Engastador da Pedraria» da Casa Real”, *Museu*, 6, 1997, pp. 233-239; Nuno Vassallo e Silva, “Os Pollet, joalheiros de D. Maria I”, *Oceanos*, 43, 2000, pp. 66-76; and Isabel Mayer Godinho Mendonça, “Os Pollet, uma dinastia de joalheiros ao serviço da Casa Real Portuguesa – novos dados biográficos”, in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (ed.), *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Universidade Católica do Porto, 2012, pp. 75-112.

um medalhão pendente com uma grande safira cingalesa que sobrevive ainda da coleção real portuguesa (Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, inv. 4782).⁶ Seu filho David Ambrosius produziu muitas jóias excepcionais para a família real (algumas que ainda sobrevivem), encomendadas para ocasiões especiais, como o casamento entre o príncipe D. José e D. Carlota Joaquina em 1786. As suas mais importantes jóias, datadas do final da década de 1780, são parte integrante das Jóias da Coroa Portuguesa custodiadas no Palácio Nacional da Ajuda, incluindo a grande insígnia da Ordem do Tosão de Ouro de 1790, para o príncipe D. João, de Ambrosius Pollet (**fig. 1**). Os diamantes dessa peça são na sua maioria de contorno em coxim e talhe em brilhante em forma de pêra e, tal como a presente placa, são igualmente cravados *à jour*.⁷ A extraordinária qualidade do acabamento tal como visto do verso vazado é idêntica à da nossa placa, em especial na estrutura mais grossa da laça (com seus alvéolos em ouro), uma estrutura quase transparente que só poderia ter sido produzida por um mestre joalheiro. Peças como a presente, totalmente cravejadas de diamantes, sobreviveram em pequenos números quando comparadas com exemplares semelhantes com gemas incolores menos valiosas, lapidadas segundo os estilos utilizados para o diamante (como topázio, crisoberilo e água-marinha pálidos e, mais frequentemente, cristal de rocha), dada a tendência para remover as pedras preciosas e montá-las noutras jóias segundo a última moda. Pesando aproximadamente 31,55 quilates métricos, o valor material dos diamantes usados nesta placa, combinado com a superior qualidade técnica da cravação, indica claramente uma encomenda nobre ou principesca, provavelmente no seio da família real portuguesa.

6 Veja-se Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda - Instituto Português do Património Cultural, 1991, cat. 33, p. 62.

7 Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros* [...], cat. 251, pp. 153-155.

Portuguese royal collection (Palácio Nacional da Ajuda, Lisbon, inv. 4782).⁶ His son David Ambrosius produced many remarkable jewels for the royal family (some still surviving), ordered for special occasions, namely the marriage between the Prince Dom José and Dona Carlota Joaquina in 1786. His most important jewels, dating from the late 1780s, are still part of the Portuguese Crown Jewels housed in the Palácio Nacional da Ajuda, including the large insignia of the Order of the Golden Fleece made in 1790, for the Prince Dom João, by Ambrosius Pollet (**fig. 1**). Its diamonds are mostly cushion and pear-shaped brilliant-cuts and are also set *à jour*.⁷ The extraordinary workmanship as seen from the openwork back is similar to that of the present badge, especially on the thicker armature of the bow (with its alveoli in gold), an almost transparent structure which could only have been made by a master jeweller. Pieces like this one, fully set with diamonds, have survived small numbers when compared with similar examples featuring less valuable colourless gemstones cut according to the styles used for diamonds (such as topaz, pale chrysoberyl and aquamarine, and most often rock crystal), given the propensity for removing the precious stones and mount them on other more fashionable jewels. Weighing approximately 31.55 metric carats, the material value of the diamonds used in this badge combined with the superior craftsmanship of their settings, clearly indicates a noble or princely commission, probably from within the Portuguese royal family.

6 See Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros Reais* (cat.), Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda - Instituto Português do Património Cultural, 1991, cat. 33, p. 62.

7 Isabel Silveira Godinho (ed.), *Tesouros* [...], cat. 251, pp. 153-155.



[fig. 1] David Ambrosius Gottlieb Pollet (atribuído), Insígnia da Ordem do Tosão de Ouro, Portugal, 1790; ouro, prata, diamantes, rubis e safira (27,2 x 12,2 x 2,7 cm). Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. 4774 (verso) | David Ambrosius Gottlieb Pollet (atribuído), Insignia of the Order of the Golden Fleece, Portugal, 1790; gold, silver, diamonds, rubies and sapphire (27.2 x 12.2 x 2.7 cm). Lisbon, Palácio Nacional da Ajuda, inv. 4774 (underside). - © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, Manuel Silveira Ramos, 1991.



Insígnias da Ordem de Cristo (duas)

Portugal
Século XVIII (finais)
Prata, ouro, diamantes, granadas e esmaltes
5,9 x 3,4 cm; 5,4 x 3 cm
Proveniência: colecção dos Duques de Palmela, Lisboa

Ao contrário das de maior dimensão usadas suspensas de fita de seda ao redor do pescoço, chamadas “*de lançar ao pescoço*”, estas insígnias seriam “*de lapela*”, já de estilo neoclássico.¹ Os motivos principais de tais insígnias, as cruzes, são então cercados por medalhões ovais, flores, festões e laças. A insígnia ligeiramente maior, com duas secções articuladas, é mais complexa no seu desenho e provavelmente mais tardia, dada a inclusão, em ouro esmaltado, do Sagrado Coração de Jesus encimado por uma cruz, alteração ordenada por D. Maria I (r. 1777-1816) em 1789. A cruz, formada por granadas de talhe em mesa calibradas (com diamantes redondos de talhe brilhante na cruz interior), com seu resplendor, é cercada por uma coroa de espinhos e encimada por laça. Esta insígnia, junto com diamantes em forma de coxim, apresenta grandes diamantes de talhe brilhante em forma de pêra. Na segunda insígnia, menos complexa no seu desenho, ligeiramente menor e sem a adição iconográfica de 1789, a cruz, de forma idêntica com seus raios de diamantes, é circundada por moldura oval de diamantes redondos de talhe brilhante, e encimada por motivo de laça tripla com um grande diamante em forma de coxim. Como é típico deste período, e das jóias portuguesas do século XVIII em geral, as peças são concebidas para parecerem quase transparentes, com os suportes para a cravação das gemas quase invisíveis. Enquanto as virolas, perfeitamente brunidas sobre a cintura das gemas, com suas garras salientes, são de prata, mais de acordo com a natureza incolor dos diamantes, a metade inferior das cravações e todo o verso são de ouro, cada virola minuciosamente junta à seguinte, com pequenas pontes dispostas de forma precisa, e rebitadas. A mesma técnica podemos encontrar no verso do Grande Hábito das Três Ordens feito por David Ambrosius Pollet em 1790 para D. Maria I.² Ao contrário de muitos outros exemplos conhecidos, usando geralmente os muito menos dispendiosos cristais de rocha, e outras gemas incolores, ainda que lapidados nos mesmos estilos, estas insígnias apresentam apenas diamantes. Ambas pertenciam à colecção dos duques de Palmela, título concedido por D. Maria II (r. 1826-1828 e 1834-1853), em 1850, a D. Pedro de Sousa Holstein (1781-1850). Presidente do Conselho de Ministros, serviu como embaixador em Londres e no Congresso de Viena.

1 Veja-se Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, “As cores da honra: jóias-insígnias das ordens militares em Portugal (1750-1825)”, in M. Antonia Herradón Figueroa (ed.), *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 209-225.

2 António Filipe Pimentel et al. (eds.), *Splendor et Gloria. Cinco jóias setecentistas de exceção* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014, cat. 5, pp. 114-121, ref. p. 121.

18

Insignia of the Order of Christ (two)

Portugal
Late 18th century
Silver, gold, diamonds, garnets and enamels
5.9 x 3.4 cm; 5.4 x 3 cm
Provenance: collection of the Dukes of Palmela, Lisbon

Contrary to larger insignia used for suspending on a silk ribbon around the neck, called “*de lançar ao pescoço*”, these smaller insignia were meant to be pinned to the lapel or “*de lapela*”, which are Neoclassical in style.¹ The main motifs of such insignia, the crosses are thus encircled by oval medallions, flowers, festoons and ribbon bows. The slightly larger insignia, made from two articulated sections, is more complex in its design and was probably made later given the inclusion, in enamelled gold, of the Sacred Heart of Jesus surmounted by a cross, an addition to such insignia ordered by Maria I (r. 1777-1816), queen of Portugal, in 1789. The cross, which is made from calibrated table-cut garnets (with round brilliant-cut diamonds in the interior cross), with its flaring rays, is encircled by a crown of thorns and surmounted by a ribbon bow. This insignia, alongside cushion-shaped diamonds, features large pear-shaped brilliant-cut diamonds. In the second insignia, less complex in its design, slightly smaller and lacking the 1789 iconographical addition, the similarly made cross, with its diamond rays, is encircled by an oval frame of round brilliant-cut diamonds, and is surmounted by a triple bow with a large cushion-cut diamond. As is typical of this period, and of eighteenth-century Portuguese jewellery in general, the pieces are designed to look almost transparent, with the settings of the stones seeming almost invisible. While the collets, perfectly burnished over the girdle of the stones, with their projecting prongs are made from silver, which is more in keeping with the colourless nature of the diamonds, the lower half of the settings and the underside are all made from gold, each setting minutely attached to the following with precisely arranged small links, and riveted. The same technique may be seen in the back of the large combined insignia of the three Portuguese Orders made by David Ambrosius Pollet in 1790 for Maria I.² Unlike many other known examples, usually made from much less expensive rock crystal, and other colourless gemstones, yet polished in the same cutting styles, these insignia feature only diamonds. Both insignia belonged to the collection of the Dukes of Palmela, a title granted by Maria II (r. 1826-1828 and 1834-1853), in 1850, to Dom Pedro de Sousa Holstein (1781-1850). President of the Council of Ministers, he served as ambassador in London and to the Congress of Vienna.

1 See Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, “As cores da honra: jóias-insígnias das ordens militares em Portugal (1750-1825)”, in M. Antonia Herradón Figueroa (ed.), *II Congreso Europeo de Joyería. Vestir las joyas. Modas y modelos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 209-225.

2 António Filipe Pimentel et al. (eds.), *Splendor et Gloria. Cinco jóias setecentistas de exceção* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2014, cat. 5, pp. 114-121, ref. p. 121.



Caixa

Reino do Benim (na actual Nigéria)
Séculos XVII-XVIII
Marfim entalhado
4,5 x 31 x 7 cm
Proveniência: colecção de Marc e Denyse Ginzberg

Caixa rectangular de marfim entalhado para nozes de cola.¹ Nativa das florestas tropicais de África, a planta da noz de cola (particularmente *Cola nitida*) produz carpelos contendo uma a quinze sementes, mascadas por forma a libertar no interior da boca os seus estimulantes químicos naturais, como a kolanina, a cafeína e a teobromina, que estimulam o sistema nervoso e os músculos. O cosmógrafo português Duarte Pacheco Pereira (1460-1533), no seu *Esmeraldo de situ orbis* (1506), foi o primeiro europeu a mencionar o seu uso na costa ocidental africana.² Além de limparem a boca, as nozes de cola propiciavam um ímpeto de energia. Ligeiramente aditivas, eram mascadas em cerimónias de imposição do nome, casamentos e outros eventos sociais importantes e, sendo marca de elevado estatuto, eram também símbolo de hospitalidade.

Esta preciosa caixa, do muito estimado marfim, material estritamente controlado pela elite política de Edo, a capital do Reino do Benim, e usada apenas por membros da corte régia, manteria as nozes de cola a salvo de pragas e a um perfeito nível de humidade para a sua boa preservação. Com efeito, a etiqueta de corte no Benim supunha elaborados recipientes para nozes de cola, distribuídas em rituais e oferecidas aos convidados.

A decoração da caixa apresenta como padrão a representação icónica da cabeça de um soldado português, com seus longos cabelos lisos e barba.³ Usada neste tipo de objecto, representações de portugueses estavam imbuídas de simbolismo próprio, já que como estrangeiros vindos das águas e, assim, ligados ao deus do mar Olokun (simbolizado pela cor branca), eram vistos como figuras protectoras, quase mágicas, sendo associados ao grande rei-guerreiro do século XVI, o Oba Esigie (r. 1504-1547), que contara com soldados lusos a seu lado na guerra contra o Ata de Idah.⁴ As cabeças surgem em frisos dispostos ao longo das arestas mais longas da caixa, enquanto o campo central e as ilhargas são decorados com um padrão de nós entrelaçados de entrançado duplo e triplo.

19

Box

Kingdom of Benin (in present-day Nigeria)
17th-18th centuries
Carved ivory
4.5 x 31 x 7 cm
Provenance: Marc and Denyse Ginzberg collection

A carved ivory rectangular box for kola nuts.¹ Indigenous to the tropical rainforests of Africa, the kola nut plant (mostly *Cola nitida*) produces carpels containing from one to fifteen seeds, which are chewed so as to release inside the mouth its natural chemical stimulants, such as kolanin, caffeine and theobromine, which stimulate the nervous system and the skeletal muscles. The Portuguese traveller Duarte Pacheco Pereira (1460-1533), in his *Esmeraldo de situ orbis* (1506) was the first European to mention its use on the West African Coast.² While cleansing the mouth, kola nuts provided a spurt of energy. Mildly addictive, they were chewed at naming ceremonies, weddings and other important social events and, being a mark of high status, were a sign of hospitality.

This precious box, made from prized ivory, a material strictly controlled by the political elite in Edo, the capital city of the Kingdom of Benin, and used only by members of the royal court, would keep the kola nuts safe from pests and at a correct level of humidity for their preservation. In fact, Benin court etiquette called for elaborate containers for kola nuts, which were distributed in rituals and offered to guests.

The decoration of the box features as a pattern the iconic depiction of the head of a Portuguese soldier, with his straight long hair and beard.³ Used in this type of object, depictions of the Portuguese were imbued with symbolic meaning, since foreigners, coming from the waters, and somewhat connected to the sea god Olokun (symbolised by the colour white), were seen as protective, almost magical figures, being associated with the great warrior-king of the sixteenth century, the Oba Esigie (r. 1504-1547) who had Portuguese soldiers on his side in his war against the Ata of Idah.⁴ The heads are used in friezes set along the longer edges of the box, while the centre field and the sides of the box are decorated with a pattern of interlocking knots made from double and triple braids.



1 Publicada por Marc Ginsberg, *African Forms. The traditional design and function of objects* (cat.), Milan, Skira, 2000, cat. 71.

2 Veja-se Edmund Abaka, *Kola is God's Gift. Agricultural production, export initiatives and the kola industry of Asante & the Gold Coast c. 1820-1950*, Oxford - Acra, Ohio University Press - James Currey, and Woeli Publishing Services, 2005; e Paul E. Lovejoy, "Kola in the History of West Africa", *Cahiers d'Études Africaines*, 20.77-78, 1980, pp. 97-134.

3 Sobre este motivo, veja-se Barbara W. Blackmun, "From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of Foreign Figure on Benin Ivories", *Art Journal*, 47.2, 1988, pp. 128-138.

4 Veja-se Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria* (cat.), Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 123; e 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.

1 Published by Marc Ginsberg, *African Forms. The traditional design and function of objects* (cat.), Milan, Skira, 2000, cat. 71.

2 See Edmund Abaka, *Kola is God's Gift. Agricultural production, export initiatives and the kola industry of Asante & the Gold Coast c. 1820-1950*, Oxford - Acra, Ohio University Press - James Currey, and Woeli Publishing Services, 2005; and Paul E. Lovejoy, "Kola in the History of West Africa", *Cahiers d'Études Africaines*, 20.77-78, 1980, pp. 97-134.

3 On this motif, see Barbara W. Blackmun, "From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of Foreign Figure on Benin Ivories", *Art Journal*, 47.2, 1988, pp. 128-138.

4 See Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria* (cat.), 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.

O carácter filiforme da representação da cabeça de português e dos entrelaçados, remetem para o fabrico dos famosos “bronzes” do Benim (na verdade liga de cobre e zinco) – a técnica da cera perdida, que consiste em modelar com rolinhos de cera. Esta aparência filiforme dos marfins do Benim é uma das suas características mais importantes, sendo evidente no processo criativo dos marfins entalhados bini-portugueses do século XVI.⁵

⁵ Veja-se Ezio Bassani, William Fagg, *Africa and the Renaissance. Art in Ivory* (cat.), New York, Center for African Art, 1988, pp. 149-190.

The thread-like character of the depiction of the Portuguese head and the interlocking braids are reminiscent of the manufacturing process of the famous Benin “bronzes” (actually a copper and zinc alloy), – the lost wax technique, which consists in modelling with wax threads. This thread-like aspect of Benin ivory carving is one of its most important features and is evident in the design process of sixteenth-century Bini-Portuguese ivory carvings.⁵

⁵ See Ezio Bassani, William Fagg, *Africa and the Renaissance. Art in Ivory* (cat.), New York, Center for African Art, 1988, pp. 149-190.



20

Ferrolo de porta

Reino do Benim (na actual Nigéria)
Séculos XVII-XVIII
Marfim entalhado
25,5 x 4,5 x 3 cm
Proveniência: colecção de Harry Geoffrey e Irene Marguerite Beasley, Chislehurst

Um raro ferrolho entalhado em marfim do Reino de Benim. Ferrolhos de porta eram usados como tranca para garantir em nome do Oba ou rei, a inviolabilidade dos santuários do palácio (*eguae*) e da parafernália ritual neles custodiada. A iconografia neles entalhada tinha função protectora, afastando o mal. O nosso ferrolho apresenta a representação icónica de um soldado português do século XVI, trajando um colete e gibão, calças curtas e chapéu redondo. Utilizadas neste tipo de objecto, representações de portugueses eram imbuídas de significado simbólico, dado que aos estrangeiros originários das águas se associava o deus do mar Olokun (simbolizado pela cor branca), vistos como figuras protectoras, quase sobrenaturais e ligadas ao grande rei-guerreiro do século XVI, o Oba Esigie (r. 1504–1547).¹ As figuras de corpo inteiro, invariavelmente representadas com narizes aquilinos e olhos amendoados proeminentes, são dispostas nos lados do ferrolho junto a um curioso símbolo (pictograma), o da cabeça de elefante com a tromba terminando em punho humano brandindo um folha longa, um emblema de força.² De contrário, a cabeça de um soldado português, usada como pictograma, surge na frente do ferrolho, encravado entre dois leopardos em posição de ataque (*ekpelobo*), junto a espadas cerimoniais (*eben*), a outro leopardo (totem real, símbolo de poder e indicativo da autoridade régia), a motivos entrançados e às mandíbulas abertas de um crocodilo (*agbaka*), representação tridimensional que actua como o principal mecanismo de tranca do ferrolho. A cabeça de crocodilo é o emblema da corporação dos comerciantes do Benim, que serviu como intermediária entre os Obas e os europeus. Além disso, os crocodilos eram vistos como guias de Olokun e guardiões do seu reino subaquático, o já mencionado deus do mar que é também deus da riqueza, beleza e fertilidade – todas qualidades vistas como estando ligadas aos portugueses, cujos navios estavam carregados de bens de luxo, como o coral vermelho do Mediterrâneo usado pelo Oba como regalia, dada a associação com o poder, sangue e perigo, e imensa riqueza. O aspecto filiforme do entalhe dos marfins do Benim, como podemos ver na decoração a cinzel deste ferrolho, é uma das suas características mais importantes, evidente no processo de criação dos marfins bini-portugueses do século XVI produzidos para exportação, como também para consumo local, decorados com imagens de portugueses. Ferrolhos de marfim entalhado como este (sempre com representações de portugueses) são raros, sendo de referir dois, um no Weltmuseum, Viena (inv. 64781) e outro no Pitt Rivers Museum, Oxford (inv. 1900.39.21).

¹ Veja-se Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 123.

² Veja-se Barbara W. Blackmun, "From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of Foreign Figure on Benin Ivories", *Art Journal*, 47.2, 1988, pp. 128–138.

Door bolt

Kingdom of Benin (in present-day Nigeria)
17th–18th centuries
Carved ivory
25.5 x 4.5 x 3 cm
Provenance: Harry Geoffrey and Irene Marguerite Beasley collection, Chislehurst

A rare ivory carved door bolt made in the Kingdom of Benin. Door bolts were used as slides or drop bolts to secure palace (*eguae*) shrines and ritual paraphernalia, preventing unauthorised access by the Oba, or kin. The imagery carved on the bolt acted as protective symbols, to ward off evil. The present bolt features the iconic depiction of a sixteenth-century Portuguese soldier wearing a doublet and a jerkin, short hoses and a round hat. Used in this type of object, depictions of the Portuguese were imbued with symbolic meaning, since foreigners originating from the waters, became associated with the sea god Olokun (symbolised by the colour white), and were seen as protective, almost supernatural figures and associated with the great warrior-king of the sixteenth century, the Oba Esigie (r. 1504–1547).¹ The full-length figures, invariably depicted with aquiline noses and prominent almond-shaped eyes, are deployed on the sides of the bolt next to a curious symbol (pictogram), that of an elephant's head with the trunk ending in a human fist brandishing a long leaf, an emblem of strength.² In contrast, the head of a Portuguese soldier, used as a pictogram, is deployed on the front of the bolt, wedged between two pouncing leopards (*ekpelobo*), alongside ceremonial swords (*eben*), another leopard (which was a royal totem, and a symbol of power and indicative of kingly authority), interlocking braid motifs and the open jaws of a crocodile (*agbaka*), a three-dimensional depiction which acts as the main stopping mechanism for the door bolt. A crocodile head is the emblem of Benin's royal guild of traders, who served as intermediaries between the Oba and the Europeans. Furthermore, the crocodiles were seen as guides of Olokun and guardians of his undersea realm, the aforementioned god of the sea who is also the god of wealth, beauty and fertility – all qualities seen as being connected with the Portuguese, whose ships were laden with luxury goods, namely red coral from the Mediterranean used by the Oba as regalia, for its association with power, blood and danger, and immense wealth. The thread-like aspect of Benin ivory carving, as seen in the chisel-cut carved decoration of the present door bolt, is one of its most important features and is evident in the design process of sixteenth-century Bini-Portuguese ivory carvings made for export as well as for local consumption, similarly decorated with images of the Portuguese. Carved ivory door bolts such as the present one (invariably with depictions of the Portuguese) are rare, and mention should be made of two, one in the Weltmuseum, Vienna (inv. 64781) and the other in the Pitt Rivers Museum, Oxford (inv. 1900.39.21).

¹ See Barbara Plankensteiner (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 123.

² See Barbara W. Blackmun, "From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of Foreign Figure on Benin Ivories", *Art Journal*, 47.2, 1988, pp. 128–138.



21

Santo António (Toni Malau)

Congo
Séculos XVII-XVIII
Marfim entalhado
14,1 x 4,6 x 3,7 cm

Santo António (Toni Malau)

Congo
Séculos XVII-XVIII
Madeira entalhada
17 x 6 x 6 cm

Cristo crucificado

Goa, Índia
Século XVII
Marfim esculpido
14,8 x 3,5 x 2 cm

Proveniência: Catedral de São Salvador do Congo
Recolhida em 1913 pelo arqueólogo Dr. Joaquim Fontes (1892-1960)

Saint Anthony (Toni Malau)

Kongo
17th-18th century
Carved ivory
14.1 x 4.6 x 3.7 cm

Saint Anthony (Toni Malau)

Kongo
17th-18th century
Carved wood
17 x 6 x 6 cm

Crucified Christ

Goa, India
17th century
Carved ivory
14.8 x 3.5 x 2 cm

Provenance: Cathedral of the Holy Saviour of Kongo.
Archaeologically recovered in 1913 by Joaquim Fontes (1892-1960)

As três peças que aqui se apresentam têm um denominador comum: encontravam-se todas, em 1913, na Sé do Congo, conforme consta das etiquetas que cada uma delas ostenta. Com esta proveniência aparecem referidas no catálogo da *Exposição Bibliográfica e Iconográfica de Santo António de Lisboa*, realizada na Sé Patriarcal de Lisboa, em 1947.¹ Sabe-se que no ano de 1913 foram recolhidas pelo Dr. Joaquim Fontes. A sua associação e conservação conjunta destes objectos na Sé do Congo, deve-se ao facto de funcionarem como prova terem servido propósitos mágico-religiosos e protectores. São as próprias etiquetas coladas nas peças que referem: “*Sé de S. Salvador do Congo, usado como feitiço pelos indígenas*” a que acresce o cronograma 1913 (data da recolha). Será possível identificar exactamente o momento em que estes objectos ganharam esse efeito mágico-religioso e indagar sobre a razão da sua conservação na Sé de São Salvador do Congo?

The three pieces presented here have a common denominator: all belonged in 1913 to the Cathedral of Kongo, according to the labels seen on each one. With this provenance all three are recorded in the *Exposição Bibliográfica e Iconográfica de Santo António de Lisboa*, an exhibition which took place in Lisbon Cathedral in 1947.¹ We also know that in 1913 these were archaeologically recovered by Joaquim Fontes. The joint safeguard of these objects in the Cathedral of Kongo derives from the fact that they served as evidence for having been used for their magico-religious and apotropaic properties. This information is provided by their labels: “*Cathedral of the Holy Saviour of Kongo, used as charms by the natives*” to which the chronogram 1913 (date of retrieval) was added. Is it possible to know exactly the moment when these objects attained such magico-religious properties and inquire on the reason for their joint preservation at the Cathedral of Kongo?

¹ *Exposição Iconográfica e Bibliográfica de Santo António de Lisboa* (cat.), Lisboa, Comemorações do VII Centenário da Tomada de Lisboa, 1947, cat. 91 e 126, pp. 46 e 51.

¹ *Exposição Iconográfica e Bibliográfica de Santo António de Lisboa* (cat.), Lisboa, Comemorações do VII Centenário da Tomada de Lisboa, 1947, cat. 91 e 126, pp. 46 e 51.



O culto de Santo António teve em Portugal, e em muito países europeus, seguidores desde pelo menos o século XIII. Logo após a canonização estabeleceu-se o culto do taumaturgo, lembremos que ainda hoje constitui um recorde, mesmo a nível mundial, a rapidez com que foi consagrado santo poucos meses depois da sua morte em 1231. A sua popularidade e lenda difundem-se com maior sustentação a partir do século XV graças aos sermões de São Bernardino de Siena onde se evocava o seu nome e milagres, particularmente o do sermão aos peixes em Rimini. Só então ganhará autonomia relativamente à figura do fundador da ordem franciscana, São Francisco de Assis.

O fervor religioso criado em torno da figura deste santo será propagado pelos missionários franciscanos por todo o mundo, em particular pelos frades capuchinhos que se foram instalando ao longo das costas africanas por onde a presença dos portugueses ia deixando marcas. Pela sua mão a costa ocidental africana, em particular a zona do estuário do rio Zaire assistiu, pelo menos a partir do século XVII, à disseminação do culto antoniano e à produção de uma quantidade imensa de pequenas esculturas com a mesma tipologia representado o santo do Menino Jesus produzidas em variados suportes que vão da madeira ao latão, do osso ao marfim. Encontra-se dentro desta categoria o presente conjunto.

A verdade é que tem de se esmiuçar claramente este fenómeno que levou ao surgimento de tão vasta produção, no espaço territorial concentrada, a foz rio Zaire. Esta proliferação terá de resultar de um qualquer fenómeno sociocultural particular que proporcionou execução de semelhante quantidade de obras de arte. O reino do Congo teve desde, pelo menos o século XVI, com o patrocínio da própria casa real portuguesa, uma organização administrativa elaborada que se manifestava na própria distribuição hierárquica da sociedade, com escrita e chancelaria instituída, que fazia dele um domínio em tudo semelhante aos reinos europeus.

Por meados do século XVII uma grave crise dinástica vai provocar a perda da hegemonia da capital do reino do Congo, São Salvador, resultante de uma luta fratricida que opunha pretendentes ao cetro real. Depois da batalha de Ambuíla, em 29 de Outubro de 1665, o Congo cindiu-se em três reinos, um com capital em Bula (nome que deve provir da Bula de Urbano VIII que concedia aos reis do Congo permissão de serem coroados pelos capuchinhos), outro em Ambriz e o terceiro em São Salvador. Para além disso, o conde de Sonho (Soyo) exercia na embocadura do Zaire uma autoridade nitidamente soberana. Entre 1665 e 1694 houve catorze pretendentes ao trono do Congo: nove foram mortos, três faleceram de morte natural, só dois tiveram continuidade. Um deles, D. Pedro IV, fez-se coroar em São Salvador mas refugiou-se no monte Chibango receando um ataque do seu inimigo D. João II.²

É neste contexto que surgirá o fenómeno do chamado Antonianismo. Entre 1704 e 1706 uma personagem feminina arroga-se ter encarnado o próprio santo António. De facto na igreja de Chibango existia uma imagem de Santo António de Lisboa ladeada da Virgem e de São Francisco muito devota dos Congos. Claro que o surgimento desta “Santo António” não se trataria de caso isolado pois antes dela

The cult of St. Anthony has had in Portugal, and in many European countries, followers since at least the thirteenth century. The cult of the thaumaturge was established following his canonisation which took place very soon after his death in 1231. His popularity and legend spread with greater support from the fifteenth century onwards thanks to the sermons of St. Bernardine of Siena where his name and miracles were evoked, particularly the sermon to the fish in Rimini. Only then did his reputation grow to rival that of the founder of the Franciscan order, St. Francis of Assisi.

The religious fervour created around this saint would spread by Franciscan missionaries throughout the world, particularly by the Capuchin friars who settled along the African coast where the presence of the Portuguese was becoming increasingly established. The West African coast, in particular the region of the estuary of the river Zaire witnessed, at least from the seventeenth century onwards, the spread of his cult and the production of an immense quantity of small figurines all sharing the same iconography, depicting the saint with the Child Jesus made in different material ranging from wood to brass, from bone to ivory. The present set of objects belongs to this category.

Further study is needed to understand what led to the appearance of so vast a production in such a small region, the mouth of the river Zaire. Such proliferation must have resulted from a particular socio-cultural phenomenon that would explain the production of such a quantity of works of art. The Kingdom of Kongo had since at least the sixteenth century, under the patronage of the Portuguese royal house itself, an elaborate administrative organisation that manifested itself in the hierarchical distribution of society, with writing and a proper chancellery, which made it similar to any in the contemporary European kingdoms.

By the mid-seventeenth century, a severe dynastic crisis, resulting from a fratricidal struggle that opposed different claimants to the royal sceptre, would lead the capital of Kongo, São Salvador, to lose its hegemony. Following the Battle of Ambuíla, on 29th October 1665, Kongo was split into three kingdoms, one with capital in Bula (a name that must have come from the bull of Urban VIII which granted the kings of Kongo permission to be crowned by the Capuchins), another in Ambriz, and the third in São Salvador. Moreover, the Earl of Soyo exercised a distinctly sovereign authority at the mouth of the river Zaire. Between 1665 and 1694 there were fourteen pretenders to the throne of Kongo: nine were killed, three died of natural causes, and only two had progeny. One of them, Pedro IV, was crowned in São Salvador but took refuge in mount Chibango fearing an attack from his enemy D. João II.²

It is in this context that the religious phenomenon known as Antonianism took place. Between 1704 and 1706 a female character boldly stated that she has incarnated St Anthony. In fact in the church of Chibango there was an image of St Anthony of Lisbon flanked by the Virgin and of St Francis, which was greatly venerated by the Congolese. The appearance of this “St Anthony” was in no way an isolated case, as many other before her had claimed to be “saints”. The young Kimpa Vita allied herself with the prophet Apolónia (known as Mafuta



² Eduardo Manuel Cardoso dos Santos, *Movimentos Proféticos e Mágicos em Angola*, Lisboa, Imprensa-Nacional - Casa da Moeda, 1972, pp. 42-44.

² Eduardo Manuel Cardoso dos Santos, *Movimentos Proféticos e Mágicos em Angola*, Lisboa, Imprensa-Nacional - Casa da Moeda, 1972, pp. 42-44.

conhecem-se outros “Santos” que pulularam por esta época no Congo. A jovem Chimpa Vita uniu-se à profetisa Apolónia (Mafuta na língua local) para difundir a ideia que uma maldição cairia sobre o reino se o rei não voltasse para São Salvador e normalizasse a vida política do Congo. Apesar das medidas de dissuasão do padre Bernardo Gallo os boatos difundiram-se.

Um dia Chimpa Vita, baptizada com o nome de Beatriz, fez-se morta, aparecendo sete dias depois como se tivesse ressuscitado, afirmando que Santo António lhe tinha entrado na cabeça. Nessa altura renunciou ao nome de Beatriz passando a querer chamar-se Santo António. Explicou então ao padre Bernardo Gallo que na sua doença tinha recebido a visita de um capuchinho que lhe disse ser Santo António que vinha mandado por Deus para entrar na sua cabeça, a fim de pregar ao povo, promover a restauração do reino, ameaçando com severos castigos todos os que se lhe opusessem. Então morreu e Santo António ocupou o vazio da sua alma. Depois de ressuscitar contou o sucedido à sua família e depois de se desfazer dos seus bens partiu em missão tal como tinha sido indigitada a fazer por Deus. Dirigiu-se ao monte Chibango e daí começou a pregar a nova doutrina.

Apesar das insinuações do capuchinho Bernardo de Gallo contra esta “falsa Santo António”, depois de a ter interrogado e entregado ao rei, este deixa-a ir em liberdade. Na companhia da velha profetisa Mafuta andaram pelo vale de Ambriz a queimar feitiços e cruces que encontravam pelas aldeias. D. Manuel da Cruz Barbosa, mordomo-mor do rei, chegou a pedir a D. Pedro IV autorização para decapitar Beatriz, mas ele respondeu que a deixassem ir para onde ela quisesse.

Não podendo permanecer em Chibango, Beatriz dirigiu-se a Bula onde colocou a população em alvoroço pelas ameaças de castigos provocando uma revolta dos povos. Nessa altura quase lhe foi entregue uma bolsa onde se dizia conter o Santíssimo Sacramento, na verdade a bula de Urbano VIII. Esta bolsa que se tornaria depois uma insígnia real, era aquela que normalmente estava presente na cerimónia de coroação dos reis. Serviria a bolsa para Chimpa Vita usar como “isco” para aqueles que desejassem segui-la até São Salvador onde pretendia instaurar a restauração do velho reino do Congo unido. Para além disso Chimpa Vita vangloriava-se de poder tornar férteis as mulheres e converter em gado aqueles que se recusassem a obedecer-lhe, em suma, tal como Santo António, fazia milagres.

O poder de Beatriz parecia ir num crescendo sem limites. No entanto algo escapou às suas decisões e irá sofrer um fatal revés. À sua proclamada atitude de humildade juntava-se a inquestionável castidade. Ora, aconteceu que Beatriz engravidou várias vezes, mas valia-se do facto de “morrer” todas as sextas-feiras, para “ir” jantar com Deus e perante Ele defender a causa dos seus partidários, que defendiam a restauração do reino do Congo. Na verdade estes retiros serviam para provocar abortos sem que os seus adeptos notassem.

À terceira vez foi, contudo, descoberta, pois passando pelo fundo do monte Chibango, os embaixadores do duque de Bamba e da velha rainha do Congo, ouviram vagidos de bebé, vindos do meio do capim. Metendo-se no meio do matto deram com ela amamentando uma criança tendo a seu lado o “anjo da guarda”, o Barro, e uma raparigueta sua criada. Estava desmascarada Beatriz, a falsa Santo António.

Foi então presa e enviada para interrogatório pelo próprio Bispo de Luanda, mas Bernardo, o capuchinho, ainda com influência sobre o rei, fez

in the local language) to spread the idea that a curse would fall upon the kingdom if the king did not return to São Salvador and return the political life of the Kongo to normal. Despite deterrent measures by Father Bernardo Gallo, rumours spread.

One day Kimpa Vita, baptised under the name Beatriz, pretended to be dead, reappearing seven days later as if she had risen from the dead and claiming that St. Anthony had entered her head. At that point she renounced the name Beatriz and began to call herself St. Anthony. She then explained to Father Bernardo Gallo that during her illness she had been visited by a Capuchin who told her that St. Anthony had been sent by God to enter her head, in order to preach to the people, and promote the restoration of the kingdom, threatening with severe punishments all those who would oppose him. Then she died and St. Anthony occupied the emptiness of her soul. Following her resurrecting she told the story to her family and, after disposing of her property, left for missionary work as she had been instructed to do by God. She went to mount Chibango and began to preach the new doctrine.

Despite the admonitions of the Capuchin Bernardo de Gallo against this “false St. Anthony”, after having interrogated and handed her over to the king, he let her go free. In the company of the old prophet Mafuta they roamed through the valley of Ambriz burning charms and crosses that they found in the villages. Manuel da Cruz Barbosa, the king’s *mordomo-mor* (mayor of the palace), went as far as to ask permission from Pedro IV to behead Beatriz, but he replied that they should let her go wherever she wanted to.

Unable to remain in Chibango, Beatriz went to Bula where she provoked turmoil in the population with threats of punishments leading to revolts from the populace. At that time she was about to be gifted with a purse said to contain the Blessed Sacrament, which in fact was the bull of Urban VIII. This purse, which would later become a royal insignia, was usually present at the coronation ceremony of the kings. For Kimpa Vita the purse would serve as “bait”, an object of cult for those who wished to follow her to São Salvador where she intended to restore the old kingdom of Kongo. Moreover, Kimpa Vita boasted of being able to make women fertile and to convert into cattle those who refused to obey her; in short, like St. Anthony, she performed miracles.

Beatriz’s power seemed to rise in a limitless crescendo. However something was overlooked by her decisions and she would suffer a fatal setback. To her proclaimed attitude of humility she added that of her unquestionable chastity, but it happened that Beatriz became pregnant several times, but used the stratagem of her weekly “deaths” every Friday to “go” and have dinner with God in order to plead for her followers who defended the restoration of the kingdom of Kongo. In fact, she used these retreats to carry out abortions upon herself without the knowledge of her followers.

The third time, however, she was discovered by the ambassadors of the Duke of Bamba and the old queen of Kongo when they passed by near the bottom of mount Chibango and heard a baby’s cries coming from the grass. Upon entering the forest, they saw her breastfeeding a child next to her “guardian angel”, Barro, and a little girl who was her maid. Beatriz was unmasked as simply an impersonator of St. Anthony.

She was then arrested and sent for questioning by the bishop of Luanda himself, but Bernardo, the Capuchin, still garnering some





interrogar a falsa santa perante D. Pedro. Depois de se reunir o “Concelho Real” Chimpa Vita, o Barro e a velha Mafuta foram condenados à morte pelo fogo. O filho de Beatriz, baptizado com o nome de Jerónimo antes da execução da mãe, foi salvo de ter a mesma sorte *in extremis*, graças à intervenção do padre Lorenzo que o salvou, obtendo junto do rei a ilibação do inocente. No dia 1 de Julho de 1706 Beatriz e o seu “anjo da guarda” foram conduzidos ao local de execução, atirados para cima de uma pira de lenha e queimados. “No espaço de um credo” foram reduzidos a cinzas.

No entanto a morte de Chimpa Vita não pôs fim a rebelião dos seus adeptos. Apoderaram-se de São Salvador e tornaram-se ainda mais obstinados. Afirmavam que a forma do Santo António tinha sido morta, mas não o santo e vários relatos de aparições foram surgindo nomeadamente em cima de árvores em São Salvador. Apesar de rapidamente a seita antoniana se ter desagregado, um ano depois o padre Bernardo Gallo podia encontrar em São Salvador antonianos “convencidos e persuadidos” continuando a devoção à sua santa. Em 1709, no mês de Fevereiro, por altura da batalha que D. Pedro IV travou contra Chibenga, o mesmo capuchinho alegou existirem ainda antonianos, que cantavam *Salve-Antonianas*.³

É neste nesta conjuntura histórica que deveremos incluir o presente Toni Malau. Tal como o exemplar de marfim muitos deles têm reduzidas dimensões e apresentam argola ou gancho de sustentação na parte posterior. Os Toni Malau, ou Dontoni Malau, como eram conhecidos pois *malau* é o plural de *lau* que quer dizer “boa sorte” ou “êxito”, eram uma espécie de amuletos usados como protector contra os ataques dos inimigos ou simplesmente intercessor para a sorte dos seus detentores. Podiam também ser usados como verdadeiras insígnias de determinados grupos, servindo de símbolo dos seus ofícios.

Para além destas funções ligadas ao mundo masculino, o santo era usado pelas mulheres que, segurando-o nos joelhos, esperavam que as ajudassem a ter partos bem-sucedidos ou, noutras zonas do Congo, as

influence over the king, questioned the false saint before Dom Pedro. After the meeting of the Royal Council, Kimpa Vita, Barro and the old Mafuta were sentenced to death by fire. Beatriz’s son, baptised under the name Jerónimo before her mother’s execution, was saved in extremis from the same fate, thanks to the intervention of Father Lorenzo who obtained the charge of the innocent child from the king. On 1st July 1706, Beatriz and her “guardian angel” were taken to the execution site, thrown onto a pyre and burned to death. In an instance their bodies were reduced to ashes.

Nevertheless, the death of Kimpa Vita did not put an end to the rebellion of her followers. They seized São Salvador and became even more obstinate. They claimed that the form of St. Anthony had been killed, but not the saint and several reports of apparitions emerged, particularly on trees in São Salvador. Despite the dismemberment of the Antonian sect, a year later Father Bernardo Gallo was still able to find in San Salvador some remaining Antonians who continued in their devotion to their saint. In 1709, in February, at the time of the battle which Pedro IV fought against Chibenga, the same Capuchin reported hearing some Antonians singing *Salve-Antonianas*.³

It is in this historical context that we must understand the present Toni Malau. Like the ivory example, many of are small in size and feature a hoop or hook on the back. Toni Malau, or Dontoni Malau, as they were known since *malau* is the plural of *lau* which means “good luck” or “success”, were a type of amulet used to ward against enemy attacks or simply used to invoke good fortune by their owners. They could also have been used as insignia by certain groups, serving as symbols of their crafts.

In addition to these functions related to the male world, the saint was used by women who, holding the figurines on their knees, hoped that it would help them deliver their babies; or in other regions of

mulheres recorriam à intervenção do santo para lhes dar filhos, ou uma filha se até então apenas tivessem rapazes.

Uma das características que muitas destas imagens apresentam são sinais de uso excessivo em determinadas partes da figura, nos olhos, boca, pernas ou cabeça pois as crenças locais levavam a que o devoto esfregasse a parte do santo correspondente ao mal ou doença que o açulava. O santo é habitualmente representado de pé, na mão direita segura uma cruz latina e na esquerda um livro sobre o qual está o Menino Jesus de pé. O pequeno Salvador segura, por sua vez, na mão direita um objecto, que muitas vezes não é representado ficando o Menino apenas com a mão levantada. Existem vários exemplares semelhantes ao presente Toni Malau, de materiais diversos, em vários museus e colecções particulares. Os do Musée royal de l’Afrique central, em Tervuren (inv. HP.1956.15.5295) e do Museum für Völkerkunde, de Berlim, são de madeira, na mesma cidade no Ethnologisches Museum, é em metal. Da mesma tipologia, em marfim, conserva-se na colecção de Donald e Adele Hall um Toni Malau.

Todos eles parecem ter uma matriz comum que deverá ser aquela que se cultuava na catedral de São Salvador e se conserva actualmente no Nationaal Museum van Wereldculturen em Leiden (Holanda), depois de ter sido exumada das ruínas da referida catedral.⁴ É provável que esta imagem de Leiden tenha sido encomendada para servir o culto católico antes mesmo do abandono da capital em 1678. Mas será apropriado pelos seguidores antonianos de Beatriz Chimpa Vita quando estes ocuparam a capital em ruínas.⁵ Servirá ele, assim, de modelo a todos os Toni Malaus que se conhecem e foram fabricados na senda desta insurreição.

Kongo women would resort to the saint’s intervention to give them children, or a daughter, if until then they had only male children.

One of the features present on many of these images is the excessive signs of use in certain parts of the figurines, such as the eyes, mouth, legs or head because local beliefs led the devout to rub the parts of the saint corresponding to the evil or disease which afflicted them. The saint is usually depicted standing, holding a Latin cross in his right hand and in the left a book on which stands the Child Jesus. The little Saviour, in turn, holds in his right hand an object, which is often not depicted, leaving the Child with his hand simply raised in the air. There are several examples similar to the present Toni Malau, of different materials, in several museums and private collections. Those of the Musée royal de l’Afrique central, in Tervuren (inv. HP.1956.15.5295) and of the Museum für Völkerkunde in Berlin, are made from wood; and in the same city in the Ethnologisches Museum, there is one example in metal. Of the same type in ivory there is one Toni Malau in the collection of Donald and Adele Hall.

All of them seem to have a common model in the figurine venerated at the Cathedral of the Holy Saviour of Kongo and which is currently in the Nationaal Museum van Wereldculturen in Leiden (Holland), after having been excavated from the ruins of the cathedral.⁴ It is likely that this image in Leiden was commissioned to serve the Catholic cult even before the capital’s abandonment in 1678. Yet the iconography would be appropriated by Beatriz Kimpa Vita’s Antonian followers when they occupied the ruined capital.⁵ It thus served as model for all the known Toni Malaus, made following this insurrection.

Anísio Franco
Museu Nacional de Arte Antiga

3 Eduardo Manuel Cardoso dos Santos, *Movimentos [...]*, pp. 45-57.

3 Eduardo Manuel Cardoso dos Santos, *Movimentos [...]*, pp. 45-57.

4 William Holman Bentley, *Pioneering on the Congo*, Oxford, The Religious Institute, 1900, p. 39.

5 J. Volper “Le Merveilleux voyage de Saint Antoine”, in Christine Maine (ed.), *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique centrale* (cat.), Paris, Flammarion - Musée du Quai Branly, Jacques Chirac, 2017, pp. 92-117, ref. p. 104.

4 William Holman Bentley, *Pioneering on the Congo*, Oxford, The Religious Institute, 1900, p. 39.

5 J. Volper “Le Merveilleux voyage de Saint Antoine”, in Christine Maine (ed.), *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique centrale* (cat.), Paris, Flammarion - Musée du Quai Branly, Jacques Chirac, 2017, pp. 92-117, ref. p. 104.

22

Pendente

Ceilão (actual Sri Lanka)
Século XVI (segunda metade)
Cristal de rocha entalhado, marfim entalhado com vestígios de policromia e douramento, ouro e pérolas
4,6 x 3,8 cm

Pendente em medalhão de duas faces representando *Nossa Senhora com o Menino* (possivelmente *Nossa Senhora do Rosário com o Menino*), de um lado e, do outro, *O Calvário*, ambos diminutamente entalhados em marfim, avivados a ouro e cores. Os medalhões de marfim entalhados em miniatura são cercados por uma moldura oval de cristal de rocha biselada, estando ambas protegidas por fino cabochão de cristal de rocha, assente numa caixa e moldura de ouro, uma estrutura que mantém o conjunto no seu lugar. O medalhão apresenta montagens de ouro (com argola de ouro para suspensão) de virola recortada, decoradas por fio entrançado, usado noutras jóias coevas produzidas na ilha, sendo característica dos ourives de origem tâmil (*badallu*).¹ É decorado a toda a volta por pequenas pérolas, provavelmente das famosas pescarias de pérolas do Ceilão, ao largo da ilha de Manar, na costa noroeste, pescarias altamente lucrativas que passaram a ser exploradas pelos portugueses em 1524. Produzido no Ceilão, este pendente copia protótipo europeu do século XVI, do qual um belo exemplar, embora um pouco posterior, é aqui apresentado (**cat. 13**).² Esta preciosa peça de joalheria devocional foi concebida como objecto para a meditação na Paixão de Cristo, como portal espiritual para a Salvação, concentrando-se nos eventos dramáticos e dolorosos da Vida de Jesus, o Salvador da Humanidade. A Paixão foi, de facto, central nos ensinamentos cristãos que os missionários franciscanos se esforçaram por inculcar nas mentes e nos corações dos recém-convertidos no Ceilão.³

Este raro pendente pertence a um pequeno grupo de objectos devocionais de cristal de rocha, com cenas religiosas e figuras minuciosamente en-

Pendant

Ceylon (present-day Sri Lanka)
2nd half of the 16th century
Carved rock crystal, carved ivory with traces of polychromy and gilding, gold and pearls
4.6 x 3.8 cm

A double-sided pendant medallion depicting *The Virgin and Child* (possibly *Our Lady of the Rosary holding the Christ Child*), on one side, and *The Calvary* on the other, both carved in minute detail in ivory highlighted in paint and gold. The miniature ivory carved medallions are encircled by a bevelled rock crystal oval frame. Both carvings are protected by a thin cabochon-cut rock crystal oval set on a gold case and frame holding everything in place. The medallion is set in gold mounts (fitted with a gold loop for suspension) with worked edges and decorated with twisted wire, also used in contemporary jewellery made on the island and characteristic of goldsmiths of Tamil origin (*badallu*).¹ The rim is encircled by small pearls most probably from the famous Ceylonese pearl fisheries off Mannar Island on the north-west coast. These highly lucrative fisheries were taken over by the Portuguese in 1524. Made in Ceylon it is modelled after a sixteenth-century European prototype of which a fine example, albeit of slightly later date, is presented here (**cat. 13**).² This precious religious piece of jewellery was intended as an object for meditation on the Passion of Christ, and as a spiritual gateway to Salvation by focusing on the dramatic, painful events of the Life of Jesus, the Saviour of Humanity. The Passion was, in fact, central to the Christian teachings that Franciscan missionaries strove to instil into the minds and hearts of the newly converted people in Ceylon.³

This rare pendant belongs to a select, small group of rock crystal devotional items featuring religious scenes and figures minutely



1 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 81; Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, ref. 187-189; e Hugo Miguel Crespo, "The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost, and Dispersal," in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64.

2 Veja-se Charles Oman, "The Jewels of Our Lady of the Pillar of Saragossa", *Apollo*, 5, 1967, pp. 400-406; Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano, Silvana Editoriale, 1996, pp. 50-57; Paola Venturelli, *Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa (XVI-XVII sec.)*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2013; e Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 3, 22-29.

3 Sobre a presença lusa no Ceilão, nomeadamente quanto ao seu impacto religioso, veja-se Paul E. Pieris, *Ceylon and the Portuguese, 1505-1658*, Tellippalal, American Ceylon Mission Press, 1920; e Alan Strathern, *Kingship and Conversion in Sixteenth-Century Sri Lanka. Portuguese Imperialism in a Buddhist Land*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. Veja-se também Paulo da Trindade, *Chapters on the Introduction of Christianity in Ceylon* (eds. E. Peiris, A. Meersman), Colombo, Catholic Press, 1972; e Martin Quééré, "Christianity in the Kingdom of Kotte in the First Years of Dharmapala's Reign (1551-1558)", *Aquinas Journal*, 5, 1988, pp. pp. 155-177.

1 See Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 81; Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis", in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, ref. 187-189; and Hugo Miguel Crespo, "The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost, and Dispersal," in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64.

2 See Charles Oman, "The Jewels of Our Lady of the Pillar of Saragossa", *Apollo*, 5, 1967, pp. 400-406; Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano, Silvana Editoriale, 1996, pp. 50-57; Paola Venturelli, *Splendidissime gioie. Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le Corti d'Europa (XVI-XVII sec.)*, Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2013; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 3, 22-29.

3 On the Portuguese presence in Ceylon, namely on the religious impact, see Paul E. Pieris, *Ceylon and the Portuguese, 1505-1658*, Tellippalal, American Ceylon Mission Press, 1920; and Alan Strathern, *Kingship and Conversion in Sixteenth-Century Sri Lanka. Portuguese Imperialism in a Buddhist Land*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. See also Paulo da Trindade, *Chapters on the Introduction of Christianity in Ceylon* (eds. E. Peiris, A. Meersman), Colombo, Catholic Press, 1972; and Martin Quééré, "Christianity in the Kingdom of Kotte in the First Years of Dharmapala's Reign (1551-1558)", *Aquinas Journal*, 5, 1988, pp. pp. 155-177.

talhadas em marfim. Peças remanescentes semelhantes incluem um bem conhecido pendente em medalhão de forma oval no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. 868 Joa), que similarmente apresenta *Nossa Senhora do Rosário segurando o Menino Jesus*, de um lado e, do outro, *O Calvário* (fig. 1).⁴ Protegida por pequena placa de cristal de rocha oval que encapsula as cenas miniaturais em marfim, a estrutura articulada que mantém o conjunto no seu lugar é de ouro, formando duas cercaduras decoradas com filigrana aplicada (simples fio achatado de secção quadrada), com pequenos rubis e safiras em cabochão encastoados pela técnica *kundan*, e quatro quadrifólios com rubis e safiras dispostos nos pontos cardeais, unidas no rebordo com fio de ouro entrançado. Um medalhão semelhante de forma oval (7,8 x 5,5 cm), cravejado de rubis e safiras, mas desprovido das placas de marfim entalhadas que decoravam o interior, foi recentemente publicado.⁵ Uma outra peça, em colecção particular portuguesa, cilíndrica, guarda uma minuciosa representação em marfim entalhado e pintado da *Flagelação de Cristo*, montada em ouro com rubis em cabochão.⁶ Um pendente semelhante, com a mesma forma cilíndrica, apresenta uma representação minuciosa de *Nossa Senhora com o Menino* em marfim entalhado e pintado, pertence ao British Museum, Londres (inv. 1872,0604.900) e é igualmente cravejado de rubis em cabochão. Outro destes pendentes tubulares, embora de forma prismática, também com rubis em cabochão, pertenceu à colecção de Américo Barreto.⁷ Um pendente deste grupo, embora de maiores dimensões, representando vários episódios da Paixão de Cristo, cravejado de rubis e agora em colecção particular, foi recentemente publicado pelo autor. De todas as peças conhecidas, o nosso pendente, dado o uso das pequenas pérolas cingalesas utilizadas nas montagens de ouro, é o mais singular.



[fig. 1] Pendente (*Nossa Senhora do Rosário segurando o Menino Jesus e O Calvário*), Ceilão (actual Sri Lanka), século XVI (segunda metade); cristal de rocha entalhado, marfim entalhado com vestígios de policromia e douramento, ouro, rubis e safiras (6,9 x 4 x 1,5 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 868 Joa. | Pendant (*Our Lady of the Rosary holding the Christ Child, and The Calvary*), Ceylon (present-day Sri Lanka), 2nd half of the 16th century; carved rock crystal, carved ivory with traces of polychromy and gilding, gold, rubies and sapphires (6,9 x 4 x 1,5 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 868 Joa. - © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, José Pessoa, 1995.

the Child in painted, carved ivory and is in the British Museum, London (inv. 1872,0604.900); and it is also set with cabochon-cut rubies. Another of these tubular pendants, albeit prismatic in shape, similarly set with cabochon-cut rubies, was once in the collection of Américo Barreto.⁷ A larger pendant also from this group, depicting several episodes from the Passion of Christ and studded with rubies, and now in a private collection, was recently published by the author. Of all the known pieces, our pendant, given the use of the small Ceylonese pearls used on its gold mounts, is the most unique.

carved in ivory. Similar extant pieces include a well-known oval-shaped pendant medallion in the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. 868 Joa), which similarly depicts *Our Lady of the Rosary holding the Christ Child*, on one side; and *The Calvary* on the other (fig. 1).⁴ Enclosed by a smaller oval rock crystal plaque which encapsulates a miniature scene in ivory, the structure is held together with hinged gold mounts, forming two frames decorated with applied filigree (plain square-section, flattened wire) set with small cabochon-cut rubies and sapphires in the *kundan* setting technique, and four quatrefoils set with rubies and sapphires decorating the middle sections, closed at the edges with twisted gold wire. A similar oval-shaped medallion (7.8 x 5.5 cm), set with rubies and sapphires, now deprived of the carved ivory plaques which decorated its interior, has recently been published.⁵ One other piece, in a Portuguese private collection, in the form of a cylinder, has a minute depiction in carved, painted ivory of *Christ at the Column*, and is set in gold with cabochon-cut rubies.⁶ A similar pendant, with the same cylinder shape, features a minute depiction of *The Virgin with*



4 Veja-se Leonor d'Orey (ed.), *Cinco Séculos de Joalheria. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*, Lisboa - Londres, Instituto Português de Museus - Zwemmer Publishers, 1995, cat. 16, p. 22.

5 Nuno Vassallo e Silva, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, *Luxo, Poder e Devoção. Jóias do século XVI ao século XIX*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005, cat. 2, pp. 18-23.

6 Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal [...]", p. 188, fig. 178.

7 Veja-se Leonor d'Orey (ed.), *Cinco [...]*, cat. 16, p. 22.

4 See Leonor d'Orey (ed.), *Cinco Séculos de Joalheria. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*, Lisboa - Londres, Instituto Português de Museus - Zwemmer Publishers, 1995, cat. 16, p. 22.

5 Nuno Vassallo e Silva, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, *Luxo, Poder e Devoção. Jóias do século XVI ao século XIX*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005, cat. 2, pp. 18-23.

6 Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal [...]", p. 188, fig. 178.

7 See Leonor d'Orey (ed.), *Cinco [...]*, cat. 16, p. 22.

Cofre

Ceilão (actual Sri Lanka), provavelmente Kandy
Século XVI (segunda metade)
Marfim entalhado com vestígios de douramento; montagens de prata
12,6 x 20,2 x 11,3 cm
Proveniência: colecção particular inglesa

Este muito importante cofre faz parte um raro grupo de peças de mobiliário em marfim entalhado, cofres e caixas-escritório de tampo de abater, produzidas no Ceilão no século XVI para portugueses de elevada condição, sendo um dos muito poucos exemplares ainda em mãos privadas. De forma rectangular, apresenta tampa prismática seguindo uma das formas preferenciais para tais objectos produzidos na Ásia sob influência lusa, copiando um bem conhecido protótipo europeu geralmente feito em madeira coberta por couro lavrado (*cuir bouilli*) munido de cintas de ferro para maior protecção.¹ Todas as faces exteriores (incluindo as três da tampa prismática), à excepção do fundo, são ricamente decoradas numa composição em tapete: painel central entalhado em baixo-relevo com enrolamentos envolvendo animais mítico e reais - *siṅha* (animal heráldico da casa real do Ceilão), *siṅha* com cabeça de *makara* e pássaros - delimitados por frisos de motivos florais ondulados e estilizados, apenas incisos na superfície do marfim. As arestas verticais dos painéis da tampa são decoradas por friso inciso de motivos em sol, típicos desta produção. As montagens de prata, feitas em Goa sob domínio luso ou mais tarde em Lisboa, incluem o espelho de fechadura alteado quadrado, as dobradiças, e as bandas que protegem as arestas verticais e horizontais da caixa, incluindo a tampa, decoradas com motivos vegetalista estilizados inspirados em gravuras europeias. Uma característica interessante deste cofre é o contorno em arco polilobado das ilhargas da tampa prismática, de estilo indiano e igualmente decorado com motivos vegetalista estilizados incisos.

O presente cofre pertence a um muito reduzido grupo de objectos idênticos produzidos nas oficinas régias cingalesas em meados e na segunda metade do século XVI. Destes, dois estão agora em Munique, tendo sido enviados como ofertas à embaixada cingalesa para Lisboa em 1542, destacando-se pela sua inigualável qualidade técnica e artística, dimensão e decoração entalhada em alto-relevo com figuras.² Estes, que incluem o chamado “Cofre da Coroação”, junto com outros objectos entalhados em marfim outrora custodiados no seu interior (pentes cravejados de rubi), foram, sem dúvida, produzidos por mestres entalhadores de marfim nas oficinas régias da cidade imperial de Kōṭṭe, onde a sua produção poderia ter sido supervisionada directamente pelo rei Bhuvanekabāhu VII (r. 1521-1551) e seu capelão brãmame, Śrī Rāmarakṣa Pandiṭa, que serviu como embaixador de

23

Casket

Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy
2nd half of the 16th century
Carved ivory with traces of gilding; silver mounts
12.6 x 20.2 x 11.3 cm
Provenance: English private collection

This highly important casket belongs to a rare group of carved ivory pieces of furniture, caskets and fall-front writing boxes, made in sixteenth-century Ceylon for high-ranking Portuguese, of which very few remain in private hands. Rectangular in shape, it has a prismatic lid following one of the preferred shapes for such objects made in Portuguese-ruled Asia, and is based on a well-known European prototype usually made in wood covered by tooled leather (*cuir bouilli*) set with iron straps for added protection.¹ All sides (including the three sides of the prismatic lid) except for the underside, are richly decorated in a carpet-like composition: a central panel carved in low-relief with scrollwork encircling mythical and real animals - *siṅha* (the heraldic animal of the royal house of Ceylon), *makara*-headed *siṅha*, and birds - bordered by friezes of undulating stylised floral motifs simply incised on the ivory surface. The side edges of the panels of the prismatic lid are decorated with a frieze of incised sun motifs which are typical of this production. The silver mounts, made in either Portuguese-ruled Goa or added later in Lisbon, comprising the finely chased square-shaped raised lock, the hinges and the bands which protect both the vertical and horizontal edges of the box, including the lid, are decorated with stylised vegetal motifs based on European prints. One interesting feature of the present casket is the multifoil arched contour of the sides of the prismatic lid, which are somewhat Indian in style, and similarly decorated with engraved stylised vegetal motifs.

The present casket belongs to a very small group of similar objects produced in the royal workshops of Ceylon in the middle and second half of the sixteenth century. Of these, two are now in Munich, having been sent as gifts with the Ceylonese embassy to Lisbon in 1542, and stand out on account of their unparalleled craftsmanship, size, and high-relief carved figural decoration.² These caskets, which include the so-called “Coronation casket”, and alongside other ivory carved objects stored inside (ruby-studded combs), were undoubtedly made by master ivory carvers at the royal workshops of the imperial city of Kōṭṭe. Their production could have been directly overseen by king Bhuvanekabāhu VII (r. 1521-1551) and his Brahmin chaplain, Śrī Rāmarakṣa Pandiṭa, who served as the Kōṭṭe ambassador to Lisbon. Featuring gold mounts



1 Sobre esta forma, veja-se Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 67.

2 Sobre estes cofres, veja-se 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.

1 On this shape, see Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 67.

2 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.



Kōṭṭe em Lisboa. Com montagens em ouro cravejadas de rubis e safiras, tais objectos foram certamente criados como obra colectiva nas oficinas régias, onde mestres lapidários (*gaḷgānnō*), ourives (*baḍallu*) e entalhadores de ébano e marfim ou marceneiros (*liyana vaduvō*) – todos pertencentes à categoria de artífices régios (*paṭṭal-hatara*) – trabalhavam para produzir tais obras-primas. Após a destruição da cidade capital de Kōṭṭe em 1565 e a possível transferência destes artesãos para a Colombo sob tutela lusa, a técnica de entalhe altamente refinada, como vista nos primeiros cofres, em alto-relevo, provavelmente perdeu-se. No entanto, fica claro que, tal como na Europa, artistas tão talentosos transitariam de uma corte para outra, em busca de mais alto patronato artístico e cultural.

studded with rubies and sapphires, these objects were certainly created as a group effort in the royal workshop, where master gem cutters (*gaḷgānnō*), goldsmiths (*baḍallu*) and ebony and ivory carvers or cabinet makers (*liyana vaduvō*) – all pertaining to the rank of royal artificers (*paṭṭal-hatara*) – worked to produce such masterpieces. After the destruction of the capital-city of Kōṭṭe in 1565 and the resettlement of the craftsmen in Portuguese-ruled Colombo, the highly refined carving technique shown in the first caskets, in high-relief, was probably lost. Yet, it becomes clear that, as in Europe, highly talented artists would move from one court to another, in search of superior artistic and cultural patronage.



Este cofre, copiando protótipo europeu medieval, foi produzido num período da história do Ceilão marcado por guerras e conflitos internos, que viu a ascensão e queda de diversos personagens como governantes de diferentes reinos na ilha, onde a precedência sul indiana, isto é, das tradições artísticas tâmil sobre a estética budista local e vice-versa nunca foram estáticas. A mudança de uma estética mais budista (e repertório decorativo), como observável nos cofres de Munique, para uma tradição artística mais sul indiana, é facilmente notada no entalhado do presente cofre e em objectos com decoração idêntica, enquanto a diferença na técnica resulta provavelmente do uso de placas menos espessas de marfim. O mesmo tipo de entalhe em baixo-relevo e motivos de grande escala (fauna e flora) de origem tâmil é manifesto num conjunto de objectos sobreviventes, dos quais um bom exemplo, um cofre de formato e repertório decorativo semelhantes, pertence à colecção Távora Sequeira Pinto que, sendo conhecido há muitos anos, parece ter sido produzido em Kandy, nas terras altas do centro do Ceilão.³ Quando sabemos que Rājasiṅha I (r. 1581-1593), rei de Sītāvaka e de Kandy até 1592, o mais poderoso governante da ilha neste período, deu preferência a sul indianos durante o seu reinado, chegando mesmo a converter-se ao hinduísmo, torna-se fácil compreender tal transformação artística. Acresce que, no único marfim entalhado cingalês que se conhece com uma inscrição – uma placa do Rijksmuseum, Amsterdão (inv. AK-MAK-1730), de uma peça de mobiliário idêntica na técnica e no repertório ornamental ao nosso cofre, representando os deuses hindus Kama e Rati – esta é escrita em tâmil (**fig. 1**).⁴ A inscrição – *Caṅkaramūrttiyakkāri*, o nome *Caṅkaramūrtti* seguido do título *ācīriyar*, “autor” ou “professor” –, que seria total ou parcialmente coberta pelas suas montagens, referir-se-á provavelmente ao seu criador e não ao seu proprietário. Quando Vimaladharmasūriya I (r. 1592-1604) recuperou o trono de Kandy após Rājasiṅha matar seu pai, o novo rei, que havia sido baptizado como Dom João de Áustria em Goa sob influência portuguesa, converteu-se ao budismo, religião então prestes a desaparecer na ilha, trazendo de volta a relíquia sagrada do Buda, outrora custodiada no palácio real de Kōṭṭe, e construindo o Templo do Dente de dois andares ou *Daḷadā Māligāva*.

O exacto centro de produção destas obras tem sido contestado na mais recente historiografia, que procurou impôr a estas peças a ideia de que deveriam ter sido produzidas em centros sob domínio europeu ou no seu entorno, como Colombo ou Galle.⁵ Embora isso seja certamente verdade para as peças de mobiliário do século XVII feitas sob encomenda europeia para exportação (**veja-se cats. 24, 27 e 29**), parece improvável quanto aos objectos mais recuados produzidos para oferta diplomática dado o contexto político e artístico da ilha. De outras peças semelhantes deste mesmo grupo, com características distintivas do sul da Índia, e apresentando o mesmo tipo de decoração entalhada em baixo-relevo, combinada com frisos vegetalistas incisos, são de referir duas

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, which saw the rise and fall of diverse characters as rulers of different kingdoms on the island, where the precedence of South Indian, that is, Tamil artistic traditions over local Buddhist aesthetics and vice-versa was never static. The shift from a more Buddhist aesthetic (and decorative repertoire), as seen from the caskets in Munich to a more South Indian artistic tradition is easily seen in the carvings of the present casket and in similarly decorated objects, while the difference in technique probably results from the use of less thick sheets of ivory. The same low-relief carving and larger-scale motifs (fauna and flora) of Tamil origin is seen in a group of extant objects, of which a fine example, a casket of identical shape and decorative repertoire, belongs to the Távora Sequeira Pinto collection which, having been known for many years, is thought to have been produced in Kandy, in the central highlands of Ceylon.³ When we learn that Rājasiṅha I (r. 1581-1593), king of Sītāvaka and of Kandy until 1592, the most powerful ruler in the island at this time, gave preference to South Indians during his reign and even converted to Hinduism, it becomes easy to understand this artistic shift. Moreover, the only known Ceylonese ivory carving which bears an inscription – a plaque in the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. AK-MAK-1730) from a piece of furniture identical in technique and ornamental repertoire to our casket and depicting the Hindu gods Kama and Rati – is written in Tamil (**fig. 1**).⁴ The inscription – *Caṅkaramūrttiyakkāri*, the name *Caṅkaramūrtti* followed by the title *ācīriyar*, “author” or “teacher” –, which would be totally or partially covered by its mounts, probably refers to its maker rather than its owner. When Vimaladharmasūriya I (r. 1592-1604) retook the Kandyan throne after Rājasiṅha I killed his father, the new king, who had been baptised as Dom João de Áustria in Goa under Portuguese influence, converted to Buddhism, a religion which was on the verge of disappearing from the island, and brought back the sacred tooth-relic of the Buddha that was once enshrined in the royal palace of Kōṭṭe and built the two-storied Temple of the Tooth or *Daḷadā Māligāva*.

The precise production centre of these works has been disputed in recent historiography, which has forced upon these pieces the idea that these must have been made next to or in European-ruled centres such as Colombo or Galle.⁵ While this is certainly true for seventeenth-century pieces of furniture made under European commission for export (**see cats. 24, 27 and 29**), it seems unlikely for the earlier objects made for diplomatic gift exchange, given the political and artistic context of the island. Other similar pieces of this same group, with marked South Indian characteristics and featuring the same type of low-relief carved decoration combined with engraved vegetal friezes, are known, and mention should be made of two identical rectangular boxes with flat tops, which are similarly modelled after European prototypes. One

3 Veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine* [...], cat. 50, p. 119.

4 Veja-se Pauline Lunsingh Scheurleer, “Aanwinst: een hoogfijn Singhalees ivoortje”, *Aziatische Kunst*, 40, 2010, pp. 39-43. O museu data esta placa do século XVIII, o que nos parece pouco provável dada a condição em que se encontra e os seus muitos sinais de uso, pelo que uma datação no século XVI parece mais acertada.

5 Veja-se Ebelte Hartkamp-Jonxis, “Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710”, in Thijs Weststeijn, 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.

3 See Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine* [...], cat. 50, p. 119.

4 See Pauline Lunsingh Scheurleer, “Aanwinst: een hoogfijn Singhalees ivoortje”, *Aziatische Kunst*, 40, 2010, pp. 39-43. The museum dates the plaque from the eighteenth century, which seems a very unlikely late date considering its condition and intense signs of use. A sixteenth-century date is highly likely.

5 See Ebelte Hartkamp-Jonxis, “Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710”, in Thijs Weststeijn, 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.

caixas rectangulares idênticas, com tamos planos, igualmente copiando protótipos europeus. Uma (fig. 2) pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 205-1879), enquanto a outra, que fez parte da coleção do rei D. Fernando II (1816-1885), sobrevivendo por herança nos descendentes da Condessa de Edla, foi recentemente adquirida pelo Asian Civilizations Museum, Singapura.⁶ Um aspecto que tem passado despercebido prende-se com os vestígios de douramento (a folha de ouro) no entalhado de alguns destes objectos, nomeadamente no nosso cofre, na caixa hoje em Singapura, no “Cofre da Coroação” e em algumas caixas-escritório com tampo de abater em Lisboa e Viena. Pelo que podemos ver no presente cofre, onde os vestígios de douramento são melhor detectados no canto inferior esquerdo da ilharga esquerda, de algum modo protegidos pelas montagens de prata, a folha de ouro cobriria totalmente a superfície entalhada do marfim, aumentando assim, consideravelmente, o seu valor material e esplendor, mais sublinhando também os motivos.

⁶ Para o segundo exemplo, veja-se 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.

(fig. 2) belongs to the Victoria and Albert Museum, London (inv. 205-1879), while the other, which once formed part of the collection of King Fernando II (1816-1885) and had survived by descent in the family of the Countess of Edla, was recently acquired by the Asian Civilizations Museum, Singapore.⁶ One aspect which has largely been unnoticed are the traces of gilding (gold foil) on the carvings of some of these objects, namely on the present casket, on the box in Singapore, on the “Coronation casket”, and on some fall-front writing boxes in Lisbon and Vienna. From what we can see from the present example, where the traces of gilding are better seen on the bottom left of the left side of the casket, somewhat protected by the silver mounts, the gold foil would be thoroughly applied, almost covering the entire carved ivory surface, thereby adding considerably to its splendour and material value while highlighting the motifs.

⁶ 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.



[fig. 1] Placa, Ceilão (actual Sri Lanka), provavelmente Kandy, século XVI (segunda metade); marfim entalhado (5 x 12 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. AK-MAK-1730. | Plaque, Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy, 2nd half of the 16th century; carved ivory (5 x 12 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. AK-MAK-1730. - © Rijksmuseum, Amsterdam.



[fig. 2] Caixa, Ceilão (actual Sri Lanka), provavelmente Kandy, século XVI (segunda metade); marfim entalhado, ferragens de metal (9 x 22,5 x 16 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 205-1879. | Box, Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy, 2nd half of the 16th century; carved ivory, metal fittings (9 x 22,5 x 16 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. 205-1879. - © Victoria and Albert Museum, London.

24

Contador de duas portas

Ceilão (actual Sri Lanka), possivelmente Galle; Europa (ferragens)
Século XVII (segunda metade)

Madeira exótica, marfim entalhado, tartaruga; ferragens de prata
29,8 x 33,5 x 23 cm

Contador de duas portas cingalês em madeira exótica com painéis de marfim e tartaruga e ferragens de prata dourada. Rectangular, assenta sobre pés de marfim torneado em forma de disco, e é decorado com painéis de marfim finamente entalhados, dispostos junto a placas de tartaruga fixas à estrutura com pinos de marfim e de tartaruga, respectivamente. Tal como sucede com outros exemplares conhecidos, as placas translúcidas de tartaruga seriam originalmente colocadas sobre papel pintado de amarelo ou dourado para que a luz reflectisse por baixo do padrão mosqueado dos painéis de tartaruga. Todas as faces exteriores do contador apresentam o mesmo esquema decorativo: o topo e o tardo, e as duas ilhargas, possuem larga cercadura de enrolamentos de flores ondulantes, um campo formado por placas trapezoidais de tartaruga e um campo central rectangular de marfim entalhado com idênticos enrolamentos florais intrincados dispostos em dupla simetria. Quando aberto, o contador revela seis gavetas, as frentes cobertas por placas de marfim entalhado, com cercaduras estreitas, simples e planas, que contrastam com os entrepanos integralmente faixeados a tartaruga. As faces internas das portas são inteiramente cobertas por placas de marfim com decoração semelhante, como um tapete, com largas cercaduras de enrolamentos florais ondulantes, e um painel central rectangular com uma roseta ao centro (tal como nas gavetas), dispostas em simetria. O mesmo esquema é seguido nas faces exteriores das portas, com idênticos painéis rectangulares. As arestas são decoradas com molduras planas de marfim entalhado com um padrão de penas imbrincadas ou escamas.

Os motivos florais e de grande módulo têm sido identificados como reminiscentes da decoração floral do sul da Índia, tal como surgem em têxteis de algodão, pintados e tingidos, nomeadamente nos *palampore* (de *palaṅgapōśa*, termo hindí para colchas) da Costa do Coromandel, do subcontinente indiano, levando a atribuição, por alguns estudiosos desta produção específica cingalesa, a artesãos treinados no sul da Índia, trabalhando no norte do Ceilão, ou concretamente em Jaffna.¹ Apesar de interessante, esta identificação não é totalmente convincente, uma vez que muitos dos motivos utilizados nos têxteis indianos para exportação, conhecidos por *chintz*, derivam antes de fontes decorativas europeias, nomeadamente modelos para bordados, em simultâneo com motivos chineses, e também locais.² Acresce

Two-door cabinet

Ceylon (present-day Sri Lanka), possibly Galle; Europe (fittings)
2nd half of the 17th century

Exotic wood, carved ivory, tortoiseshell; silver gilt fittings
29.8 x 33.5 x 23 cm

This Ceylonese two-door cabinet is made of exotic wood set with ivory and tortoiseshell panels and fitted with silver gilt fittings. Rectangular in shape, it rests on top of disc-shaped turned ivory feet, and is decorated with finely carved ivory panels set alongside tortoiseshell plaques pinned to the structure with ivory and tortoiseshell pins respectively. As is the case for the few other known examples, the translucent tortoiseshell plaques were originally set on top of gilded or yellow painted paper lining so that light would shine from below the rich mottled pattern of the tortoiseshell. All of the exterior sides of the cabinet share the same carpet-like decorative scheme: the top and back, and both sides, have a wide border with undulating flower scrolling, a mid central field made with trapezoidal tortoiseshell plaques, and a central rectangular ivory carved panel with similar intricate floral scrolls set in two-fold symmetry. The cabinet opens up to reveal six drawers. The fronts are covered by similarly carved ivory plaques with simple, flat narrow borders which contrast with the tortoiseshell covered interior structure which form the compartments. The interior sides of the doors are entirely covered with ivory plaques in a similar carpet-like decoration, wide borders with undulating flower scrolls and a central rectangular panel with a rosette in the middle (like the ones on the drawers) in one-fold symmetry. The same scheme is followed on the exterior sides of the door, with similar rectangular panels. The edges of the cabinet are decorated with flat ivory carved mouldings with a feather-like or scaly pattern.

The exuberant, large-scale floral motifs have been identified as reminiscent of south Indian floral decoration as seen in mordant painted and resist dyed cotton textiles, namely *palampore* cloths (from *palaṅgapōśa*, the Hindi term for bedcover) from the Coromandel Coast, the south-eastern coast region of the Indian subcontinent, which has prompted the attribution of this specific Ceylonese production by some scholars to south Indian-trained craftsmen working in the north of Ceylon, namely in Jaffna.¹ While thought-provoking, this identification is not totally convincing, since many of the designs used in such Indian textiles made for export, called *chintz*, are in fact derived from European decorative sources, namely embroidery designs, alongside Chinese and local motifs.² In addition, the large-scale flower designs are in fact reminiscent of



¹ Sobre esta atribuição, veja-se 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. 180-182. A autora refere vários exemplares semelhantes em marfim entalhado, mas nenhum incluindo placas de tartaruga na sua decoração.

² Veja-se Rosemary Crill, *Chintz. Indian Textiles for the West*, London, V&A Publishing, 2008.

¹ On this attribution, 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. 180-182. The author mentions several examples in carved ivory similarly decorated, but none including also tortoiseshell plaques in its decoration.

² See Rosemary Crill, *Chintz. Indian Textiles for the West*, London, V&A Publishing, 2008.



que os motivos florais de grande módulo são, de facto, reminiscentes de gravuras botânicas europeias coevas, combinadas com motivos locais para formar um repertório floral cingalês por excelência. É mais provável que, à semelhança de outro mobiliário para exportação feito com marfim e ébano entalhados, e a tartaruga, este tenha sido produzido em cidades portuárias, como Colombo e Galle, onde muitos artesãos de origem tâmil trabalhavam.

O aspecto mais interessante do contador reside, no entanto, nas suas extraordinárias ferragens de prata dourada, consistindo em três pares de dobradiças, cantoneiras, um grande e imponente espelho de fechadura polilobado, pesadas gualdras e os puxadores das gavetas. Em prata dourada e de fabrico europeu, são minuciosamente gravadas com *chinoiseries*, termo que deriva de “*chinois*” a palavra francesa para chinês e um estilo inspirado pela arte e ornamentação da China, Japão e doutros países asiáticos, apresentando no espelho um chinês calvo de pé segurando um botão de flor-de-lótus, junto a ramos de flores (crisântemos e peónias) com pássaros de cauda longa. A qualidade da decoração gravada, superior à melhor conhecida prata inglesa de *chinoiserie* dos finais do século XVII, bem cinzelada, embora de forma um tanto esquemática, como fino desenho, leva-nos a considerar uma origem continental para as ferragens, um pouco mais tardias, possivelmente holandesas, dado que a Holanda era provavelmente o mercado preferencial para a presente peça de mobiliário.³

Contadores portáteis deste tipo eram móveis de conter para documentos ou pequenos objectos preciosos, como jóias. De construção simples, o seu impacto dependia da riqueza da sua decoração. Tais contadores foram produzidos no Ceilão (Sri Lanka), sob encomenda de altos funcionários e comerciantes portugueses, e também oficiais e mercadores holandeses. Embora a forma e a função sejam claramente europeias, a iconografia e estilo da complexa decoração entalhada em marfim são característicos das artes sumptuárias cingalesas. Peças semelhantes quanto à construção e repertório ornamental podem ser encontradas em colecções públicas e privadas em número muito reduzido.⁴ A nossa peça pertence a um raro grupo de contadores de duas portas, dos quais é de referir um (20 x 24,5 x 19 cm) numa colecção particular, que combina placas de marfim entalhado com placas de tartaruga e é enriquecido por montagens de prata.⁵ Outro exemplar, no Archaeological Museum, University of Ceylon, Colombo (30 x 37 x 26,6 cm), totalmente coberto por placas de marfim entalhadas com decoração floral de módulo grande, inclui ainda representações de *Adão e Eva* nos campos centrais, tema utilizado noutros contadores de marfim do Ceilão, de um grupo diferente.⁶ Outro exemplar (29,5 x 32,5 x 22,5 cm), também integralmente coberto por painéis de marfim e ferragens de prata seguindo a mesma decoração floral, encontra-se no Rijksmuseum, Amsterdão (inv. BK-1975-113). Por fim, um exemplar inteiramente coberto por placas de tartaruga com grandes balmázios de prata, de uma colecção particular, foi publicado recentemente.⁷

contemporary European botanical prints, combined with local motifs to form a quintessential Ceylonese floral repertoire. It is more likely that, not unlike other Ceylonese pieces of furniture for export made from precious materials such as carved ivory and ebony, and tortoiseshell, these were made in European-managed port cities such as Colombo and Galle, where many Tamil-origin craftsmen lived.

The most interesting feature of the present cabinet are, nonetheless, the extraordinary silver gilt fittings, comprising three pairs of hinges, bracket fittings, a large and imposing lobed medallion-like escutcheon, hefty side handles and the internal drawer pulls. All in silver gilt and of European manufacture, they are superbly engraved with *chinoiseries*, a term that derives from “*chinois*” the French word for Chinese, and a style inspired by art and design from China, Japan and other Asian countries, featuring on the lock plate a depiction of a bald standing Chinese man holding the bud of a lotus flower, amidst branches of flowers (chrysanthemum and peony) with long-tailed birds. The quality of the engraved decoration, which is far superior to the better-known late seventeenth-century English chinoiserie silver, and usually finely though somewhat schematically chased, posits a continental origin for the, slightly later fittings, which are possibly Dutch, as Holland was probably the intended market for the present piece of furniture.³

Portable cabinets of this type were luxury containers for documents or smaller precious objects, such as jewellery. Of simple construction, their impact depended on the richness of their decoration. Such cabinets were produced in Ceylon (Sri Lanka) on commission from Portuguese high officials and traders, and also Dutch officials and merchants. While the shape and function are clearly European, the subject and style of the elaborate ivory carved decoration are characteristic of Ceylonese luxury arts. Pieces with a similar construction and decorative repertoire are to be found in public and private collections in very small numbers.⁴ The present piece belongs to a rare group of two-door cabinets of which particular mention should be made of one (20 x 24.5 x 19 cm) in a private collection, which combines ivory carvings with tortoiseshell plaques and is fitted with silver mounts.⁵ Another example, in the Archaeological Museum, University of Ceylon, Colombo (30 x 37 x 26.6 cm), which is totally covered in carved ivory plaques with similar large-scale floral decoration, yet incorporating in the central fields depictions of *Adam and Eve*, a theme used in other Ceylonese carved ivory cabinets from a different group.⁶ Another example (29.5 x 32.5 x 22.5 cm), also entirely covered in similarly decorated ivory panels with silver fittings following the same floral decoration, is in the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. BK-1975-113). Lastly, one example entirely covered in tortoiseshell plaques pinned with large hemispherical silver nails, from a private collection, has recently been published.⁷



3 Sobre prata inglesa de *chinoiserie*, veja-se Philippa Glanville, “English 17th Century Chinoiserie Silver”, in *The Jaime Ortiz-Puttiño Collection. 17th Century English Chinoiserie Silver*, New York, Sotheby’s, 1992, não paginado.

4 Veja-se Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, cats. 23, 51-52, pp. 77, 120-121; e Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cats. 18-20, pp. 202-231.

5 Veja-se Pedro Dias, *Portugal* [...], pp. 204-205.

6 Veja-se L. Prematilleke, “An Ivory Cabinet in the Archaeological Museum, University of Ceylon”, *University of Ceylon Review*, 19.1, 1961, pp. 76-80.

7 Veja-se Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, p. 45, fig. 59.

3 On English chinoiserie silver, see Philippa Glanville, “English 17th Century Chinoiserie Silver”, in *The Jaime Ortiz-Puttiño Collection. 17th Century English Chinoiserie Silver*, New York, Sotheby’s, 1992, not paginated.

4 See Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, cats. 23, 51-52, pp. 77, 120-121; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cats. 18-20, pp. 202-231.

5 See Pedro Dias, *Portugal* [...], pp. 204-205.

6 See L. Prematilleke, “An Ivory Cabinet in the Archaeological Museum, University of Ceylon”, *University of Ceylon Review*, 19.1, 1961, pp. 76-80.

7 See Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, p. 45, fig. 59.



Menino Jesus Salvador do Mundo

Ceilão (actual Sri Lanka)
Século XVI (segunda metade)
Marfim entalhado com vestígios de policromia; base de ébano
27,5 x 9 x 8 cm (sem a base)

Uma figura em pé do *Menino Jesus Salvador do Mundo* (*Salvator Mundi*) delicadamente entalhada em marfim de elefante com vestígios de policromia. Na mão esquerda segura o orbe, simbolizando soberania sobre o mundo inteiro, e faz o sinal da bênção com a mão direita. A figura é como um bebé pequeno e entalhada com grande naturalismo, com o tecido adiposo típico do peito, barriga, coxas e nas dobras entre as pernas. Elementos budistas são evidentes nas marcas *trivalī* de *mahāpuruṣa* ou “grande homem” – as três linhas incisas no pescoço, que são signos distintivos do Buda –, e os cabelos encaracolados de um príncipe do sul da Ásia, reminiscentes dos de Siddhārtha Gautama, junto com a representação típica dos olhos, indicando contemplação interior (*dhyāna*), a face oval, bochechas arredondadas, pequenos lábios cheios e nariz afilado, todos combinados para criar uma imagem de rara graciosidade, misturando um olhar focalizado (*nimīlita dṛṣṭi*), forma perfeita (*nīpa*), um estado de espírito devocional (*bhāva*), graça e encanto (*āvaṇiā*) e similitude (*sādṛśya*). Todos estes aspectos atrairiam fortemente a um budista devoto (*upāsaka*), ou um seguidor Hindu do movimento *bhakti* do século XVI e, mais ainda, a um cristão recém-convertido de alta estirpe no Ceilão.

A superior qualidade do entalhe e suas características budistas apontam para uma data mais recuada quanto aos contactos europeus com as artes sumptuárias do Ceilão. Após a chegada à ilha em 1506, os portugueses começaram logo por encomendar, provavelmente a mestres entalhadores de marfim que trabalhavam na cidade imperial de *Kōṭṭe*, um grande número de objectos religiosos para atender às necessidades de imagens para o trabalho missionário e suas tentativas de converter a população local.¹ Imagens do Menino Jesus Salvador do Mundo foram produzidas nas oficinas imperiais não apenas em marfim mas, também, em cristal de rocha finamente entalhado e polido, alguns com preciosas montagens de ouro cravejadas de rubis e safiras.² Copiando protótipos

25

The Christ Child as Saviour of the World

Ceylon (present-day Sri Lanka)
2nd half of the 16th century
Carved ivory with traces of polychromy; ebony base
27.5 x 9 x 8 cm (without the base)

A standing figure of *The Christ Child as Saviour of the World* (*Salvator Mundi*) delicately carved in elephant ivory with traces of polychromy. In his left hand he holds an orb, symbolising sovereignty over the entire world, and makes the sign of blessing with his right hand. The figure is like a small baby and is carved with great naturalism with typical adipose tissue shown on the chest, belly, thighs and in the folds between the legs. Buddhist elements are evident in the *trivalī* marks of *mahāpuruṣa* or “great man” – the three incised lines on the neck, which are distinguishing marks of the Buddha –, and the curly hair of a South Asian prince, reminiscent of that of Siddhārtha Gautama, alongside the typical depiction of the eyes, indicating inward contemplation (*dhyāna*), the oval face, rounded cheeks, small full lips and sharp nose, all combine to create an image of rare grace, blending a focused gaze (*nimīlita dṛṣṭi*), perfect form (*nīpa*), a devotional state of mind (*bhāva*), grace and charm (*āvaṇiā*), and likeness (*sādṛśya*). All of these aspects would strongly appeal to a Buddhist devotee (*upāsaka*), or a sixteenth-century Hindu follower of the *bhakti* movement, and even more so to a high-ranking newly converted Christian in Ceylon.

The superior quality of the carving, and its Buddhist features, points to an early date in the European contacts with Ceylonese sumptuary art. Upon their arriving on the island in 1506, the Portuguese immediately began to commission, probably from master ivory carvers working at the imperial city of *Kōṭṭe*, large numbers of religious objects to suit the demand for images to be used in missionary work and in their attempts to convert the indigenous population.¹ Figurines of the Christ Child as Saviour of the World were made in the imperial workshops not only from ivory but also from finely carved and polished rock crystal, some with precious gold mounts set with rubies and sapphires.²

1 Sobre os portugueses no Ceilão, veja-se Paul E. Pieris, *Ceylon and the Portuguese, 1505–1658*, Tellippalal, American Ceylon Mission Press, 1920; Jorge Manuel Flores, *Os Portugueses e o Mar de Ceilão, 1498–1543. Trato, Diplomacia e Guerra*, Lisboa, Cosmos, 1998; Jorge Manuel Flores, *Hum Curto História de Ceylan. Five Hundred Years of Relations Between Portugal and Sri Lanka*, Lisbon, Fundação Oriente, 2000; Alan Strathern, *Kingship and Conversion in Sixteenth-Century Sri Lanka. Portuguese Imperialism in a Buddhist Land*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; e Zoltán Biedermann, *The Portuguese in Sri Lanka and South India. Studies in the History of Diplomacy, Empire and Trade, 1500–1650*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2014.

2 Veja-se Hugo Miguel Crespo, “Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211; e Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1553: Its Character, Cost, and Dispersal,” in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450–1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35–64.

1 On the Portuguese presence in Ceylon, see Paul E. Pieris, *Ceylon and the Portuguese, 1505–1658*, Tellippalal, American Ceylon Mission Press, 1920; Jorge Manuel Flores, *Os Portugueses e o Mar de Ceilão, 1498–1543. Trato, Diplomacia e Guerra*, Lisboa, Cosmos, 1998; Jorge Manuel Flores, *Hum Curto História de Ceylan. Five Hundred Years of Relations Between Portugal and Sri Lanka*, Lisbon, Fundação Oriente, 2000; Alan Strathern, *Kingship and Conversion in Sixteenth-Century Sri Lanka. Portuguese Imperialism in a Buddhist Land*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; and Zoltán Biedermann, *The Portuguese in Sri Lanka and South India. Studies in the History of Diplomacy, Empire and Trade, 1500–1650*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2014.

2 See Hugo Miguel Crespo, “Rock-crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211; and Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1553: Its Character, Cost, and Dispersal,” in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World Materials, Knowledge and Global Trade, 1450–1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35–64.



Europeus, como esculturas de madeira do Menino Jesus produzidas para exportação em Mechelen (Malines) na Flandres e inspiradas em gravuras religiosas dos finais do século XVI, estas figuras foram produzidas no Ceilão a par de outros objectos devocionais.³ Estes foram dos primeiros a serem produzidos em *Kōffe*, provavelmente em meados da década de 1550, por altura da muito ansiada conversão do rei, João Dharmapāla (r. 1551-1597), de dezoito anos de idade, que, finalmente, teve lugar em 1557. Nesta mesma data, “*todos os cortesãos, e também a rainha, sua esposa, que era filha do rei de Kandy, com todas as damas da corte*”, foram baptizados pelos frades franciscanos.⁴ Este período conheceu não apenas a conversão de muitas centenas de Karāva, pescadores, comerciantes e artesãos com origem no sul da Índia que viviam junto à costa perto de Colombo, mas também a do capelão brâmane e embaixador de *Kōffe*, Śrī Rāmarakṣa Pandīta, que teve lugar em Goa nos finais de 1552. Após a conversão, o rei recompensou o zelo evangélico dos missionários franciscanos com doações substanciais. O principal templo da cidade foi convertido na igreja de Santo António, e os proventos dos templos budistas e hindus do reino foram oferecidos aos missionários portugueses. O Daḷadā Māligāva, o templo real privativo onde se encontrava o famoso dente de Buda, foi transformado na igreja de São Salvador.⁵ Esta é precisamente a invocação e iconografia veiculada pela nossa figura em marfim, o prosélito e cruzadista *Salvator Mundi* que, inapelavelmente, substituiu as imagens do Buda nos oratórios privados e templos da cidade imperial.⁶

Modelled after European prototypes, such as wooden statuettes of the Christ Child produced for export in Mechelen (Malines) in Flanders and inspired by late sixteenth-century religious engravings, these figurines were produced in Ceylon alongside other devotional objects.³ These were among the first to be produced in *Kōffe*, probably in the mid-1550s, around the time of the much sought-after conversion of the king, the eighteen-year-old João Dharmapāla (r. 1551-1597), which finally occurred in 1557. At this same date, “*all the courtiers, also the queen, his wife, who was the daughter of the king of Kandy with all the ladies of the court*” were baptised by Franciscan friars.⁴ This period saw not only the conversion of many hundreds of the Karāva, fisherman, traders and craftsmen of South Indian origin that lived along the coastline near Colombo, but also the Brahmin chaplain and *Kōffe* ambassador, Śrī Rāmarakṣa Pandīta, which took place in Goa in late 1552. Upon conversion, the king rewarded the evangelical zeal of the Franciscan missionaries with substantial donations. The main temple of the city was converted into the church of Saint Anthony, and the revenues of the Buddhist and Hindu temples in the kingdom were given to the Portuguese missionaries. The Daḷadā Māligāva, the private royal temple where the famous tooth of the Buddha was enshrined, was transformed into the church of Saint Saviour.⁵ This is precisely the invocation and iconography conveyed in our ivory figurine, the proselyte and crusader *Salvator Mundi* which replaced images of the Buddha in private shrines and temples in the imperial city.⁶

3 Sobre os marfins cingaleses, tanto seculares como religiosos, veja-se Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, *maxime* cat. nos. 12, 18-19, 21-23, 50-52; Nuno Vassallo e Silva, “«Engenho e Primor»: a Arte do Marfim no Ceilão. «Ingenuity and Excellence»: Ivory Art in Ceylon”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 87-141; e 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.

4 Veka-se Paulo da Trindade, *Chapters on the Introduction of Christianity in Ceylon* (eds. E. Peiris, A. Meersman), Colombo, Catholic Press, 1972, p. 51; e Martin Quéré, “Christianity in the Kingdom of Kotte in the First Years of Dharmapala’s Reign (1551-1558)”, *Aquinas Journal*, 5, 1988, pp. 155-177, ref. p. 171.

5 Sobre este templo, depois transferido para Kandy, veja-se Anuradha Seneviratna, Śrī Daḷadā Māligāva. *The Temple of the Sacred Tooth Relic. History and Architecture of the Temples*, Colombo, Vijitha Yapa Publications, 2010.

6 Sobre a doação, veja-se Paulo da Trindade, *Chapters* [...], pp. 57-8; e Martin Quéré, “Christianity [...]”, p. 172.

3 On Ceylonese ivory carvings, both secular and religious, see Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, *maxime* cat. nos. 12, 18-19, 21-23, 50-52; Nuno Vassallo e Silva, “«Engenho e Primor»: a Arte do Marfim no Ceilão. «Ingenuity and Excellence»: Ivory Art in Ceylon”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, 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.

4 See Paulo da Trindade, *Chapters on the Introduction of Christianity in Ceylon* (eds. E. Peiris, A. Meersman), Colombo, Catholic Press, 1972, p. 51; and Martin Quéré, “Christianity in the Kingdom of Kotte in the First Years of Dharmapala’s Reign (1551-1558)”, *Aquinas Journal*, 5, 1988, pp. 155-177, ref. p. 171.

5 On this temple, afterwards relocated to Kandy, see Anuradha Seneviratna, Śrī Daḷadā Māligāva. *The Temple of the Sacred Tooth Relic. History and Architecture of the Temples*, Colombo, Vijitha Yapa Publications, 2010.

6 On the donation, see Paulo da Trindade, *Chapters* [...], pp. 57-8; and Martin Quéré, “Christianity [...]”, p. 172.



Menino Jesus Salvador do Mundo

Ceilão (actual Sri Lanka)
Século XVII (inícios)
Marfim entalhado com vestígios de policromia,
ébano entalhado, e prata
45 cm de altura (49 cm com a base)

Uma figura em pé do *Menino Jesus Salvador do Mundo* (*Salvator Mundi*) delicadamente entalhada em marfim de elefante com vestígios de policromia, sobre um orbe, simbolizando a soberania sobre o mundo inteiro. Assente numa base escalonada de ébano, típica dos “ídolos” budistas e hindus, o Menino faz o sinal da bênção com a mão direita, enquanto agarra com a esquerda uma cruz processional miniatura de prata (originalmente, uma vara crucífera de prata ou ouro). A sua produção deriva do contexto religioso discutido a propósito da peça anterior com a mesma iconografia (cat. 25), e é natural desenvolvimento deste tipo na escultura ebúrnea cingalesa, da qual esta é um belo exemplo maneirista. Apresenta as características mais importantes dessa imaginária que a distinguem da produção goesa posterior: o globo em forma de ovo sob os pés do Menino é esculpido na mesma presa de marfim que o resto da imagem, e a figura é representada com o punho esquerdo vazio, destinado a segurar uma vara crucífera em metal precioso.

O impacto duradouro deixado pelas esculturas devocionais de marfim feitas no Ceilão para os portugueses foi testemunhado em primeira mão por Jan Huygen van Linschoten (1563-1611), o autor do famoso *Itinerário* publicado em 1596. Enquanto Linschoten esteve ao serviço do arcebispo luso Vicente Fonseca, em Goa, recebeu o prelado a oferta de uma escultura de marfim do Cristo Crucificado com cerca de quarenta e cinco centímetros de comprimento, que o autor descreve como tendo sido produzido de maneira tão excelente e diligente que o seu cabelo, barba e rosto pareciam tão naturais como se fossem de um ser vivo, e tão finamente entalhado, com membros tão bem proporcionados que não lograria ver peças semelhantes feitas na Europa. Decorrente de uma tradição de entalhe do marfim prontamente aproveitada pelos portugueses, seja por missionários empenhados em encomendar imagens de que tão desesperadamente precisavam para a doutrinação dos novos convertidos, ou até mesmo por oficiais de corte do Estado Português da Índia, a produção de imagens católicas no Ceilão alcançou enorme fama e prestígio em toda a Ásia, tendo sido o ponto de partida e centro de divulgação de uma indústria que, após a perda da ilha para os holandeses em 1658, provavelmente se trasladou para Goa.¹

1 Sobre os marfins cingaleses, tanto seculares como religiosos, veja-se Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, *maxime* cat. nos. 12, 18-19, 21-23, 50-52; Nuno Vassallo e Silva, “«Engenho e Primor»: a Arte do Marfim no Ceilão. «Ingenuity and Excellence»: Ivory Art in Ceylon”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 87-141; e 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.

26

The Christ Child as Saviour of the World

Ceylon (present-day Sri Lanka)
Early 17th century
Carved ivory with traces of polychromy, carved ebony, and silver
45 cm in height (49 cm with base)

A figure of *The Christ Child as Saviour of the World* (*Salvator Mundi*) delicately carved in elephant ivory with traces of polychromy, standing over an orb, symbolising sovereignty over the entire world. On top of a stepped ebony base typical of Buddhist and Hindu “idols”, the Child makes the sign of blessing with his right hand, while grasping with his left a silver processional cross in miniature (originally, a silver or gold crucifer banner). Its production stems from the religious context already discussed in the previous piece of the same iconography (cat. 25), and is a natural development of this type in Ceylonese ivory carving of which this is a very fine Mannerist-style example. It incorporates the most important features of this imagery which distinguish it from later Goan production: the egg-shaped globe under the Child’s feet is carved from the same ivory tusk as the rest of the image, and the figure is depicted with an empty left fist intended for holding a crucifer banner in precious metal.

The long-lasting impression left by devotional ivory carvings made in Ceylon for the Portuguese was witnessed first-hand by Jan Huygen van Linschoten (1563-1611), the author of the famous *Itinerário* published in 1596. When Linschoten was in the service of the Portuguese archbishop Vicente Fonseca in Goa, the prelate was given an ivory sculpture of the Crucified Christ about forty-five centimetres in length, which the author describes as having been produced 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 which was promptly exploited by the Portuguese, whether by missionaries keen on commissioning the images they so desperately required for the indoctrination of new converts, or even by courtly officials of the Portuguese State of India, the production of Catholic images in Ceylon achieved huge fame and prestige all over Asia, having been the starting point and centre of dissemination for an industry that, from the island’s loss to the Dutch in 1658, probably moved to Goa.¹

1 On Ceylonese ivory carvings, both secular and religious, see Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, *maxime* cat. nos. 12, 18-19, 21-23, 50-52; Nuno Vassallo e Silva, “«Engenho e Primor»: a Arte do Marfim no Ceilão. «Ingenuity and Excellence»: Ivory Art in Ceylon”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, 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.





27

Contador de duas portas

Ceilão (actual Sri Lanka), possivelmente Galle
Século XVII (meados)
Madeira exótica (pintada), tartaruga; montagens de prata
29 x 40 x 24 cm

Este contador de duas portas, peça importante e única, de estrutura em madeira exótica, é integralmente coberto por placas de tartaruga mosqueada altamente polida, provavelmente da tartaruga-de-escamas ou *Eretmochelys imbricata*, e enriquecido com exuberantes montagens de prata. Rectangular, assenta sobre pés em forma de pata de leão, minuciosamente repuxados e cinzelados com tufo de pêlo e garras curvas: o leão, ou *simha*, é o animal heráldico da casa real cingalesa e a sua presença na decoração deste contador é reveladora da sua importância. Contadores portáteis deste tipo eram objectos de conter luxuosos, usados para documentos ou pequenos objectos valiosos. De simples construção, o seu impacto visual estava dependente da riqueza da sua decoração. Contadores semelhantes foram produzidos no Ceilão (actual Sri Lanka) ao largo da costa ocidental indiana sob encomenda portuguesa de altos oficiais e mercadores e, bem assim, de oficiais e comerciantes holandeses, bem como, muito possivelmente, também pela elite política cingalesa, tal como a decoração pintada do presente contador parece sugerir. Enquanto a forma e função são declaradamente europeias, a decoração é típica das artes sumptuárias cingalesas. Objectos de semelhante construção e repertório ornamental podem encontrar-se, tanto em colecções públicas como privadas, embora em número muito reduzido.¹

Tal como sucede com outros exemplares conhecidos (embora de menor dimensão e riqueza ornamental), as placas de tartaruga são fixas a uma estrutura de madeira (originalmente coberta de papel amarelo), com pinos igualmente de tartaruga e, também, com a ajuda dos balmázios de prata usados para fixar as montagens. As placas de tartaruga que decoram as faces exteriores do contador apresentam um painel rectangular central emoldurado por quatro painéis trapezoidais, um esquema decorativo simples, austero e maneirista, mais sublinhado pelas preciosas montagens de prata nas arestas, semelhantes a molduras. As montagens, vazadas e recortadas, consistem em estreitas tarjas florais seguindo o típico repertório de flores estilizadas de estilo cingalês, repuxadas e cinzeladas, o centro das quais usado para fixar os balmázios de prata que ajudam a assentar as placas de tartaruga à alma de madeira, e incluem cantoneiras, dobradiças muito elaboradas e o espelho de fechadura da frente, todos decorados com grandes flores estilizadas, possivelmente inspiradas em gravuras holandesas contemporâneas de flores com tulipas, grandes tachas hemisféricas que fixam o mecanismo da fechadura por detrás do escudete oval, bem como as gualdras laterais e os puxadores das gavetas no interior. Quando aberto, o contador apresen-

Two-door cabinet

Ceylon (present-day Sri Lanka), possibly Galle
Mid-17th century
Exotic wood (painted), tortoiseshell; silver mounts
29 x 40 x 24 cm

This unique and highly important two-door cabinet is made from exotic wood set with highly polished, mottled tortoiseshell plaques, possibly from the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*, and fitted with exuberant, rich silver mounts. Rectangular in shape, it rests on top of feet shaped like lion's paws, minutely worked in repoussé and chased with curled hair and curved nails: the lion, or *simha*, is the Ceylonese royal device and its presence in the decoration of the present cabinet is truly revealing of its importance. Portable cabinets of this type were luxury containers for documents or smaller precious objects, such as jewellery. Of simple construction, their impact depended on the richness of their decoration. Such cabinets were produced in Ceylon (present-day Sri Lanka) off the western coast of India on commission from Portuguese high officials and traders, and also Dutch officials and merchants, and possibly also by the Ceylonese political elite, as the painted decoration on the present example seems to suggest. While the shape and function are clearly European, the decoration is characteristic of Ceylonese luxury arts. Pieces with a similar construction and decorative repertoire are to be found in public and private collections in very small numbers.¹

As is the case for other known examples (albeit smaller and less ornate), the tortoiseshell plaques are pinned to a wooden structure (originally covered with yellow paper), with tortoiseshell pins and also with the help of the silver pins used for securing the mounts. The tortoiseshell plaques decorating the exterior sides of the cabinet are set with a central rectangular panel framed by four trapezoid panels; a simple, austere, Mannerist decorative scheme which is highlighted by the precious silver mounts set on the edges, similar to mouldings. The mounts, in pierced openwork, feature narrow floral bands following the typical Ceylonese floral repertoire of stylised flowers worked in repoussé and chased, of which the centre is used for the silver pins that help to attach the tortoiseshell plaques to the wooden structure. The mounts also feature corner brackets, highly elaborate hinges and the escutcheon on the front, both with larger stylised flowers possibly inspired by contemporary Dutch flower engravings featuring tulips, large dome-shaped nails pinning the lock mechanism behind the oval escutcheon, and the side handles and the pullers of the drawers inside. The cabinet opens up to reveal five drawers set in three tiers (the top tier featuring only one drawer while mimicking two for the purpose of symmetry). The fronts, framed by narrow silver mouldings made with punches and featuring

¹ Para este tipo de mobiliário de luxo produzido no Ceilão, que inclui em especial, peças em marfim e ébano entalhado, veja-se Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, pp. 33-47.

¹ For this type of luxury furniture made in Ceylon, which includes primarily pieces of furniture made from carved ivory and carved ebony, see Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, pp. 33-47.





ta cinco gavetas dispostas em três fiadas (a superior apenas de uma gaveta simulando duas por questões de simetria). As frentes, emolduradas por cercaduras estreitas de prata punctionadas com padrão geométrico contínuo, são simplesmente decoradas com placas de tartaruga fixas à estrutura de madeira originalmente coberta com papel amarelo.

Não obstante a extraordinária decoração faixada deste contador de tartaruga e suas singulares montagens de prata, o aspecto mais importante e historicamente mais significativo do nosso contador reside na sua decoração pintada, muito provavelmente a goma-laca misturada com pigmentos naturais. Com efeito, o interior das portas apresenta uma cena de batalha dividida em duas, à esquerda nas figuras cingalesas e à direita as da facção europeia, ambas claramente representadas. A cena representa a decisiva Batalha de Gannoruwa que, a 28 de Março de 1638, fez opôs o exército cingalês, encabeçado por Rājāsīr̄ha II (r. 1629-1687), o rei da nação montanhosa de Kandy, aos portugueses, chefiados por Diogo de Melo de Castro, 11.º e 13.º Governador do Ceilão (r. 1633-1635 e 1636-1638).² A batalha resultaria da tentativa portuguesa de conquistar a capital de Kandy, o último bastião de resistência do Ceilão nas primeiras décadas do século XVII, e após três tentativas frustradas em 1594, 1603 e 1630.³ A 19 de Março de 1638, Melo de Castro partira de Colombo e chegara a Menikkadawara com um exército de 900 soldados portugueses e 5.000 mercenários incluindo lascarins, cafres, malaios, canarins e alguns cingaleses sob o comando de Fernão de Mendonça Furtado, sobrinho e genro de Melo de Castro. A cidade fora evacuada e o exército cingalês acampara na colina de Gannoruwa - junto ao templo Nāhimigē Kōvila (mais tarde conhecido como Doḍanvala Dēvālaya e dedicado a uma divindade local) que surge representado no lado esquerdo da porta lateral esquerda -, preparando-se para atacar o contingente português no seu retorno de Kandy, após terem saqueado e incendiado a capital.

Em Gannoruwa, madeireiros cingaleses cortaram árvores da floresta e obstruíram o caminho dos portugueses impedindo-os de atravessar o rio Mahaweli nas proximidades; o rio e as árvores que o obstruem claramente representados na porta lateral direita. O caminho de volta a Kandy foi então bloqueado por soldados de Matale e todas as possíveis rotas de fuga cortadas. Os que ficaram para trás, em torno do contingente principal, foram mortos por atiradores escondidos nas florestas vizinhas - representados no lado direito da porta lateral esquerda. Antes que as tropas portuguesas pudessem alcançar o terreno elevado em Kiriwat Talawa, o exército cingalês cercou-os. Cerca de 4.000 soldados das forças portuguesas foram mortos, sobrevivendo apenas 33 juntamente com alguns mercenários. As cabeças dos soldados mortos foram empilhadas diante do rei do Ceilão - visíveis na porta lateral direita, em cima, ao lado da figura de Diogo de Melo de Castro. A batalha, que resultou em vitória para o exército cingalês, foi a última disputada entre portugueses e cingaleses, e também a batalha final do reino de Kandy, já que os portugueses foram expulsos da ilha pelos holandeses pouco depois. É possível que o nosso contador tenha sido oferecido

a geometric scheme, are simply decorated with tortoiseshell plaques pinned to the wooden structure originally faced with yellow paper.

Regardless of the extraordinary veneered decoration of this tortoiseshell cabinet and its impressive silver mounts, the most important and historically significant characteristic of the present cabinet resides in its painted decoration, most probably with shellac mixed with natural pigments. In fact, the inner side of the doors features a battle scene divided in two, in which on the left the Ceylonese figures and on the right their European counterparts are clearly depicted. The scene depicts the decisive Battle of Gannoruwa which, on 28 March 1638, the Ceylonese army, headed by Rājāsīr̄ha II (r. 1629-1687), the king of the mountainous heartland of Kandy fought the Portuguese, headed by Diogo de Melo de Castro, 11th and 13th Governor of Portuguese Ceylon (r. 1633-1635 and 1636-1638).² The battle was prompted by the Portuguese attempt to conquer the capital city of Kandy, the last stronghold of the Ceylonese in the first decades of the seventeenth century, and after three unsuccessful attempts in 1594, 1603 and 1630.³ On 19 March 1638, Melo departed from Colombo and arrived at Menikkadawara with an army of 900 Portuguese soldiers and 5,000 mercenaries including Lascarins, Kaffirs, Malays, Canarese and some Ceylonese, which were put under the command of Fernão de Mendonça Furtado, Melo's nephew and son in law. The city was evacuated, and the Ceylonese army encamped on Gannoruwa hill - next to the Nāhimigē Kōvila temple (later known as Doḍanvala Dēvālaya and dedicated to a local deity) which is depicted on the left side of the left door -, preparing to attack the Portuguese force returning from Kandy, after sacking and burning the capital city.

At Gannoruwa, Ceylonese woodsmen cut down forest trees and obstructed the Portuguese path, preventing them from crossing the nearby Mahaweli river - the river and the trees obstructing it are clearly depicted on the right door. The road back to Kandy was blocked by troops from Matale, and all escape routes were cut off. The stragglers around the main force were killed by shooters hidden in the surrounding forests - depicted on the right side of the left door. Before the Portuguese troops could reach the high ground at Kiriwat Talawa, the Ceylonese army surrounded them. Approximately 4,000 soldiers of the Portuguese force were killed with only 33 left alive, along with some mercenaries. Heads of the killed soldiers were piled before the Ceylonese king - shown on the right door, on top, next to the depiction of Diogo de Melo de Castro. The battle, which ended in victory for the Ceylonese army, was the last fought between the Portuguese and the Ceylonese, and was also the final battle fought by the Kingdom of Kandy. The Portuguese were driven out of the country by the Dutch soon afterwards. It is possible that the present cabinet was gifted by the Ceylonese king to a Dutch official for driving the Portuguese

pelo rei do Ceilão a um alto funcionário holandês em agradecimento pela expulsão dos portugueses do Ceilão, ao mesmo tempo que comemorava uma importante vitória militar. De acordo com investigação recentemente publicada por Chamikara Pilapitya, a espada (115,8 cm de comprimento) usada por Diogo de Melo de Castro na batalha foi oferecida pelo rei do Ceilão, junto com outras usadas pelos portugueses em Gannoruwa, ao já mencionado templo Doḍanvala Dēvālaya, onde ainda hoje se encontra.⁴ Por outro lado, o mosquete de pedreira usado por Rājāsīr̄ha II na batalha pertence, também de acordo com Pilapitya, ao National Museum of Colombo (inv. 38.681.7), arma finamente decorada, em ferro damasquinado a ouro, ébano entalhado e prata.⁵

out of Ceylon while commemorating an important military victory. According to recently published research by Chamikara Pilapitya, the sword (115.8 cm in length) used by Diogo de Melo de Castro in the battle was given by the Ceylonese king, alongside others used by the Portuguese at Gannoruwa, to the aforementioned Doḍanvala Dēvālaya temple where it is still kept today.⁴ On the other hand, the flintlock used by Rājāsīr̄ha II at the battle belongs, also according to Pilapitya, to the National Museum of Colombo (inv. 38.681.7), a finely decorated musket made from iron (damascened in gold), carved ebony and silver.⁵

4 Chamikara Bandara Pilapitya, මහනුවර [...], Vol. 2, p. 212.

5 Chamikara Bandara Pilapitya, මහනුවර [...], Vol. 2, p. 504.

4 Chamikara Bandara Pilapitya, මහනුවර [...], Vol. 2, p. 212.

5 Chamikara Bandara Pilapitya, මහනුවර [...], Vol. 2, p. 504.



2 Sobre o jovem rei cingalês, veja-se Padma Edirisinghe, "The Historical Background that Influenced the Personality of Rajasinghe II (1635-1687)", *Journal of the Royal Asiatic Society of Sri Lanka*, 52, 2006, pp. 159-173.

3 Sobre a batalha e seu contexto histórico, veja-se Chamikara Bandara Pilapitya, මහනුවර යුගයේ අප්‍රකට චිත්‍රිකා [Mahamuvura yugayē aprakata vittī], 2 Vols., Colombo, Neptune Publications, 2018 [em sinhala]. Sobre os portugueses no Ceilão, veja-se Paul E. Pieris, *Ceylon and the Portuguese, 1505-1658*, Tellippalal, American Ceylon Mission Press, 1920; Zoltán Biedermann, *The Portuguese in Sri Lanka and South India. Studies in the History of Diplomacy, Empire and Trade, 1500-1650*, Wiesbaden Harrassowitz Verlag, 2014; e Zoltán Biedermann, *(Dis)connected Empires. Imperial Portugal, Sri Lankan Diplomacy, and the Making of a Habsburg Conquest in Asia*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

2 On the young Ceylonese king, see Padma Edirisinghe, "The Historical Background that Influenced the Personality of Rajasinghe II (1635-1687)", *Journal of the Royal Asiatic Society of Sri Lanka*, 52, 2006, pp. 159-173.

3 On the battle and its historical context, see Chamikara Bandara Pilapitya, මහනුවර යුගයේ අප්‍රකට චිත්‍රිකා [Mahamuvura yugayē aprakata vittī], 2 Vols., Colombo, Neptune Publications, 2018 [in Sinhala]. On the Portuguese in Ceylon, see Paul E. Pieris, *Ceylon and the Portuguese, 1505-1658*, Tellippalal, American Ceylon Mission Press, 1920; Zoltán Biedermann, *The Portuguese in Sri Lanka and South India. Studies in the History of Diplomacy, Empire and Trade, 1500-1650*, Wiesbaden Harrassowitz Verlag, 2014; and Zoltán Biedermann, *(Dis)connected Empires. Imperial Portugal, Sri Lankan Diplomacy, and the Making of a Habsburg Conquest in Asia*, Oxford, Oxford University Press, 2018.



28

Caixa

Ceilão (actual Sri Lanka), provavelmente Matara ou Galle
Século XVII (meados)
Marfim entalhado; montagens de filigrana de prata
5,7 x 9 x 13 cm

Entalhada a partir de um único grande bloco de marfim de elefante africano (*Loxodonta spp.*), esta caixa oval apresenta uma superfície interior lisa e polida (e o fundo plano) em contraste com a intrincada decoração entalhada em meio-relevo do exterior. Embora auto-portante e totalmente funcional, recebeu montagens de filigrana de prata (provavelmente na Batávia controlada pelos holandeses, actual Jacarta, Indonésia), que consistem num espelho de fechadura na frente e uma dobradiça no tardo, ambos polilobados. A decoração em meio-relevo consiste em frisos nas superfícies chanfradas da caixa, junto do fundo e do topo plano, e a cintura recta e o grande painel oval do topo, todos separados por finas cercaduras peroladas.

Enquanto a cintura é decorada por padrão repetitivo de rosetas alternadas e estilizadas, as superfícies chanfradas apresentam enrolamentos florais de *nāri-latā-ṽḷa*, ou trepadeira mítica da qual a flor tem a aparência de uma mulher.¹ O topo, por outro lado, apresenta uma grande composição dominada por um único motivo chamado *pañca-nāri-geṭa* ou nó de cinco mulheres, uma das várias combinações possíveis de figuras femininas dispostas na forma de vários animais e objectos.

Copiando com fidelidade modelos de longa data, entalhados com maior ou menor pormenor como a habilidade do entalhador permitiria, estas figuras são magistralmente representadas como mulheres voluptuosas, adornadas de grandes orelheiras, pulseiras e colares. Um exemplo desse motivo encontra-se esculpido em pedra na entrada do famoso Templo do Dente ou Daḷadā Māligāva em Kandy, onde a relíquia sagrada do dente de Buda é venerada, e outro em marfim nas portas do tesouro do *dēvāle* do Ridi Vihāraya ou “Templo de Prata” em Ridigama.²

Esta rara caixa oval pertence a um pequeno grupo de objectos com idêntica decoração, especialmente caixas redondas e cofres de forma europeia com tampa abaulada produzidas para exportação, provavelmente em Matara ou Galle, onde se sabe que obras de marfim eram produzidas para exportação.³ Uma caixa redonda, torneada e entalhada, com motivos semelhantes e usando as mesmas técnicas – combinando o motivo *nāri-latā-ṽḷa* com o de *kiṇḍurā* (também conhecido por *kinmara*), criaturas mitológicas que são metade humanas e metade aves, não apenas no

Box

Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Matara or Galle
Mid-17th century
Carved ivory; silver filigree mounts
5.7 x 9 x 13 cm

Hollowed out from a single large block of African elephant ivory (*Loxodonta spp.*), this oval-shaped box has a smooth, polished interior surface (and flat underside) in contrast to the intricate mid-relief carved decoration of the exterior. Although freestanding and fully functional, it received silver filigree mounts (probably added in Dutch-controlled Batavia, present-day Jakarta, Indonesia), comprising a lock on the front and a similarly shaped polylobate hinge on the back. The mid-relief decoration consists of friezes on the bevelled surfaces of the box, near the underside and the flat top, and the straight waist, and the large oval panel of the top, all separated by narrow pearled borders.

While the waist is decorated with a repeating pattern of stylised, alternating rosettes, the bevelled surfaces feature floral scrolls with *nāri-latā-ṽḷa* motifs, a mythical climbing vine of which the flower has the appearance of a woman.¹ The top, on the other hand, features a large composition dominated by a single motif called *pañca-nāri-geṭa* or five-women-knot, one of several possible combinations of female figures arranged in the form of various animals and objects.

Faithfully copying long-standing models, and carved with more or less detail as the artistry of the carver permits, these figures are masterfully rendered as voluptuous females wearing large earrings and arm bracelets together with necklaces. An example of this particular motif is to be found carved in stone at the entrance of the famous Temple of the Tooth or Daḷadā Māligāva in Kandy, where the sacred relic of the Buddha's tooth is enshrined, and another carved in ivory in the *dēvāle* store-room door at Ridi Vihāraya or Silver Temple in Ridigama.²

This rare oval box belongs to a small group of similarly decorated objects, mostly round boxes and European-derived caskets with domed-shaped lids made for export probably in Matara or Galle where ivory carvings are known to have been produced for the foreign market.³ A turned and carved round box with similar motifs and using the same techniques – combining the *nāri-latā-ṽḷa* motif with that of the female *kiṇḍurā* (also known as *kinmara*), mythological creatures which are half-human and half bird, not only on the ivory carving but also on the repoussé and chased decoration of the local silver mounts – is

1 Sobre este motivo, veja-se Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1956, pp. 92-94.

2 Veja-se Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval* [...], p. 91.

3 Veja-se Ebelje Hartkamp-Jonxis, “Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710”, in Thijs Weststeijn, 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. 173-179.

1 On this motif, see Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1956, pp. 92-94.

2 See Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval* [...], p. 91.

3 See Ebelje Hartkamp-Jonxis, “Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710”, in Thijs Weststeijn, 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. 173-179.



entalhe do marfim, mas também na decoração repuxada e cinzelada das montagens de prata feitas localmente – pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres (inv. S.13-1896).⁴ Outra caixa redonda idêntica, com montagens de prata dourada, da Kunstammer de Brandenburgo, no Museum für Asiatische Kunst, Berlim (inv. MIK I 384), foi recentemente publicada.⁵

⁴ Veja-se Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, cat. 19, pp. 52-53. On *kinḍunā*, see Ananda K. Coomaraswamy, *Mediæval* [...], pp. 81-82.

⁵ Veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, cat. 24, p. 78.

in the Victoria and Albert Museum, London (inv. S.13-1896).⁴ Another similar round box with silver gilt mounts, from the Brandenburg Kunstammer, in the Museum für Asiatische Kunst, Berlin (inv. MIK I 384), has recently been published.⁵

⁴ See Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, cat. 19, pp. 52-53. On *kinḍunā*, see Ananda K. Coomaraswamy, *Mediæval* [...], pp. 81-82.

⁵ See Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, cat. 24, p. 78.



Caixa redonda

Ceilão (actual Sri Lanka)
Século XVII

Tartaruga torneada, gravada e pintada; ferragens de cobre dourado
6 x Ø 13.5 cm

Uma caixa baixa, plana e redonda em tartaruga com ferragens de cobre dourado, que incluem um espelho de fechadura quadrangular alteado de tipo europeu com aldraba em forma de lagarto na frente, uma roseta relevada em cima e dobradiças, cinzeladas com típicos motivos florais cingaleses. Feita a partir de placas dorsais mosqueadas da carapaça da tartaruga-de-escamas (*Eretmochelis imbricata*), aquecidas dentro de um molde, a presente caixa foi finalizada ao torno. A complexa decoração da superfície, em ambos os lados da caixa, consiste em frisões concêntricos ou bandas em torno de um medalhão central redondo deixado por decorar, bordejado por uma flor de lótus estilizada, apresentando junto ao rebordo motivos florais e *siṃha* (leões heráldicos da casa real do Ceilão) na tampa, e gansos estilizados na base, de estilo linear. O ganso-de-cabeça-listada ou *Anser indicus* é um motivo tipicamente cingalês conhecido por *haṃsa*, o “ganso sagrado” do hinduísmo, considerado como um belo e auspicioso símbolo e alegoria para a alma que se liberta, além de representar as mulheres, já que o *haṃsa* é o “veículo” da deusa Sarasvatī.¹ A curiosa decoração é delicadamente incisa na superfície da tartaruga com sulcos profundos, depois preenchidos com mastique de diferentes cores, também aplicada em bandas (alternadas de amarelo com laranja e verde), e altamente polidas para um brilho lustroso. O interior é igualmente pintado (em laranja vivo), fazendo mais sobressair o padrão mosqueado da carapaça de tartaruga.

Coomaraswamy, no seu clássico sobre a arte medieval cingalesa, ilustra da sua própria colecção particular uma caixa de formato semelhante feita em madeira “lacada” com ferragens de latão, que identifica como uma “caixa para regalia” ou *ābharāṇa peṭṭiya*, que deve derivar da expressão tâmul *āparaṇa peṭṭiya* ou “caixa para jóias”.² Embora de forma semelhante aos recipientes para cal, usualmente de latão fundido (ou noutros metais preciosos como prata ou ouro), que provavelmente copiam quanto à forma as caixas dos coevos relógios de bolso europeus, a forma da nossa caixa para jóias é, aparentemente, local, sendo conhecidos outros exemplares em tartaruga lisa com montagens de prata. Sendo raras estas caixas lisas em carapaça de tartaruga torneada, a nossa caixa com sua complexa decoração incisa e muito refinada, parece ser única.

29

Round box

Ceylon (present-day Sri Lanka)
17th century

Turned, engraved and painted tortoiseshell; gilded copper fittings
6 x Ø 13.5 cm

A low, flat, round box made from tortoiseshell with gilded copper fittings, which include a European-style raised lock with a lizard-shaped latch on the front, a raised rosette on the top, and hinges on the back, all chased with typical Ceylonese floral motifs. Made from the mottled dorsal scutes from the carapace of the hawksbill sea turtle (*Eretmochelis imbricata*), and heated inside a mould, it was turned on a lathe for final shaping. The complex surface decoration present on both sides of the box consists of concentric friezes or bands around a central round medallion which was left blank. Bordered by a stylised lotus flower, decoration features linear-style repeated floral motifs near the edges and *siṃha* (heraldic lions of the Ceylonese royal house) on the cover, and stylised geese on the underside. The bar-headed goose, or *Anser indicus* is a typical Ceylonese motif known as *haṃsa*; the “sacred goose” of Hinduism, regarded as a beautiful and auspicious symbol and allegory for the liberated soul, as well as being representative of women, since *haṃsa* is the “vehicle” of the goddess Sarasvatī.¹ The curious decoration is delicately incised on the tortoiseshell surface with deep grooves, afterwards filled with coloured mastic paste of different colours also applied in bands (yellow alternating with orange and green), and polished to a bright sheen. The interior is also painted (in bright orange), highlighting the mottled patterns of the tortoiseshell.

Coomaraswamy, in his classic book on medieval Ceylonese art, illustrates from his own private collection a similarly-shaped box made from “lacquered” wood and fitted with brass mounts, which he identifies as a “regalia box” or *ābharāṇa peṭṭiya*, which must derive from the Tamil *āparaṇa peṭṭiya* or “jewel box”.² While similar in shape to lime containers, normally made in cast brass (or other precious metals such as silver or gold), which most probably were based on the form of contemporary European watch cases, the shape of the present jewel box is seemingly autochthonous, with other known examples being made from plain turned mottled tortoiseshell with silver mounts. While plain boxes in turned tortoiseshell are rare, the present box with its complex, highly elaborate incised decoration, seems to be unique.

1 Sobre este motivo, veja-se Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1956, pp. 85–86.

2 Veja-se Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval* [...], p. 329 e pl. 13.3.

1 On this motif, see Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1956, pp. 85–86.

2 See Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval* [...], p. 329 and pl. 13.3.



30

Cofre

Índia, Guzarate; e provavelmente Lisboa (montagens)
Século XVI (segunda metade)
Teca, madrepérola; montagens de prata
16 x 24,6 x 16,1 cm

Um excepcional cofre de corpo paralelepípedo e tampa tronco-piramidal (em telhado de quatro águas e topo plano) de madeira exótica, provavelmente teca (*Tectona grandis*), revestido a mosaico de madrepérola (da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*), cujas tesselas em forma de escama são fixas à estrutura por largos balmázios de prata de ponta em esférula. O cofre assenta num pequeno soco igualmente revestido a madrepérola, elevado sobre pés dispostos nos cantos. As montagens, em prata gravada, revestem, protegendo, os ângulos formados pelo encontro das arestas inferiores da tampa com as superiores do corpo, consistindo igualmente na fechadura em caixa quadrangular e lingueta, e asa no topo da tampa, em aleta recortada, decorada com *feroneries*. A decoração das ferragens segue o mais refinado e erudito repertório maneirista de *rincaux* e *feroneries* de meados de Quinhentos, aberta a buril com grande perfeição técnica. A qualidade e refinamento das montagens em prata, bem como os balmázios que terão substituído os primitivos pinos de latão para fixação das tesselas de madrepérola, remetem para uma oficina de ourives da prata, muito provavelmente lisboeta e activa na segunda metade do século XVI.

A origem indiana desta produção, em concreto de Cambaia (Khambhat) e Surat, no actual estado do Guzarate, no norte da Índia é, desde há cerca de três décadas, plenamente aceite e comprovada, tanto do ponto de vista documental e literário – por descrições, relatos de viajantes e documentação de arquivo da época – como pela sobrevivência *in situ* de estruturas de madeira cobertas por tesselas de madrepérola.¹ Tal é o caso do baldaquino do túmulo (*dargah*) do santo sufi, Sheikh Salim Chisthi (1478-1572) em Fatehpur Sikri no distrito de Agra, no estado do Uttar Pradesh, no norte da Índia. Trata-se de uma produção de cariz geométrico e âmbito islâmico, onde por vezes as tesselas de madrepérola desenham complexas composições de escamas ou, à semelhança dos pratos também realizados com a mesma técnica, usando fina chapa de latão e pinos do mesmo metal, de flores-de-lótus estilizadas. A forma do nosso exemplar, de tampa tronco-piramidal, corresponderá – como acontece com os congéneres realizados na mesma época, igualmente no Guzarate, em tartaruga – a uma tipologia em uso no subcontinente indiano e de âmbito islâmico, anterior à chegada

Casket

India, Gujarat; and probably Lisbon (mounts)
2nd half of the 16th century
Teak, mother-of-pearl; silver mounts
16 x 24.6 x 16.1 cm

An exceptional Gujarati casket with a rectangular box and truncated pyramidal lid (with slopes on each side and a flat top) made from exotic wood, probably teak (*Tectona grandis*), covered with a mother-of-pearl mosaic; the tesserae, cut from the shell of the green turban sea snail (*Turbo marmoratus*, a marine gastropod) in the shape of fish scales are pinned to the wooden structure with silver ball-headed nails. The casket is set on a small socle, also covered in mother-of-pearl tesserae, with bracket feet on the corners. The engraved silver mounts cover and protect the angles formed between the lower edges of the lid and upper edges of the box, comprising also the raised square-like lock plate and a latch and, on top of the lid, a delicate bracket-shaped handle of strapwork design (*feronerie*). The masterfully engraved decoration of the mounts follows the most refined and erudite Mannerist repertoire of *rincaux* and *feroneries* dating from the mid sixteenth century. The high quality and refinement of the silver mounts and likewise the silver nails that replaced the original brass pins used to hold the mother-of-pearl tesserae in place, indicate the work of a silversmith probably working in Lisbon in the second half of the sixteenth century.

The Indian origin of this production, namely from Cambay (Khambhat) and Surat in the present state of Gujarat in north India is, as for the last three decades, consensual and fully demonstrated, not only by documentary and literary evidences – such as descriptions, travelogues and contemporary archival documentation – 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 (*dargah*) of the Sufi saint, Sheik Salim Chisti (1478-1572) in Fatehpur Sikri in Agra district in the state of Uttar Pradesh, north India. This is an artistic production, geometric in character and Islamic in nature, where usually the mother-of-pearl tesserae form complex designs of fish scales or, similar to the dishes also made using the same technique, with thin brass sheet and pins, stylized lotus flowers. The truncated pyramidal shape corresponds, like their tortoiseshell contemporary counterparts also made in Gujarat, to a type of piece of furniture used in the Indian subcontinent within the Islamic world prior to the arrival of the first Portuguese. This shape, in



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 Gujurati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. 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.

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 Gujurati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. 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.

dos primeiros portugueses. Trata-se, na verdade, de uma tipologia antiga e extremo-oriental de cofre ou arqueta utilizada para proteger os textos sagrados do Budismo, os *sutras*.²

Muito semelhante a este nosso exemplar é a famosa e imponente arca-relicário da Sé de Lisboa que outrora protegeu as relíquias do patrono da cidade de Lisboa, São Vicente.³ Não apenas a forma é rigorosamente a mesma, com semelhante supedâneo e pés em cunha, como também as montagens em prata gravada apresentam a mesma erudição na sua fina decoração gravada a buril, divergindo-lhe apenas na presença, neste exemplar, de faixas de prata fixadas por balmázios que protegem todas as arestas da arca, como também na forma da fechadura, aqui plana e em escudete recortado. Um outro exemplar desta tipologia com montagens semelhantes, provavelmente todos produzidos numa mesma oficina, é o cofre da Sé de Sevilha, ainda pouco conhecido dos estudiosos portugueses. Este apresenta em especial grandes similitudes com o cofre da Sé de Lisboa, nomeadamente pela presença de faixas contínuas, gravadas a buril, que protegem as arestas do cofre. Um aspecto que o distingue dos demais é, no entanto, a utilização, para além de tesselas de *Turbo marmoratus* com maior iridescência, também a de tesselas de concha de ostra perliífera, muito provavelmente *Pinctada radiata* ou *Pinctada maxima*, atendendo à sua coloração-base branca.⁴ No entanto, o tipo de fechadura com espelho quadrangular em caixa, assemelha-se ao nosso cofre. O mesmo tipo de grandes balmázios de cabeça esférica parece ser característico de todo este raro e importante grupo, de que o nosso exemplar é o segundo exemplar conhecido em mãos particulares, sendo que os restantes encontram-se nas coleções onde ingressaram ainda durante o século XVI ou nos primeiros anos do século seguinte.

fact, is very old and peculiar to East-Asian caskets, chests or boxes used to contain and protect Buddhist texts, the *sutras*.²

Similar to our example is the famous and large reliquary-chest from Lisbon cathedral that once contained the relics of the patron saint of the city, Saint Vincent.³ Both match not only in shape, having the same kind of socle or pedestal and bracket feet, but also in their engraved silver mounts, featuring the same type of refined, erudite decoration. Their differences lie in the silver borders that frame the entire length of the edges of the chest, pinned with silver nails, and on the lock plate, shaped like a coat of arms in the Lisbon example. Another similar example, probably mounted in the same Lisbon workshop as the other examples from this small group, belongs to the Seville Cathedral and remains almost unknown. It shares many features in common with the one in the Lisbon cathedral, namely the use of engraved silver borders running along the edges, protecting the casket. An aspect that distinguished it from the others is the use, not only of tesserae cut from *Turbo marmoratus*, which show a higher iridescence, but also cut from the shell of the pearl oyster, probably *Pinctada radiata* or *Pinctada maxima*, given the whitish hue of the base-colour.⁴ Nevertheless, the type of square-like lock plate is similar to our casket. The same type of large silver ball-headed nails seems to be characteristic of this small, rare and important group, of which the present example is the second known example in private hands, given that the others have been in their present place since the time they entered their collections in the late sixteenth century or in the first years of the seventeenth century.

2 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Coroa da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 65-69.

3 José Jordão Felgueiras, "Uma Família [...]", p. 147, fig. 21; e Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva, (eds.), *Exótica. Os Descobrimientos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, cat. 18, p. 111.

4 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Jóias [...]*, p. 67.

2 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Coroa da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 65-69.

3 José Jordão Felgueiras, "Uma Família [...]", p. 147, fig. 21; and Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva, (eds.), *Exótica. Os Descobrimientos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, cat. 18, p. 111.

4 See Hugo Miguel Crespo, *Jóias [...]*, p. 67.



31

Cofre

Índia, Guzarate; e Goa (montagens)
Século XVI (segunda metade)
Tartaruga; montagens de prata
8 x 11,1 x 7,1 cm

Um pequeno cofre, quase miniatural, de corpo paralelepípedo e tampa prismática. As montagens, em prata cinzelada, protegem as arestas da caixa. Segue, quanto ao modelo, cofres europeus em madeira revestida a *cuir bouilli*, protegidos por bandas de ferro. As bandas verticais de prata são decoradas ao meio por friso alteado (repuxado), sendo ambas as bandas verticais e horizontais, planas nos extremos, recortadas em on-deado e perfuradas. A fechadura é em caixa quadrangular e lingueta na forma característica de lagarto. A decoração cinzelada das cantoneiras e da fechadura remete, no seu esquematismo e simplicidade, para gravuras decorativas europeias do Renascimento.

Este raro e precioso cofre da segunda metade do século XVI, utilizado originariamente como guarda-jóias, foi totalmente produzido com placas de tartaruga translúcida de cor dourada com as características manchas que associamos tradicionalmente a este material exótico. Denomina-se autoplastia, por indução térmica, o processo físico pelo qual o material passou até se produzirem placas destas dimensões e espessura, sem juntas observáveis. Ao contrário do que se tem afirmado, é possível identificar com certeza a espécie animal da qual proveio o material deste e de todos os outros cofres produzidos seguramente no Guzarate, em Cambaia ou Surate, por este método.¹ Isto porque das duas espécies de tartaruga marinha utilizadas na produção de objectos decorativos desde tempos imemoriais na Ásia, a tartaruga-verde (*Chelonia mydas*) e a tartaruga-de-pente ou tartaruga-de-escamas (*Eretmochelys imbricata*), apenas a última permite a autoplastia.² Ao contrário do que se tem afirmado, estes cofres são totalmente autoportantes, não carecendo de montagens.³ Isso significa que, em muitos casos e como vemos quanto ao presente cofre, as montagens em prata não tenham sido produzidas no Guzarate, mas noutras regiões da Índia e mesmo na China.⁴ Uma das mais antigas referências documentais a cofres de tartaruga, a exemplares concretos, é o que surge no inventário *post mortem* de Afonso de Castelo Branco, meirinho-mor da corte, de 1556: “*hũu quoffre de tartaruga guarnjido de prata vall - dois mil reais*”.⁵

Casket

India, Gujarat; and Goa (mounts)
2nd half of the 16th century
Tortoiseshell; silver mounts
8 x 11.1 x 7.1 cm

A very small, miniature-like casket with a rectangular box and a prismatic lid. The chased silver mounts protect the edges of the box. The design mimics that of similarly-shaped wooden European caskets protected with iron bars and covered in tooled leather or *cuir bouilli*. The vertical silver bands feature a central running ridge worked in repoussé, while both vertical and horizontal bands are decorated on the flat, worked edges by a perforated frieze of openwork circles or dots. The lock plate, features a latch in the shape of a lizard, a typical motif of this production. The chased decoration of the bracket fittings and lock is somewhat reminiscent, in its simplicity, of European Renaissance decorative prints.

This rare, precious casket, from the second half of the sixteenth century, used originally as a jewel-box, is made out of golden, translucent tortoiseshell plaques featuring darker splotches which are characteristic of this exotic material. The physical process to which the material – the scutes from the carapace of the hawksbill sea turtle – was subjected in order to produce pieces of this size and thickness is termed autografting and ensures that no visible junctions are visible. Contrary to what has previously been assumed, it is possible to identify with certainty the animal species that served as the source for the material for this and all the other tortoiseshell caskets produced in Gujarat, in Cambay or Surat using this method.¹ In fact, of the two marine tortoise species used in the production of decorative objects since time immemorial in Asia, the green sea turtle (*Chelonia mydas*) and the hawksbill sea turtle (*Eretmochelys imbricata*), only the latter is susceptible to this autograft process.² Contrary to previous assumptions, these caskets are totally freestanding and do not require any mounts.³ This means that in many cases, as may be seen in the present example, the silver fittings were not produced in Gujarat, and likewise with the mother-of-pearl caskets, the mounts were made in other regions of India and as far away as China.⁴ One of the oldest documentary references to specific Gujarati tortoiseshell caskets is to be found on the post-mortem inventory of Afonso de Castelo Branco, bailiff of the Lisbon royal court dated to 1556: “*one tortoiseshell casket mounted in silver worth 2,000 reais*”.⁵

1 José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 151-153.
2 Lison de Caunes, Jacques Morabito, *L'écaille. Tortoiseshell*, Paris, Éditions Vial, 1997; e 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 Hugo Miguel Crespo, *Jewels* [...], pp. 65-67.

1 José Jordão Felgueiras, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos 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 Hugo Miguel Crespo, *Jewels* [...], pp. 65-67.



32

Gomil

Índia, Guzarate; Europa (montagens)

Século XVI (segunda metade)

Madrepérola, latão; montagens de prata dourada

33 cm de altura

Proveniência: por tradição, Mary Stuart, Rainha da Escócia (1542-1587), Rainha de França (1558-1559); oferecido a James Douglas, 4.º Conde de Morton quando regente (entre 1572 e 1580), e depois por descendência até George Douglas, 16.º Conde de Morton (1761-1827); John Anstruther de Airdit (1751-1819); sua viúva, Margaret Anstruther de Airdit (nascida Smith, 1784-1855); John Young, esq. W.S. (1786-1828), Edimburgo; John Learmonth de Dean (1789-1858); George Sinclair (1826-1871) e Agnes Sinclair (nascida Learmonth, 1824-1876); John Sinclair, 1.º Barão de Pentland (1860-1925); Christie, Manson & Woods, Londres, 23 de Maio de 1922, lote 67, ill.; Henry McLaren, 2.º Barão de Aberconway (1879-1953), Londres; sua viúva, Christabel, Lady Aberconway (1890-1974), Londres; Christie's Londres, 7 de Abril de 1975, lote 115, pl. 14 ill.; coleção particular, Londres.

Exposições: *Catalogue of Antiquities, Works of Art and Historical Scottish Relics Exhibited in the Museum of the Archeological Institute of Great Britain and Ireland during their annual meeting, held in Edinburgh, July 1856*, Edinburgh, Thomas Constable & Co., 1859, p. 188.

Bibliografia: D. Van de Goote. "An historic Elizabethan ewer", *Country Life*, 20 de Maio de 1922, p. LXXII, ill.; "A Mary Stuart relic", *The Scotsman*, 24 de Maio de 1922, p. 7; "Stuart relics", *The Southern Reporter*, 25 de Maio de 1922, p. 4; "A valuable Ewer", *The Prince George Citizen*, 30 de Junho de 1922, p. 4; Philippe Jullian, "Lady Aberconway parmi ses impressionnistes", *Connaissance des arts*, 127, September 1962, pp. 44-50, fig. 13, ill. (exposto na prateleira superior).

Bibliografia contextual: Francisco António Clode de Sousa, Teresa Azere-do Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes - Museu, 2005, cat. 5, p. 89; *Marie Stuart. Le destin français d'une reine d'Écosse* (cat.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008; Michèle Bimbenet-Privat, *Les ofèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992; Michèle Bimbenet-Privat (ed.), *L'orfèverie parisienne de la Renaissance, Trésors dispersés* (cat.), Paris, Centre culturel du Panthéon, 1995; Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, cat. 23, p. 210; Annemarie Jordan, *Catarina de Áustria, a Rainha Colecionadora*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012.

Fontes: Joseph Robertson (ed.), *Inventaires de la royne descosse douairiere de France. Catalogues of the jewels, dresses, furniture, books, and paintings of Mary, queen of Scots, 1556-1569*, Edinburgh, Bannatyne club, 1863; John Nichols, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth I*, Vol. 2, London, John Nichols, 1823, p. 427; T. Thomson (ed.), *A collection of inventories and other records of the royal wardrobe and jewelhouse; and of the artillery and munition in some of the royal castles, M.CCCC.LXXXVIII-M.DC.VI.*,

Ewer

India, Gujarat; Europe (mounts)

2nd half of 16th century

Mother-of-pearl, brass; silver gilt mounts

33 cm in height

Provenance: by repute, Mary Stuart, Queen of Scots (1542-1587), Queen of France (1558-1559); given to James Douglas, 4th Earl of Morton when he was Regent (between 1572 and 1580), and thence by descent to George Douglas, 16th Earl of Morton (1761-1827); John Anstruther of Airdit (1751-1819); his widow, Margaret Anstruther of Airdit (née Smith, 1784-1855); John Young, esq. W.S. (1786-1828), Edinburgh; John Learmonth of Dean (1789-1858); George Sinclair (1826-1871) and Agnes Sinclair (née Learmonth, 1824-1876); John Sinclair, 1st Baron Pentland (1860-1925); Christie, Manson & Woods, London, 23rd May 1922, lot 67, ill.; Henry McLaren, 2nd Baron Aberconway (1879-1953), London; his widow, Christabel, Lady Aberconway (1890-1974), London; Christie's London, 7th April 1975, lot 115, pl. 14 ill.; private collection, London.

Exhibition: *Catalogue of Antiquities, Works of Art and Historical Scottish Relics Exhibited in the Museum of the Archeological Institute of Great Britain and Ireland during their annual meeting, held in Edinburgh, July 1856*, Edinburgh, Thomas Constable & Co., 1859, p. 188.

Literature: D. Van de Goote. "An historic Elizabethan ewer", *Country Life*, 20th May 1922, p. LXXII, ill.; "A Mary Stuart relic", *The Scotsman*, 24th May 1922, p. 7; "Stuart relics", *The Southern Reporter*, 25th May 1922, p. 4; "A valuable Ewer", *The Prince George Citizen*, 30th June 1922, p. 4; Philippe Jullian, "Lady Aberconway parmi ses impressionnistes", *Connaissance des arts*, 127, September 1962, pp. 44-50, fig. 13, ill. (on display on the upper shelf).

Comparative literature: Francisco António Clode de Sousa, Teresa Azere-do Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes - Museu, 2005, cat. 5, p. 89; *Marie Stuart. Le destin français d'une reine d'Écosse* (cat.), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008; Michèle Bimbenet-Privat, *Les ofèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992; Michèle Bimbenet-Privat (ed.), *L'orfèverie parisienne de la Renaissance, Trésors dispersés* (cat.), Paris, Centre culturel du Panthéon, 1995; Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, cat. 23, p. 210; Annemarie Jordan, *Catarina de Áustria, a Rainha Colecionadora*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012.

Sources: Joseph Robertson (ed.), *Inventaires de la royne descosse douairiere de France. Catalogues of the jewels, dresses, furniture, books, and paintings of Mary, queen of Scots, 1556-1569*, Edinburgh, Bannatyne club, 1863; John Nichols, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth I*, Vol. 2, London, John Nichols, 1823, p. 427; T. Thomson (ed.), *A collection of inventories and other records of the royal wardrobe and jewelhouse; and of the artillery and munition in some of the royal castles, M.CCCC.LXXXVIII-M.DC.VI.*,





Edinburgh, 1815, p. 239; *Cases Decided in the Court of Session from Nov. 12, 1834 to Sept. 30, 1835, reported by Patrick Shaw, Alexander Dunlop, J.M. Bell and John Murray, esquires, advocates*, Vol. 13, Edinburgh, 1835, pp. 417–422, n.º 129; *Cases Decided in the Court of Session from May 12; 1821 to July 11, 1822, reported by Patrick Shaw and James Ballantine, esquires, advocates*, Vol. I, Edinburgh, 1834, pp. 527–528, n.º 575; Julien Cain, Gabrielle Odend’Hal et al, *Collection de manuscrits, livres, estampes et objets d’art relatifs à Marie Stuart, reine de France et d’Écosse. Bibliothèque nationale de France*, Paris, Jules Meynal, Libraire, 1931; Baron Alphonse de Ruble, *La première jeunesse de Marie Stuart*, Paris, E. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891; inventário particular dos Aberconway (inédito).

A proveniência em Mary Stuart

Ao longo do século XVI, encontramos referências a objectos, incluindo gomis, feitos de lamelas de madrepérola nas mais importantes colecções régias e principescas, como as do Eleitor da Saxónia¹, de D. Catarina de Áustria², rainha de Portugal ou de Elizabeth I de Inglaterra.³ Em França, já em 1529, François I comprara ao comerciante Lemoyne, em Portugal, um “*chalit marqueté à feuillages de nacle de perle fait au pays d’Andie*”.⁴ Junto com os dois cofres de madrepérola referidos no inventário de 1522 após a morte de D. Manuel I de Portugal, este cálice parece ser uma das primeiras referências do gosto por este tipo de objectos na Europa e confirma o gosto de François I por esta produção exótica. Assim, o ourives do rei, Pierre Mangot, fez da montagem de objectos em lamelas de “madrepérola”, a sua especialidade. Além dos seus dois bem conhecidos cofres de madrepérola, que montou em prata dourada entre 1532 e 1534⁵, o inventário do tesouro do Louvre, de 1537, refere dois jarros, dois frascos e duas grandes bacias “*enrichiz de camayeuix de porcelaine*”⁶ que Mangot entregou a Louise de Savoy antes da sua morte em 1531.

Mary Stuart (**fig. 1**), Rainha dos Escoceses (1542-1587) tinha também um gosto por tais objectos e não é com surpresa que encontramos peças de madrepérola nalguns dos seus inventários remanescentes, tal como um cofre ornado de medalhões de madrepérola.⁷ Mary era filha Marie de Guise e James V da Escócia. Tornou-se rainha da Escócia com a morte de seu pai, quando contava apenas seis dias de idade, sendo criada na fê católica. A administração do reino foi confiada a sua mãe, que se mudou para a França em 1548, onde permaneceu até Agosto de 1561. Dauphine de França em 1558 depois do seu casamento com François, o filho do rei Henri II, tornou-se rainha de França após o torneio que custou a vida a seu sogro em

Edinburgh, 1815, p. 239; *Cases Decided in the Court of Session from Nov. 12, 1834 to Sept. 30, 1835, reported by Patrick Shaw, Alexander Dunlop, J.M. Bell and John Murray, esquires, advocates*, Vol. 13, Edinburgh, 1835, pp. 417–422, n.º 129; *Cases Decided in the Court of Session from May 12; 1821 to July 11, 1822, reported by Patrick Shaw and James Ballantine, esquires, advocates*, Vol. I, Edinburgh, 1834, pp. 527–528, n.º 575; Julien Cain, Gabrielle Odend’Hal et al, *Collection de manuscrits, livres, estampes et objets d’art relatifs à Marie Stuart, reine de France et d’Écosse. Bibliothèque nationale de France*, Paris, Jules Meynal, Libraire, 1931; Baron Alphonse de Ruble, *La première jeunesse de Marie Stuart*, Paris, E. Paul, L. Huard et Guillemin, 1891; Aberconway private inventory (unpublished).

The Mary Stuart provenance

Throughout the sixteenth century, we find mentions of objects, including ewers, made of mother-of-pearl lamellae in the greatest royal or princely collections, such as the ones from the Elector of Saxony¹, Catherine of Austria, Queen of Portugal² or Elizabeth I of England.³ In France, as early as 1529, Francis I purchased from the dealer Lemoyne in Portugal a “*chalit marqueté à feuillages de nacle de perle fait au pays d’Andie*”.⁴ Along with the two mother-of-pearl caskets mentioned in the inventory made in 1522 after the death of Manuel I of Portugal, this chalice seems to be one of the first references of the craze for this type of objects in Europe and confirms the taste of Francis I for this exotic production. Thus, the king’s goldsmith, Pierre Mangot, had made a specialty of mounting for objects in “mother-of-pearl” lamellae. In addition to his two well-known mother-of-pearl caskets, which he mounted in silver-gilt between 1532 and 1534⁵, the inventory of the Louvre’s treasure, drawn up in 1537, quotes under two jars, two flasks and two large basins “*enrichiz de camayeuix de porcelaine*”⁶ that Mangot had delivered to Louise of Savoy before her death in 1531.

Mary Stuart (**fig. 1**), Queen of Scots (1542-1587) also had a taste for such objects and it is not surprising to find mother-of-pearl items in some of her remaining inventories such as a casket ornated with mother-of-pearl medallions.⁷ Mary was the daughter Mary of Guise and Jacques V of Scotland. She became Queen of Scotland at the death of her father, when she was only six days old and was raised in the Catholic faith. The management of the kingdom was entrusted to her mother and she moved to France in 1548, where she remained until August 1561. Dauphine of France in 1558 after her marriage with Francis, the son of the king Hen-

Julho de 1559. De saúde fraca, o jovem François II morre em Dezembro de 1560 e Marie torna-se viúva aos dezoito anos de idade. Durante o seu período em França, recebeu a educação dos *Enfants de France* (filhos do rei), que incluíam literatura, música, equitação e caça. Admirando as colecções da sua sogra, a rainha Catarina de ‘Medici, e sob a influência do seu tio, Charles de Guise, cardeal de Lorena e grande patrono, acumularia uma colecção notável de jóias, vestidos de tecidos preciosos, vasos e taças em jaspe, ágata ou cristal de rocha montados em ouro e, claro, objectos exóticos da Índia ou de importação otomana. Fez numerosas encomendas aos melhores ourives da corte, incluindo Robert Mangot, filho do grande Pierre Mangot, ourives de François I, Jean Doublet, Barbedor, mas também Étienne Delaune ou Mathurin Lussault, com quem continuou a trabalhar mesmo depois do seu regresso à Escócia, e apesar destes serem protestantes.

Infelizmente, muitas fontes faltam-nos para melhor conhecer a sua colecção. Na França, a Revolução destruiu todos os livros de despesa de Mary, com excepção dos da *Argenterie* e da *Écurie*, incluídos nas despesas dos *Enfants de France*, para o ano de 1551⁸, e para o terceiro trimestre de 1559, que correspondem ao funeral de Henri II e à coroação de François II.⁹ Tornada viúva, as informações tornam-se incompletas, embora alguns inventários sobrevivam ainda no Reino Unido¹⁰, pese embora sem qualquer menção a qualquer gomil de madrepérola. Também se sabe que conseguiu levar apenas uma pequena parte da sua colecção quando regressou à Escócia. Terá oferecido a membros do seu séquito alguns dos seus objectos, vestidos e jóias, ao longo de toda a sua vida, através do Canal. Presenteou-os também, com propósitos políticos ou diplomáticos e, após a sua abdicção em 1567 em favor do seu filho James VI, muitas jóias foram vendidas, penhoradas ou roubadas especialmente durante o cerco ao castelo de Edimburgo de 1571 a 1573. Assim, é possível que um grande número de objectos possam ter entrado e saído da suas colecções sem nunca terem sido inventariados. Além disso, nada permite supor que teria sido descrito com precisão suficiente para se poder identificar o nosso gomil.

Assim sendo, e no estado actual da investigação, é difícil afirmar que o nosso gomil possa ter pertencido a Mary Stuart. Se sim, quando entrou nas suas colecções? Foi-lhe oferecido ou encomendou-o, e quando? Poderia, por exemplo, ter sido feito quando Mary era Dauphine de França entre 1558 e 1559, o que explicaria a presença de golfinhos e cabeças de leão, ambos animais figurando no seu brasão de armas? Infelizmente, esta comparação com as suas armas, embora sedutora, é ainda bastante arriscada, se considerarmos que tais elementos eram bastante comuns no vocabulário decorativo do século XVI. É interessante notar que esta questão da pro-



[fig. 1] François Clouet, *Mary Stuart, Rainha da Escócia*, ca. 1558; pintura a aguarela sobre velino (8,3 x 5,7 cm). The Royal Collection, inv. RCIN 401229. | François Clouet, *Mary Stuart, Queen of Scots*, ca. 1558; watercolour panting on vellum (8.3 x 5.7 cm). The Royal Collection, inv. RCIN 401229. - © by gracious permission of Her Majesty the Queen.

ry II, she became Queen of France after the tournament which cost the life of his father-in-law in July 1559. Of weak health, the young Francis II dies in December 1560 and Marie becomes a widow of 18 years old. During her time spent in France, she received the education of the *Enfants de France* (children of the king), including literature, music, horse riding and hunting. Admiring the collections of her mother-in-law, Queen Catherine de’ Medici, and under the influence of her uncle, Charles of Guise, Cardinal of Lorraine and great patron, she accumulates a remarkable collection of jewels, dresses of precious fabrics, vases and cups in jasper, agate or rock crystal mounted in gold and of course exotic objects from India or Ottoman import. She made many commissions to the best goldsmiths of the court, including Robert Mangot, son of the great Pierre Mangot, goldsmith of Francis I, Jean Doublet, Barbedor, but also Étienne Delaune or Mathurin Lussault with whom she continued to work even after her return to Scotland and although they were Protestants.

Unfortunately, too many sources are missing to know her collection better. In France, the Revolution destroyed all of Mary’s accounts, except those of the *Argenterie* and the *Écurie*, which were included in the *Enfants de*

France accounts, for the year 1551⁸, and those of the third quarter of 1559 which corresponds to Henry II’s funeral and Francis II’s crowning.⁹ After her widowhood, the information remains incomplete, even though some inventories are still kept in the United Kingdom¹⁰ but without any mention of a mother-of-pearl ewer. Also it is known that she was able to carry only a small part of her collection when she returned to Scotland. Then she offered her entourage objects, dresses and jewels, throughout her life back across the Chanel. She also made gifts for political or diplomatic purposes and after her abdication in 1567 in favour of her son Jacques VI, many jewels were sold, pledged or stolen especially during the siege of Edinburgh Castle from 1571 to 1573. Thus, a large number of objects were able to enter and leave her collections while escaping the chance of being inventoried. Moreover, nothing supposes that it would have been described precisely enough to formally identify our ewer.

Then, in the current state of research, it is difficult to affirm that our ewer may have belonged to Mary Stuart. If so, when did it enter her collections? Has it been offered to her or was she the commissioner, and when? For example, could it have been made when Mary was Dauphine of France between 1558 and 1559, which would explain the presence of dolphin and lion’s heads, both animals that she had on her coat-of-arms? Unfortunately, this comparison her arms, although attractive, is still quite risky if we consider that these elements were quite common in the decorative vocab-

1 Gomil e bacia com montagens em prata dourada, provavelmente Nuremberga, cerca de 1540, referidos no inventário de 1586. Dresden, Grünes Gewölbe, inv. IV 181, e IV 256.

2 D. Catarina de Áustria, Rainha de Portugal (1507-1578), inventário de 1557.

3 Gomil (*layne*) e bacia oferecidos pela rainha a Lord Burleigh em Junho de 1585: “*one basson and a layne of mother-of-pearle garnished with golde, the bacsyd onlye of basson sylver and guylt, enameyeld with skriptures and devyses of cosmogerefy; the layere havynge a ferce lion in the top with a scepter; all together 185 oz dim [...]*”. - cf. John Nichols, *The Progresses [...]* p. 427.

4 Archives nationales. Comptes des Menus Plaisirs, KK 100. Pode ser traduzido como “*un cálice de folha de madrepérola marchetado da Índia*”.

5 Cofre de Pierre Mangot, 1532-33, Musée du Louvre, Paris, inv. OA 11936; cofre de Pierre Mangot, 1533-34, Museo diocesano Francesco Gonzaga, Mantua, inv. 199.

6 Archives nationales. Minutier central, CXXII, 169. Neste caso *porcelaine* é uma antiga denominação para madrepérola, e o termo *camayeuix*, designava originalmente elementos heráldicos recortados em tiras lembrando lambrequins e, assim, a forma de cortar as lamelas de madrepérola.

7 T. Thomson (ed.), *A collection [...]*, p.239: inventário feito em Edimburgo em 1578, “*Ane uther coffer wrocht of cantailiey of gold with medallis of moder of perll [...]*”.

1 Silver-gilt mounted ewer and basin, probably Nurnberg circa 1540, mentioned in the inventory of 1586. Dresden, Grünes Gewölbe, inv. IV 181, and IV 256.

2 Catherine of Austria, Queen of Portugal (1507-1578) inventory from 1557.

3 Ewer (*layne*) and basin offered to the Queen by Lord Burleigh in June 1585: “*one basson and a layne of mother-of-pearle garnished with golde, the bacsyd onlye of basson sylver and guylt, enameyeld with skriptures and devyses of cosmogerefy; the layere havynge a ferce lion in the top with a scepter; all together 185 oz dim [...]*”. - cf. John Nichols, *The Progresses [...]* p. 427.

4 Archives nationales. Comptes des Menus Plaisirs, KK 100. Could be translated as “*a chalice made of mother-of-pearl leaf manquery from India*”.

5 Casket by Pierre Mangot, 1532-33, Musée du Louvre, Paris, inv. OA 11936; casket by Pierre Mangot, 1533-34, Museo diocesano Francesco Gonzaga, Mantua, inv. 199.

6 Archives nationales. Minutier central, CXXII, 169. In this case *porcelaine* is an ancient denomination for mother-of-pearl and the term *camayeuix*, originally designates heraldic elements symbolizing cut strips reminding the lambrequin and thus the shape of the cutting of mother-of-pearl lamellae.

7 T. Thomson (ed.), *A collection [...]*, p.239: inventory made in Edinburgh in 1578, “*Ane uther coffer wrocht of cantailiey of gold with medallis of moder of perll [...]*”.

8 Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Fr. 11207, fl. 10.

9 Archives nationales. KK 125.

10 Cf. Joseph Robertson (ed.), *Inventaires [...]*; and T. Thomson (ed.), *A collection [...]*.

8 Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Fr. 11207, fol. 10.

9 Archives nationales. KK 125.

10 Cf. Joseph Robertson (ed.), *Inventaires [...]*; and T. Thomson (ed.), *A collection [...]*.

1859, 1860, 1861, 1862, 1863

1864, 1865, 1866, 1867, 1868

1869, 1870, 1871, 1872

1873, 1874, 1875, 1876

veniência fora já referida em 1859, aquando da publicação do catálogo da exposição do Royal Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, onde o gomil esteve exposto em 1856.¹¹ Se Mary é de facto nomeada com relação a esta proveniência por tradição, é também referido, sem mais explicações, que o gomil poderia igualmente ter pertencido a um membro da sua corte ou casa. Esta hipótese, obviamente, não mais será mencionada.

James Douglas, 4.º Conde de Morton

James Douglas, 4.º Conde de Morton, teve actividades políticas e alianças bastante ambíguas, pelo menos até 1560. Tornar-se-ia mais tarde num defensor da causa inglesa e um defensor da Reforma na Escócia, opondo-se ao catolicismo de Marie de Guise e depois ao de Mary Stuart após o seu regresso. Em 1563 torna-se lorde chanceler da Escócia e participa activamente na obtenção do consentimento da rainha para sua abdicação em Julho de 1567, aquando da sua prisão no castelo de Lochleven. Quando Mary consegue fugir de Lochleven, é ele quem lidera a vanguarda do exército que derrota as tropas da rainha na batalha de Langside em 1568. A Escócia fica então governada por regentes em nome do filho de Mary, James VI. O próprio Morton torna-se regente em 1572 e assim permanece até à sua prisão em 1580. Sabe-se como tentou uma aproximação diplomática a Mary quando regente, especialmente quanto às relações com Elizabeth I. Recebeu provavelmente ofertas de Maria como penhor de perdão e boa vontade, mas mais pormenores são-nos desconhecidos. Poderia o gomil ter feito parte destas ofertas?

1869, 1870, 1871, 1872

A partir do século XIX

No entanto, parece que o gomil transmite-se por descendência a George Douglas, 16.º Conde de Morton (1761-1827). Foi Grão-Mestre da Grande Loja da Escócia, de 1790 a 1792, e mordomo-mor da rainha de 1792 a 1818, bem como lorde tenente de Fife na Escócia de 1808 a 1824. Pelas datas e a sua proeminência na região de Fife, é mais provável ter sido ele a oferecer o gomil a John Anstruther de Airdit (1751-1819), advogado e xerife de Fife (1811-1819). A ligação entre as duas famílias não está ainda estabelecida, nem as razões para tal transferência de propriedade: laços de amizade, laços maçónicos, dívidas, aliança? Infelizmente a investigação não está ainda concluída. O gomil é então herdado por John Young, esq. W.S. (1786-1828). Foi-lhe aparentemente doado pela “*Sra Anstruther de Airdit, última herdeira desta família*”. John Young era membro da Society of Writers to Her Majesty’s Bookmark e morava em Edimburgo. Oferece o precioso objecto alguns anos mais tarde ao seu sobrinho, John Learmonth de Dean (1789-1858), lorde-tenente de Edimburgo de 1831 a 1833, como oferta de casamento à sua única filha, Agnes (1824-1876), que se casa com o capitão George Sinclair (1826-1871) do exército de Bengala. O gomil passa então para seu filho, John Sinclair, 1.º Barão de Pentland (1860-1925), secretário de estado da Escócia de 1905 a 1912 e governador de Madras de 1912 a 1919.

Lord Pentland vende finalmente o gomil na Christie, Manson & Woods, Londres, em 23 de Maio de 1922, sob o lote 67, onde o seu valor era estimado numas substanciais 200 libras. Foi aparentemente comprado por 126 libras, provavelmente pelo comerciante de Londres S. J. Phillips. A importância do gomil foi suficiente para ser bem divulgada à época. Um artigo de Van de Goote, no *Country Life* de 20 de Maio, anterior à venda,

1859, 1860, 1861, 1862, 1863

1864, 1865, 1866, 1867, 1868

1869, 1870, 1871, 1872

1873, 1874, 1875, 1876

ulary of the sixteenth century. It is interesting to note that this question of provenance has been already asked as early as 1859, when was published the catalogue of the Royal Archaeological Institute of Great Britain and Ireland exhibition where the ewer was on display in 1856.¹¹ If Mary is indeed named as a provenance by repute, it is also mentioned, without further explanation, that the ewer could also have belonged to a member of her court or household. This hypothesis was never mentioned again later obviously.

James Douglas, 4th Earl of Morton

James Douglas, 4th Earl of Morton, had political activities and fairly ambiguous allegiances at least until 1560. He later became an advocate for the English cause and a supporter of the Reformation in Scotland by opposing to the Catholicism of Mary of Guise first, then of Mary Stuart after her return. In 1563 he became Lord Chancellor of Scotland and took an active part in obtaining the Queen’s consent to his abdication in July 1567 when she was imprisoned at Lochleven Castle. When Mary escaped from Lochleven, he led the vanguard of the army which defeated her troops at the battle of Langside in 1568. Scotland was then governed by regents in the name of Mary’s infant son, James VI. Morton himself becomes Re-gent in 1572 and remained so until his arrest in 1580. It is known that he tried diplomatic rapprochement with Mary while being Regent especially in dealings with Elizabeth I. He probably received gifts from Mary as a pledge of forgiveness and goodwill but the detail is not known. Could the ewer have been part of those gifts?

1869, 1870, 1871, 1872

From the nineteenth century

However it seems the ewer came by descent to George Douglas, 16th Earl of Morton (1761-1827). He was Grand Master of the Grand Lodge of Scotland from 1790 to 1792 and Queen’s Chamberlain from 1792 to 1818 as well as Lord Lieutenant of Fife in Scotland from 1808 to 1824. By his dates and his position in the Fife region, it is most likely him who offers the ewer to John Anstruther of Airdit (1751-1819), lawyer and sheriff of Fife (1811-1819). The link between the two families is not established, nor the reasons for this change of ownership: friendly ties, Masonic ties, debts, alliance? Unfortunately the research has not been completed yet. The ewer is then inherited by John Young, esq. W.S. (1786-1828). It was allegedly given to him by “*Mrs Anstruther of Airdit, last heiress of this family*”. John Young was a member of the Society of Writers to Her Majesty’s Bookmark and lived in Edinburgh. He offered the precious object a few years later to his nephew, John Learmonth of Dean (1789-1858), Lord Provost of Edinburgh from 1831 to 1833, as a wedding gift for his only daughter, Agnes (1824-1876), who married Captain George Sinclair (1826-1871) of the Bengal Army. The ewer then passes to their son, John Sinclair, 1st Baron Pentland (1860-1925), Secretary of State for Scotland from 1905 to 1912 and governor of Madras from 1912 to 1919.

Lord Pentland finally sold the ewer at Christie, Manson & Woods, London, 23rd May 1922, under lot 67, where it was estimated to a substantial amount of 200 pounds. It was apparently bought for 126 pounds, most probably by the London dealer S. J. Phillips. The importance of the ewer was sufficient to be well advertised at the time. An article by Van de Goote, in *Country Life* of 20th May preceding the sale, entitled “An historic Elizabethan ewer” with a large illustration and announced: “*The*

1859, 1860, 1861, 1862, 1863

1864, 1865, 1866, 1867, 1868

1869, 1870, 1871, 1872

1873, 1874, 1875, 1876

intitulado “An historic Elizabethan ewer” com uma grande ilustração, anunciava: “*O objecto mais notável da sua venda de prata a 23 de Maio é um gomil isabelino de extrema raridade*”. O gomil foi inclusivamente referido na imprensa canadense, no jornal *Prince George Citizen* de 30 de Junho, sob o título: “A valuable Ewer”, relatando a oferta final!

Em 1925, surge na colecção de Henry McLaren, 2.º Barão de Aberconway (1879-1953) e, de acordo com as contas privadas da família, o precioso objecto terá sido adquirido por 110 libras a Lady Pentland em Abril do mesmo ano. Tal diferença de data e preço entre a venda de 1922 e as contas privadas permanece por explicar. Seja como for, o gomil permanece na colecção de Lady Aberconway (nascida Christabel Mary Melville Macnaghten, 1890-1974) após a morte do seu marido em 1953. Lady Aberconway apresentava o gomil junta da sua colecção de madrepérolas do Guzarate na sala octogonal da sua casa em Londres. Após a sua morte, parte da colecção foi colocada à venda na Christie’s em Londres a 7 de Abril de 1975.

1869, 1870, 1871, 1872

Modelo e Técnica

Fora as questões quanto à sua proveniência, este gomil é uma das peças mais raras feitas no Guzarate naquele período. As lamelas de madrepérola são aplicadas e fixas numa armação de metal, técnica clássica para objectos produzidos no Guzarate; mas menos clássica é a sua forma, com seu corpo hemisférico em forma de capacete. É fortemente inspirado em modelos europeus que se espalharam ao Oriente através de gravuras. Assim, notamos uma grande semelhança com uma gravura de Jacques Androuet du Cerceau publicada em 1548-1549 (**fig. 2**). Além da forma de capacete, notamos que vários padrões foram copiados pelos artesãos indianos, tais como a banda alteada sobre o corpo, encimada por panejamentos das quais pendem pequenos corações, os godrões radiantes e os dardos na base do corpo ou o nó esférico da haste. Todos estes elementos foram simplificados por forma a serem adaptados ao material precioso, excepção feita aos pequenos corações gravados directamente na madrepérola. O único gomil conhecido com formato semelhante é o da colecção Dr. Jorge Mota, em Portugal.

As montagens de prata do nosso gomil são trabalho de um ourives mais talentoso, mas, carecendo de qualquer marca, é difícil atribuí-lo a um mestre em particular ou a um qualquer centro europeu em específico. No entanto, podemos notar uma certa similitude de tratamento entre o golfinho que forma o bico do jarro e o golfinho onde se apoia Neptuno no topo de uma taça com tampa feita em Augsburg por Hans II Schweinberger por volta de 1580-1585¹²; e também com os golfinhos que formam o pé de duas conchas de náutilo chinesas montadas entre 1555 e 1567 pelo ourives parisiense, do entorno da corte, François de Crèvecœur.¹³ Seria tentador tentar aproximar as montagens do nosso gomil com a obra de uma qualquer oficina parisiense ou, pelo menos, francesa, se a proveniência de Mary Stuart fosse estabelecida com maior segurança. No entanto, o friso de acantos na orla do pé, o friso perolado em relevo na asa, as folhas de acanto gravadas, bem como as máscaras de leão, foram usados em muitos centros de produção de ourivesaria na Europa de então, como Antuérpia, Augsburg, Nuremberga ou mesmo Londres, por exemplo, que explicam por que os especialistas em prata antiga e demais conhecedores são ainda incapazes de atribuir com rigor estas montagens a um centro de produção em concreto.

1859, 1860, 1861, 1862, 1863

1864, 1865, 1866, 1867, 1868

1869, 1870, 1871, 1872

1873, 1874, 1875, 1876

most remarkable object in their silver sale on May 23rd is an Elizabethan ewer of extreme rarity”. The ewer was even mentioned in the Canadian press where the newspaper *Prince George Citizen* of 30th June titled: “A valuable Ewer” while relating the final bid!

In 1925, it appears in the collection of Henry McLaren, 2nd Baron Aberconway (1879-1953), and according to the private accounts of the family, the precious object was acquired for 110 pounds from Lady Pentland in April the same year. Such a difference in date and price between the sale of 1922 and the private accounts remains unexplained. Be that as it may, the ewer remains in the collection of Lady Aberconway (née Christabel Mary Melville Macnaghten, 1890-1974) upon the death of her husband in 1953. Lady Aberconway displayed the ewer with her collection of mother-of-pearl from Gujarat in the octagonal room of her house in London. After her death, part of the collection went on sale at Christie’s in London on 7th April 1975.

1869, 1870, 1871, 1872

Model and technique

Despite the provenance questions and issues this ewer is one of the rarest pieces made in Gujarat at that time. The mother-of-pearl lamellae are applied and nailed on a metal frame, a classic technique for objects made in Gujarat, but less classical is the ewer shape, with its hemispherical body forming a helmet. It is strongly marked by the inspiration of European models that spread to the East through engravings. Thus, we note an important similarity with an engraving made by Jacques Androuet du Cerceau and published in 1548-1549 (**fig. 2**). In addition to the helmet shape, we notice that several patterns were copied by Indian craftsmen like the belt in relief on the body which surmounted draperies from which hang small hearts, the radiating gadroons and darts at the base of the body or the spherical knot of the stem. All these elements were simplified to be adapted to the precious material except for the small hearts which were directly engraved on the mother-of-pearl. The only ewer known with a similar shape is preserved in the Dr. Jorge Mota collection in Portugal.

The silver-gilt mounts of our ewer are the work of a more talented goldsmith, but, without any marks, it is difficult to attribute it to a particular master or even a particular European workshop. However, we can notice a certain similarity of treatment between the dolphin forming the spout of the ewer and the dolphin up by Neptune on the top of a covered tazza made in Augsburg by Hans II Schweinberger circa 1580-1585¹² but also with the dolphins forming the feet of two Chinese nautilus shells mounted between 1555 and 1567 by the Parisian goldsmith close to the court, François de Crèvecœur.¹³ It would be tempting to see the setting of our ewer as the work of a Parisian workshop or at least French if the provenance of Mary Stuart would have been verified. However, the acanthus frieze at the rim of the foot, the bead line in relief on the handle, the engraved acanthus leaves, as well as the lion masks were used in the production of many goldsmith centres in Europe at that time, like Antwerp, Augsburg, Nuremberg or even London for example which explain why early silver specialists and connoisseurs are still unable to give a final attribution to these mounts.

1869, 1870, 1871, 1872

Thierry Bernard-Tambour

^[12] Musée du Louvre, Paris, inv. MR 352

^[13] Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florence, inv. Bg. 1917 (V) n.º 20 e 21.

^[12] Musée du Louvre, Paris, inv. MR 352

^[13] Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florence, inv. Bg. 1917 (V) n.º 20 and 21.

^[11] Catalogue [...], p. 188.

^[11] Catalogue [...], p. 188.



[fig. 2] Jacques Androuet Du Cerceau, *Vases*, 1548-1549; gravura a água-forte sobre papel (12,7 x 6,4 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. E.485-1911. | Jacques Androuet Du Cerceau, *Vases*, 1548-1549; etching on paper (12.7 x 6.4 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. E.485-1911. - © Victoria and Albert Museum, London.



33

Bacia

Índia, Guzarate
Século XVI (segunda metade)
Teca, madrepérola, latão, granadas e veludo de seda carmesim
Ø 41 cm

Rara bacia de madrepérola para água-às-mãos com tesselas recortadas de concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*. A cercadura mais afastada do centro plano, onde se encontra com o início da caldeira de perfil curvo, de madrepérola de coloração branca com origem em concha de ostra perliífera (provavelmente *Pinctada spp*), recebeu ulterior decoração com pequenas granadas de talhe em rosa. Bacias e seus gomis assumiram destacado papel na vida de corte da Europa do período moderno inicial, onde eram usadas para a ablução ritual das mãos. Grandes bacias indianas, como a presente, de alma em madeira – provavelmente de teca (*Tectona grandis*) – e cobertas de tesselas de madrepérola, copiam ao que tudo indica protótipos cerâmicos, nomeadamente em porcelana chinesa das dinastias Yuan e Ming (1271–1644), estes copiando, por sua vez, protótipos metálicos da Ásia Central que, tendo sido originalmente produzidos em materiais preciosos, sobreviveram em muito menor número. A este processo de transposição entre materiais de criação artística chama-se esqueuomorfismo, fenómeno já estudado no contexto da produção em madrepérola do Guzarate.¹

A origem indiana desta produção de madrepérola, nomeadamente de Khambhat e Surat (estado actual de Guzarate, na costa ocidental oeste indiana), está plenamente demonstrada desde as últimas três décadas, não só através de prova documental e literária, mas também pela sobrevivência de estruturas de madeira do século XVI cobertas de tesselas de madrepérola. De carácter geométrico e de alguma forma islâmico na sua natureza, essa produção artística é caracterizada pelo uso de tesselas de madrepérola geralmente combinadas para formar desenhos complexos de escamas ou flores-de-lótus estilizadas. Objectos como bacias, pratos e salseiras, taças de beber, taças, copas, garrafas, jarros de água e gomis replicam na madrepérola protótipos europeus em estanho e prata levados pelos primeiros europeus a chegar à costa ocidental da indiana. As tesselas de madrepérola eram ora fixas ou coladas umas às outras com pinos de latão, ora a uma estrutura ou alma de madeira, no caso de grandes pratos, cofres e pequenas arquetas.²

Enquanto pratos de grandes dimensões são geralmente feitos de acordo com a primeira técnica, grandes bacias como a presente apresentam uma alma de madeira na qual as tesselas de madrepérola são fixas por pinos de latão. Embora pratos de grandes dimensões sejam incommuns, as bacias grandes, como o exemplo presente, são ainda mais

Basin

Índia, Gujarat
2nd half of the 16th century
Teak, mother-of-pearl, brass, garnets and crimson silk velvet
Ø 41 cm

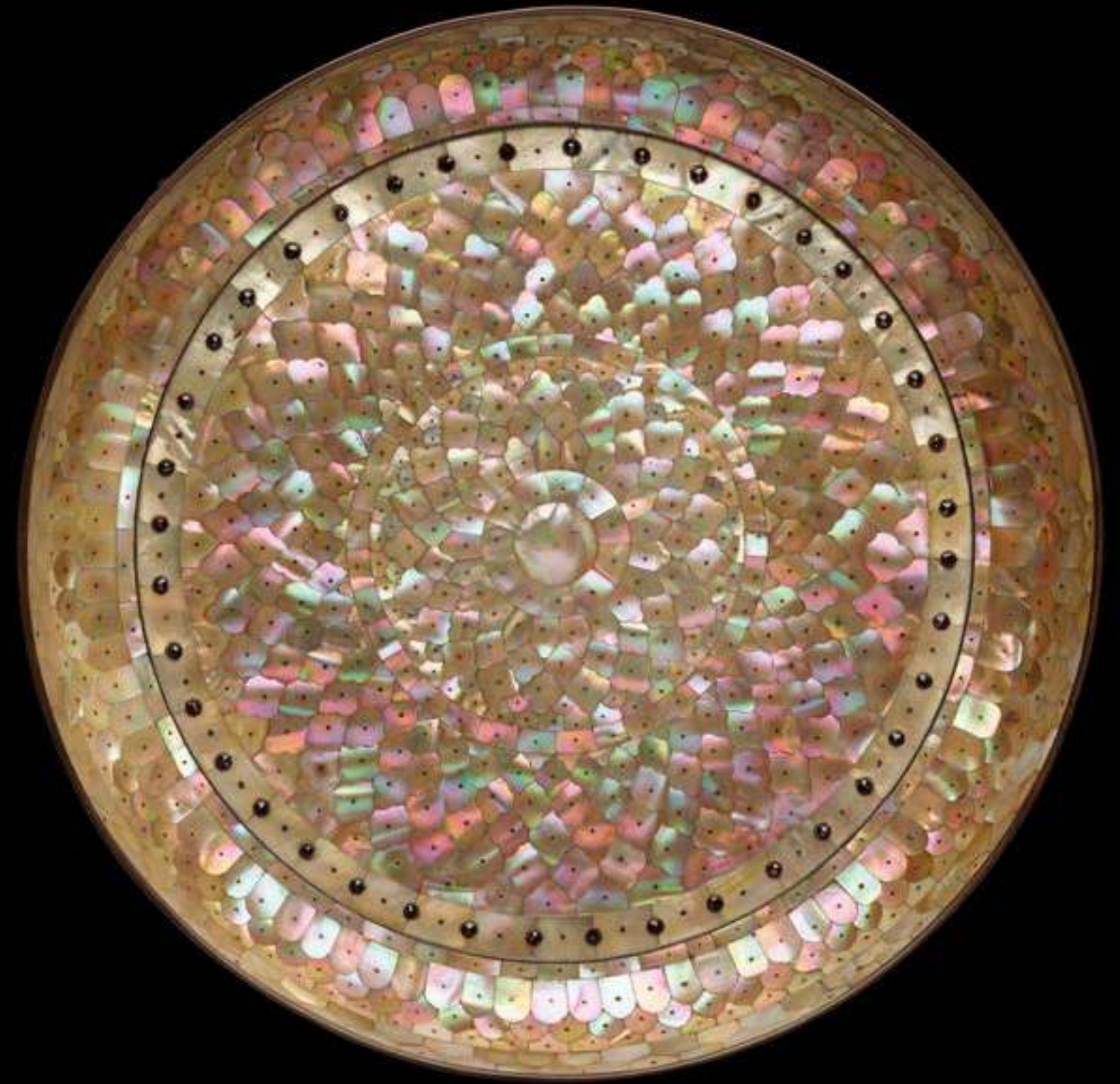
A rare mother-of-pearl hand washing basin featuring tesserae cut from the shell of the green turban sea snail (*Turbo marmoratus*), a marine gastropod. The outer border of the flat centre, where the rounded cavetto begins, of white mother-of-pearl from pearl oyster (probably *Pinctada spp*), was further decorated, at a later time with small rose-cut garnets. Basins, and their matching ewers, played an important role in the life of early modern European courts, where they were used for the ceremonial ablution of the hands. Large Indian basins such as the present one, made from wood – most probably teak (*Tectona grandis*) – and covered in mother-of-pearl tesserae, were seemingly modelled after ceramic prototypes, namely Chinese porcelain of the Yuan and Ming dynasties (1271–1644), copying in turn metal prototypes from Central Asia which, having been made in precious materials, have survived in far fewer numbers. This transfer process between artistic media is called skeuomorphism, and has been studied in the context of the Gujarati mother-of-pearl production.¹

The Indian origin of this mother-of-pearl production, namely from Khambhat and Surat (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 through the survival of sixteenth century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae. Geometric in character and somewhat Islamic in nature, this artistic production is characterised by the use of mother-of-pearl tesserae which are usually employed to form complex designs of fish scales or stylised lotus flowers. Objects such as basins, plates, dishes and saucers, drinking bowls, bowls, cups, bottles, water jugs and tankards, were modelled after European prototypes in pewter and silver brought by the first Europeans to arrive on the western coasts of India. The mother-of-pearl tesserae are either pinned or glued to each other with brass pins, or to a wooden base or core in the case of large basins, caskets and small chests.²

While large dishes are usually made according to the first technique, large basins such as the present one feature a wooden base or core onto which the mother-of-pearl tesserae are pinned with brass pins. Although large dishes are uncommon, large basins such as the present example are even rarer. A similar shallow basin, with a wooden base and a continuous radiating flower pattern on the main field resembling that in our basin, survives in the Dresden *Kunstammer* known as the Grünes

1 Veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, p. 53, e cat. 3, pp. 132-141.
2 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cats. 11-12, pp. 86-121.

1 See Hugo Miguel Crespo (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, p. 53, and cat. 3, pp. 132-141.
2 See Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cats. 11-12, pp. 86-121.



contínuo de flores radiantes no campo central, semelhante à nossa bacia, pertence à *Kunstkammer* de Dresden, conhecida como Grünes Gewölbe (inv. IV 181). Com seu gomil, surge registado nos inventários dos Eleitores da Saxônia a partir de 1586.³ À semelhança de alguns dos poucos exemplares sobreviventes com estrutura de madeira, a bacia da antiga coleção dos príncipes da Baviera, em Munique, hoje no Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, Alemanha (inv. R 1265), mantém ainda a sua decoração original pintada e dourada.⁴

O fundo seria originalmente pintado a goma-laca sobre fundo vermelho à semelhança das bacias indianas remanescentes desta origem, produção e cronologia, com sua típica decoração de estilo iraniano, com cartelas tímúridas, finos enrolamentos vegetalistas e animais. Provavelmente danificada, a pintura original no fundo e aba exterior foi, posteriormente, coberta com veludo de seda carmesim, já algo gasto em especial na aba. Melhor preservado quanto à decoração, o fundo apresenta, finamente cortada na felpa do veludo, as armas dos Jesuítas, sugerindo uma proveniência no âmbito da Sociedade de Jesus.

Gewölbe (inv. IV 181). With its matching ewer, it is recorded in the inventories of the Electors of Saxony from 1586 onwards.³ Similarly to some of the few other surviving examples of such basins with wooden bases, the one from the collection of the rulers of Bavaria in Munich, now housed in the Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, Germany (inv. R 1265), still retains its original painted and gilded decoration.⁴

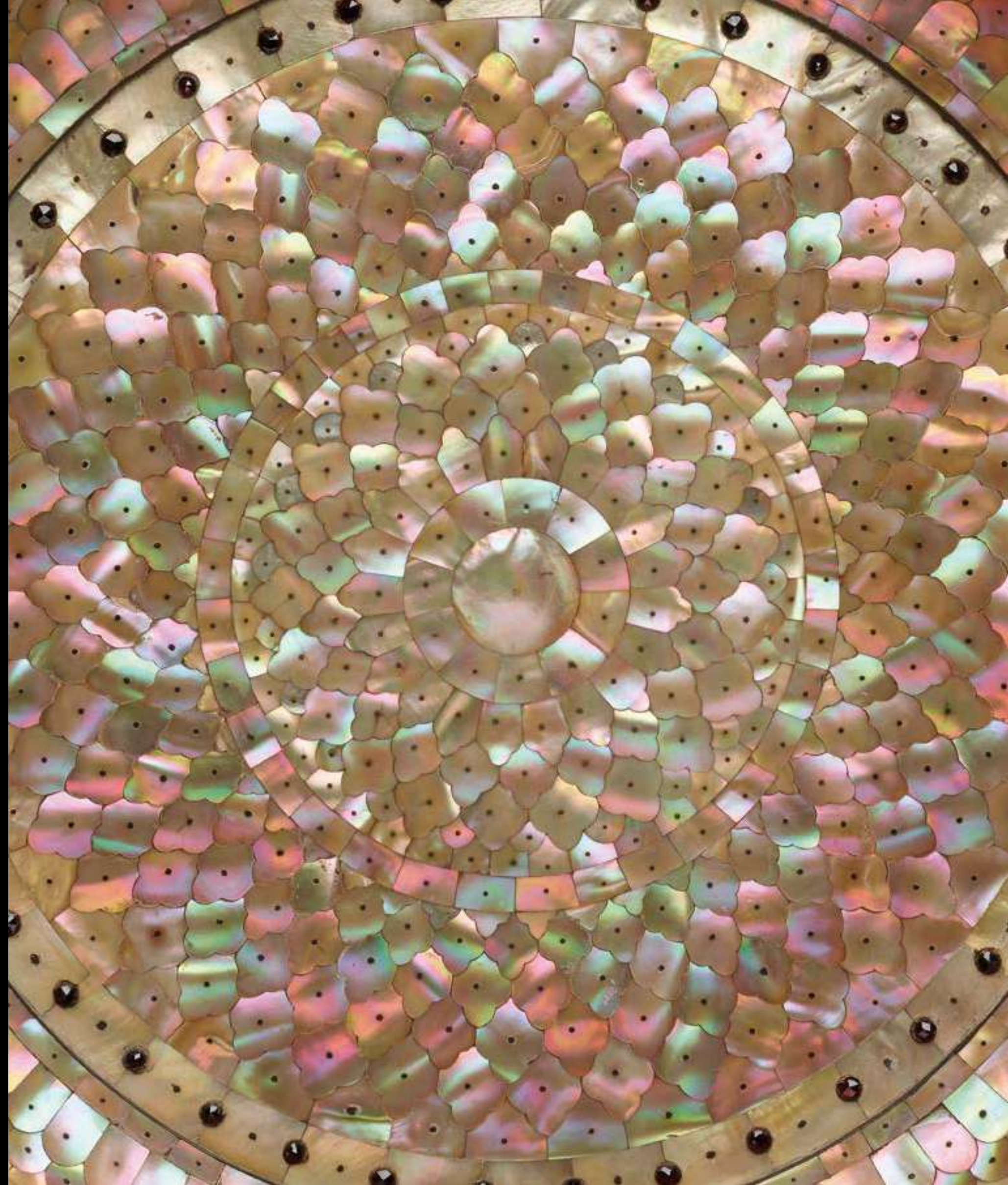
The underside was originally painted in coloured shellac over a red varnished ground, not unlike the few surviving Indian basins of this origin, production and date, with typical Iranian-style decoration, such as Timurid cartouches, fine foliage sprays and animals. Probably damaged, the original painting of the underside and round border was at some later date covered with crimson silk velvet, now much worn out, especially on the border. Better preserved is the decoration of the underside, finely cut on the velvet pile, which features the emblem of the Jesuits, suggesting a provenance within the Society of Jesus.

3 Dirk Syndram, Jutta Kappel, Ulrike Weinhold, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden - München - Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 35

4 Sigrid Sangl, "Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262-287, ref. p. 267.

3 Dirk Syndram, Jutta Kappel, Ulrike Weinhold, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden - München - Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 35

4 Sigrid Sangl, "Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen", *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262-287, ref. p. 267.



34

Caixa-escritório

Índia, Província do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná (na actual Mumbai)
Século XVI (finais)
Sissó, teca, marfim à cor natural e tingido de verde;
ferragens de cobre dourado
20 x 40 x 34 cm

Caixa-escritório, ou arca-escritório, com tampa de levantar, em sissó (*Dalbergia latifolia*) com embutidos em teca (*Tectona grandis*) e marfim. De estrutura em sissó, é decorada com embutidos de marfim à cor natural e tingido de verde (no topo), formando um padrão geométrico de círculos secantes (*diaprés*), emoldurado por uma barra de rosetas de oito pétalas em teca alternadas com marfim.¹ Estas barras de rosetas parecem ser exclusivas das oficinas de produção de mobiliário para exportação, ao gosto europeu e seguindo tipologias introduzidas e encomendadas por portugueses logo na segunda metade do século XVI. Estas estariam localizadas no norte da Índia, muito provavelmente junto a centros de domínio e influência lusa, em particular os territórios da chamada Província do Norte, pertencentes ao Estado Português da Índia, região costeira com uma extensão de cerca de duzentos quilómetros, que compreendia Damão e Diu no actual estado do Guzarate, junto ao grande porto de Cambaia até Bombaim, hoje capital do estado de Maharashtra. Assim, dadas estas características estilísticas, concretamente a presença deste tipo de friso distintivo, podemos atribuí-la à Província do Norte, nomeadamente a Taná (na actual Mumbai), aldeia sob a jurisdição da cidade vizinha de Baçaim desde 1534, localizada a norte de Goa e na fronteira do Sultanato de Ahmadnagar no Decão, que tornar-se-ia famosa pela sua produção de mobiliário de luxo com decoração marchetada.² O interior apresenta diversos compartimentos, como três escaninhos – para guardar os instrumentos de escrita, como penas e canivetes, dispostos junto ao interior das ilhargas e frente do escritório –, mas também dois recipientes circulares, um servindo de tinteiro e o outro de areeiro, este último para pulverizar areia sobre a tinta fresca por forma a ajudar na secagem, absorvendo a humidade da tinta. A decoração do interior da tampa apresenta um medalhão central enquadrado por cantos com o mesmo padrão do exterior, emoldurado pelo mesmo friso de flores em teca e marfim. A frente apresenta uma falsa gaveta em cima e uma em baixo, com fechadura e duas asas que, à semelhança das restantes ferragens, é em cobre dourado a mercúrio, para guardar papel e documentos. A presente caixa-escritório, já anteriormente publicada³, é das mais belas de quantas se conhecem desta tipologia e centro de produção, conjugando o friso característico das produções do norte da Índia com o padrão de círculos secantes (*diaprés*) desenhado no branco do marfim sobre o fundo castanho do sissó, num jogo contrastivo de grande efeito, de técnica exímia, e incomum dado que o mesmo padrão tal como praticado em Goa surge, geralmente, em ébano sobre teca, apenas com o elemento central em marfim.

Writing box

India, Northern Province of the Portuguese State of India, probably Thane (in present-day Mumbai)
Late 16th century
Indian rosewood, teak, natural and green-dyed ivory;
gilded copper fittings
20 x 40 x 34 cm

A writing box, or writing chest, with a flat top lid, in Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) with teak (*Tectona grandis*) and ivory inlays. It is decorated with ivory left in its natural colour and dyed in green (on the top), forming a geometric diaper pattern of interlocking circles (*diaprés*), framed by a frieze of eight-petaled rosettes in teak alternated with ivory.¹ These rosette friezes seem to be exclusive to furniture workshops producing for export according to European taste and following typologies introduced and commissioned by Portuguese as early as the second half of the sixteenth century. These would be located in northern India, most likely adjacent to centres of Portuguese influence and rule in particular the territories of the Northern Province, belonging to the Portuguese State of India, a coastal region with an extension of about two hundred kilometres, from Daman and Diu in the present state of Gujarat, near the great port of Cambay to Bombay, now the capital of the state of Maharashtra. Given these stylistic features, namely the presence of this distinctive type of frieze, we may identify its place of manufacture with the Northern Province, namely with Thane (in present-day Mumbai), a village under the jurisdiction of the neighbouring city of Bassein from 1534, located north of Goa and on the border of the Sultanate of Ahmadnagar in the Deccan, a region which would become famous for its production of luxury furniture with marquetry decoration.² The interior is fitted with several compartments, such as three nooks – to store writing implements, such as quills and penknives, placed next to the inside walls of the sides and front of the box – in addition to two circular containers, one used as an inkwell and the other for holding “pounce” or sand, which was sprinkled over the paper to quickly dry the ink. The decoration of the interior side of the lid features a central medallion framed by corners with the same pattern as the exterior, and with similar borders of teak and ivory rosettes. The front has a simulated drawer on top and an actual drawer below to store paper and documents, fitted with a lock and two pulling handles that, similar to all of the fittings, are of fire gilded copper. The present writing box, which has already been published³, is one of the most beautiful known examples of this type and origin, and combines the characteristic frieze of the northern Indian model, with the diaper pattern of interlocking circles made in ivory over the rich brown of the rosewood ground, thereby creating a contrast of great aesthetic effect through exquisite technique. The combination of materials is also unusual, since the same pattern as practiced in Goa is in general of ebony inlaid over teak, with only the central element in ivory.



1 Sobre o padrão de *diaprés*, veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, p. 160.

2 Sobre o mobiliário de Taná, veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], cat. 15, pp. 136-171.

3 Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, p. 377.

1 On the diaper pattern, see Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, p. 160.

2 On furniture made in Thane, see Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], cat. 15, pp. 136-171.

3 Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, p. 377.



35

Caixa-escritório

Índia, Guzarate, ou Sindh (no actual Paquistão)
Século XVI (finais)

Madeiras exóticas, sissó, marfim, marfim tingido de verde, sadeli, e ferro; ferragens de cobre dourado
17 x 27,5 x 20 cm

A presente caixa-escritório copia protótipo europeu, um objecto portátil conhecido na Alemanha por *schreibtisch* ou “escrivãzinha”. Este tipo de mobiliário de luxo foi predominante na decoração de interiores das famílias nobres e patricias, e caixas-escritórios portáteis tornar-se-iam requisito fundamental para os funcionários europeus, mercadores e comerciantes que viviam e viajavam pela Ásia. Caixas-escritórios e contadores de pequenas dimensões foram produzidos na Ásia com materiais exóticos e dispendiosos, sendo muito admirados e avidamente procurados na Europa, devido não só à sua forma, mas também à sua perfeição técnica. A produção deste tipo de mobiliário centrou-se no noroeste da Índia, nomeadamente no Guzarate e no Sindh, centros com tradição de longa data quanto à produção de bens de luxo.¹ Esta caixa-escritório de tampo de rebater é feita de madeira exótica faixeada a sissó (*Dalbergia latifolia*) e decorada com madeira e marfim (na cor natural e tingido de verde), e *sadeli*, uma decoração de micromosaico disposta em grandes losangos em todos os lados exteriores da caixa e no interior do tampo. Esta técnica, conhecida pelo termo italiano (*sadeli*), consiste na junção de secções longitudinais (varetas chamadas *gul*), muitas vezes de secção triangular, de muitos materiais diversos (estanho ou prata, latão, diversos tipos de madeira, chifre e marfim deixados à cor natural ou tingido de vermelho ou verde), que são depois cortada transversalmente formando finas folhas de padrões que se repetem e que são coladas a um suporte de madeira.² As ferragens de cobre dourado incluem duas gualdras, o espelho da fechadura em forma de escudete e os puxadores das gavetas no interior.³ As faces exteriores (e o interior do tampo) estão decoradas, com grande colorido, com uma larga cercadura de embutidos de marfim com enrolamentos vegetalistas ondulantes junto às arestas, um campo central repleto de arabescos florais (em marfim à cor natural ou tingido de verde e em madeira mais clara) e o losango de *sadeli* no centro. O interior apresenta seis gavetas (uma simulando três) dispostas em três fiadas, com uma grande gaveta quadrada ao centro. Enquanto a decoração marchetada da frente das gavetas mais pequenas consiste em plantas floridas e pássaros simetricamente dispostos, a frente da gaveta central apresenta uma árvore frondosa com pássaros.

Writing box

India, Gujarat, or Sindh (in present-day Pakistan)
Late 16th century

Exotic woods, east Indian rosewood, ivory, green-dyed ivory, sadeli, and iron; gilded copper fittings
17 x 27.5 x 20 cm

The present writing box is modelled after a European prototype, a portable object known in Germany as a *schreibtisch* or “writing desk”. This type of furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and portable fall-front boxes of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia. Small, precious writing cabinets and boxes made in Asia with exotic and expensive materials were much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection. As is known from documentary evidence the production of this type of furniture was based in north-western India, namely Gujarat and Sindh, which were long-standing centres of production for luxury goods.¹ This fall-front writing box is made from exotic wood and veneered in east Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and decorated with wood and ivory inlays (both in its natural colour and dyed green), and *sadeli*, a micro mosaic decoration set in large lozenges on all of the exterior sides of the box and the interior side of the fall-front. This technique, known by its Italian name (*sadeli*), consists of packs of long, thin rods (*gul*) often of triangular section of many different materials (tin or silver, brass, diverse types of wood, horn, and ivory left in its natural colour or dyed in red or green), then sliced transversally to form thin repeat pattern slices, and subsequently glued to a wooden structure.² Its gilded copper fittings include two side handles, the escutcheon-shaped lock plate and the drawer pullers on the inside.³ The exterior sides (and the interior side of the fall-front) are colourfully decorated with a wide border of ivory inlays with undulating floral scrolls near the edges, a central field inlaid with floral scrolls (in ivory in its natural colour or dyed green, and lighter coloured wood) and the *sadeli* lozenge in the centre. The interior is fitted with six drawers (one simulating three) set in three tiers with a large square drawer at the centre. While the inlay decoration on the front of the smaller drawers consists of flowering plants with symmetrically placed birds, the front of the larger central drawer consists of one larger flowering tree with birds.



1 Veja-se Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; e Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 16, pp. 172-191.

2 Sobre esta técnica, veja-se Amin Jaffer, "Bombay, Surat and Ahmedabad: Micromosaic and Sandalwood Boxes", in Amin Jaffer, *Furniture from British India and Ceylon. A Catalogue of the Collections in the Victoria and Albert Museum and the Peabody Essex Museum*, London, V&A Publications, 2001, pp. 313-326.

3 Para uma caixa-escritório com decoração semelhante, nomeadamente quanto à decoração interior, veja-se Amin Jaffer, *Luxury* [...], pp. 28-29.

1 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, cat. 16, pp. 172-191.

2 On this technique, see Amin Jaffer, "Bombay, Surat and Ahmedabad: Micromosaic and Sandalwood Boxes", in Amin Jaffer, *Furniture from British India and Ceylon. A Catalogue of the Collections in the Victoria and Albert Museum and the Peabody Essex Museum*, London, V&A Publications, 2001, pp. 313-326.

3 For a similarly decorated writing box, namely the interior decoration, see Amin Jaffer, *Luxury* [...], pp. 28-29.



36

Caixa-escritório

Índia, Guzarate ou Sinde (no actual Paquistão)
Século XVI (finais)

Madeiras exóticas, sissó, marfim, marfim tingido de verde, e ferro;
ferragens de cobre dourado
17 x 28,5 x 21 cm

Esta caixa-escritório de frente de tampo de abater apresenta estrutura de madeira exótica faixada a sissó (*Dalbergia latifolia*) e decorada com embutidos a outras madeiras e marfim à cor natural e tingido de verde. As ferragem de cobre dourado incluem duas gualdras, o espelho de fechadura em forma de águia bicéfala ou *gaṇḍabheruṇḍa* - ave mitológica hindu imbuída de força mágica, aqui provavelmente utilizada para afastar o mal e proteger, de pessoas sem escrúpulos, as preciosidades aí custodiadas - e os puxadores das gavetas no interior.¹ As faces exteriores (e o interior do tampo de abater) apresentam grande colorido, sendo decoradas por larga cercadura de embutidos de marfim com enrolamentos florais ondulantes junto às arestas, e um campo central repleto de enrolamentos florais (em marfim à cor natural e tingido de verde, e madeiras mais claras). Estas são decoradas com cenas de caça. Na frente vemos duas figuras masculinas em traje europeu, provavelmente caçadores portugueses a pé, com seus chapéus típicos (com cruces), largas calças (chamadas *bombachas*) e bengala, dispostas em simetria ao lado de uma grande árvore florida com pássaros. No topo temos duas figuras masculinas, uma em traje islâmico montado num elefante, e a outra, em traje europeu montado num cavalo, com uma árvore florida ao centro. Em cada uma das ilhargas vemos duas figuras femininas em traje islâmico, afrontadas, tendo uma árvore florida ao centro. No tardo e na face interior do tampo temos, por fim, duas cenas de caça entre animais, com um leão e um cervídeo malhado ou *chital* (*Axis axis*) com uma árvore ao centro. O interior apresenta seis gavetas (uma delas simulando três) dispostas em três fiadas com uma gaveta quadrada ao centro de maiores dimensões. Enquanto a decoração embutida da frente das gavetas mais pequenas consiste em plantas floridas e codornizes simetricamente dispostas, a frente da gaveta central apresenta uma grande árvore com duas codornizes afrontadas. Esta caixa-escritório replica, quanto à forma, um protótipo europeu conhecido na Alemanha por *schreibtisch* ou “escrivaniha”, onde os mais valiosos exemplares eram produzidos. O tampo de abater desce formando uma superfície própria para a escrita. Imprescindíveis no mobiliário interior de residências nobres e patricias da Europa, caixas-escritório portáteis deste tipo tornaram-se um requisito fundamental para funcionários, mercadores e comerciantes europeus que viviam e viajavam pela Ásia.²

Writing box

India, Gujarat, or Sindh (in present-day Pakistan)
Late 16th century

Exotic woods, east Indian rosewood, ivory, green-dyed ivory, and iron; gilded copper fittings
17 x 28.5 x 21 cm

This fall-front writing box is made from exotic wood, veneered in east Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and decorated with wood and ivory inlays (in its natural colour and dyed in green). Its gilded copper fittings include two side handles, a lock plate in the shape of a double-headed eagle or *gaṇḍabheruṇḍa* - a Hindu mythological bird thought to possess magical strength and probably used to ward off evil and protect the precious contents of the cabinet from unscrupulous people - and drawer pulls on the inside.¹ The exterior sides (and the interior side of the fall-front) are colourfully decorated with a wide border of ivory inlays with undulating floral scrolls near the edges, and a central field inlaid with floral scrolls (in ivory in its natural colour, ivory dyed in green, and lighter coloured woods). These are decorated with hunting scenes. On the front are two male figures in European attire, most probably Portuguese hunters on foot, with their typical hats (with crosses), wide breeches (called *bombachas*) and walking sticks, set in symmetry around a large flowering tree with birds. On the top are two male figures, one in Islamic attire riding an elephant, and the other, in European clothes riding a horse, with a flowering tree in the centre. On each side are two female figures dressed in Islamic style facing a flowering tree in the centre. And on the back and on the interior side of the fall-front are two animal hunting scenes, with a lion and a spotted deer or *chital* (*Axis axis*) with a flowering tree in the centre. The interior is fitted with six drawers (one of them simulating three) set in three tiers with a large square drawer at the centre. While the inlay decoration on the front of the smaller drawers consists of flowering plants with symmetrically placed quails, the front of the larger central drawer consists of one larger flowering tree with two facing quails. The present writing box is modelled after a European prototype known in German as *schreibtisch* or “writing desk”, where the most coveted and expensive ones were produced. The hinged front drops down to form a surface for writing. Prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households, portable fall-front boxes of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia.²



1 Para uma caixa-escritório com decoração semelhante, veja-se Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 28-29.

2 Veja-se Amin Jaffer, *Luxury* [...], p. 18; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

1 For a similarly decorated writing box, see Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 28-29.

2 See Amin Jaffer, *Luxury* [...], p. 18; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.



37

Caixa-escritório

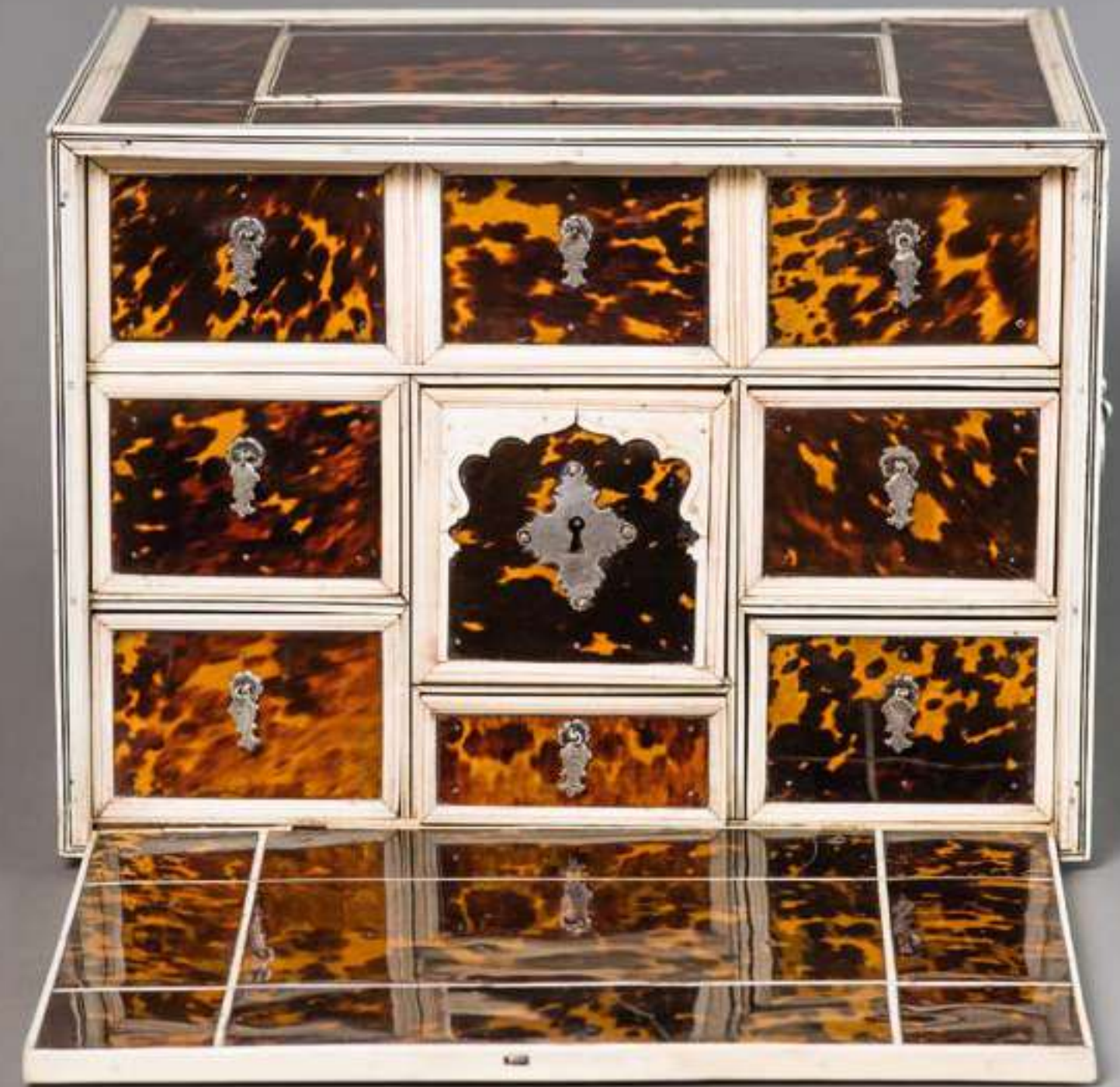
Índia, Guzarate
Século XVII
Madeira exótica, marfim e tartaruga; ferragens de prata
27 x 37,1 x 28,5 cm

Caixa-escritório de tampo de abater em madeira exótica, faixeadada a marfim e tartaruga mosqueada (das escamas da carapaça da tartaruga-de-pente ou *Eretmochelys imbricata*) com ferragens de prata (espelhos de fechadura, puxadores das gavetas em forma de peixe e duas pesadas gualdras). As faces exteriores e o interior do tampo de abater seguem uma mesma decoração em tapete, com campo central rectangular em tartaruga, cercado por moldura alteada em marfim, e larga cercadura de placas quadrangulares de tartaruga fixas por pregos de prata; as arestas da caixa apresentando modenatura entalhada em marfim. No interior temos sete gavetas (uma simulando três na fiada superior), dispostas em três fiadas, e uma grande, quadrada ao centro (com moldura em arco de estilo islâmico em marfim), com sua fechadura. As frentes das gavetas são faixeadadas a tartaruga pregadas também em prata, com molduras entalhadas em marfim. O aspecto mais singular da nossa caixa-escritório reside na sua construção, uma vez que todas as gavetas são feitas de placas inteiriças de marfim, tornando-se verdadeiramente excepcional a sua riqueza material. As gavetas apresentam no interior, junto à frente, cantoneiras recortadas em marfim, com o mesmo desenho islâmico da gaveta central. Muito poucas peças com suas gavetas integralmente construídas em marfim sobrevivem.¹ Esta caixa-escritório replica, quanto à forma, um protótipo europeu tido como dos mais apreciados móveis de conter no século XVI. Móvel dispendioso, era conhecido na Alemanha por *schreibtisch* ou “escrivãzinha”. O tampo de abater desce formando uma superfície própria para a escrita, enquanto as suas muitas gavetas dão acesso ao que aí estaria guardado. Imprescindíveis no mobiliário interior das residências nobres e patrícias da Europa, caixas-escritório portáteis deste tipo tornar-se-iam requisito fundamental para funcionários, mercadores e comerciantes europeus que viviam e viajavam pela Ásia. Tal como sabemos por fontes documentais, como relatos de viajantes, a produção deste tipo de mobiliário centrou-se no noroeste da Índia, nomeadamente nas regiões costeiras do Guzarate e do Sind (no actual Paquistão), centros com tradição de longa data quanto à produção de bens de luxo, onde mercadores de comunidades com origem no Próximo Oriente, Sudeste Asiático e Europa, viviam e trabalhavam.²

Writing box

Índia, Gujarat
17th century
Exotic wood, ivory and tortoiseshell; silver fittings
27 x 37.1 x 28.5 cm

This fall-front writing box is made from exotic wood, veneered in ivory and beautifully mottled tortoiseshell (from the dorsal scutes of the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*) and set with silver fittings (lock plates, fish-shaped drawer pulls and two sturdy side handles). The exterior sides, and the interior of the fall-front, follow a carpet-like decoration, with a central rectangular field in tortoiseshell bordered by raised ivory mouldings, and a wide tortoiseshell border made from rectangular tortoiseshell plaques, all held with silver pins; the edges of the writing box have stepped carved ivory mouldings. The interior is fitted with seven drawers (one simulating three on the top tier) set in three tiers with a large square drawer at the centre (with an Islamic-style arched border made from ivory), which is fitted with its own lock. The fronts of the drawers are veneered in tortoiseshell also pinned in silver and feature carved ivory mouldings. The most extraordinary aspect of the present writing box resides in its construction, since all of the drawers are made from solid plaques of ivory, making it truly exceptional for the richness of its material. The drawers are fitted in the interior with ivory brackets in the front corners, following the same Islamic design seen on the square central drawer. Very few pieces with their drawers made from solid ivory survive.¹ The present writing cabinet was modelled after European prototypes and is a portable object which ranks among the most prestigious pieces of storage furniture from the sixteenth century. Such costly pieces were known in Germany as a *schreibtisch* or “writing desk”. The hinged front drops down to form a surface for writing, while the many drawers gave access to what was kept in the cabinet’s multiple compartments. This type of luxurious piece of furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and portable cabinets of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia. As is known from documentary evidence, namely contemporary travel accounts, the production of this type of furniture was based in north-western India, namely the coastal regions of Gujarat and Sindh (in present-day Pakistan), which were long-standing centres of production of luxury goods, and where firmly established merchant communities from the Middle East, South-East Asia and Europe lived and worked.²



1 Para um exemplar semelhante (sem tartaruga nas frentes das gavetas), veja-se Manuel Castilho (ed.), *Imitando o divino mestre por terras do Indostão. Following the divine master in the shores of Hindustan* (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 2002, cat. 30, pp. 58-61. Veja-se também Pedro Dias Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 115-117, e pp. 265-370.

2 Veja-se Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; e Pedro Dias, *Mobiliário [...], passim*.

1 For a similar example (without tortoiseshell on the drawer fronts), see Manuel Castilho (ed.), *Imitando o divino mestre por terras do Indostão. Following the divine master in the shores of Hindustan* (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 2002, cat. 30, pp. 58-61. See also Pedro Dias Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 115-117, and pp. 265-370.

2 See Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and Pedro Dias, *Mobiliário [...], passim*.



38

Menino Jesus Bom Pastor

Reino do Sião (actual Tailândia)
Século XVII (inícios)
Marfim entalhado com vestígios de policromia
4,3 x 20,4 x 5,2 cm

Uma rara imagem do Menino Jesus como Bom Pastor deitado, delicadamente entalhado em marfim. Deitado de lado sobre o ombro esquerdo (normalmente as figuras deitam-se para o lado direito), com a palma servindo de apoio à cabeça, a figura do Menino assenta sobre uma cama de folhas. O Menino, apresentado como um pastor dormitando, de grossos caracóis, veste uma túnica de manga curta aberta à frente, de pele animal, cuja abertura é presa por atilhos encordoados que debruam o decote. A figura destaca-se pela grande qualidade do trabalho escultórico, na suavidade do desenhar dos membros e pela graciosidade do rosto que, de pálpebras cerradas, esboça um sorriso meditativo. Tal como a peça seguinte (cat. 39), pertence a um grupo de objectos que tem desafiado a mais recente historiografia.¹ Algumas destas figuras apresentam a mão esquerda apoiada num pequeno cordeiro ajoelhado sobre o livro da Fé, ou *Agnus Dei*, sendo conhecidos outros exemplares em que o cordeiro surge como um estranho animal. As características diferenciadoras tão peculiares a esta produção levaram Pedro Dias a propor o reino do Sião como centro de produção, baseando-se na similitude da posição com os Budas deitados tailandeses de Ayutthaya, argumento não considerado como totalmente convincente pela historiografia.² No entanto, algumas particularidades iconográficas desfazem quaisquer dúvidas sobre a origem tailandesa desta produção. Em pelo menos dois exemplares conhecidos, o cordeiro é representado como outro animal: o porco selvagem, ou javali da Tailândia (*Sus scrofa jubatus*), espécie endémica, portanto exclusiva deste território do Sudeste Asiático.³ O sentido desta inclusão, além de provar a origem tailandesa desta produção, indica estarmos em presença de uma forma devocional perfeitamente integrada na cultura e arte do Sião do período Ayutthaya, sendo provável o uso local destas imagens devocionais. Também a forma do vestuário indica uma origem tailandesa, já que as vestes deste Bom Pastor sugerem o vestuário monástico típico desta vertente budista: a *ungsa* ou túnica de manga curta, e o *antaravassaka* usado à volta da cintura. Dada a destruição da cidade de Ayutthaya em 1767 e o desaparecimento de uma das maiores comunidades católicas da Ásia, estas pequenas esculturas devocionais tornam-se no melhor testemunho da importância da presença lusa no reino do Sião durante o Período Moderno.⁴

1 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 23, pp. 262-273.
2 Pedro Dias, *Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequêira Pinto Collection* (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011, pp. 22-28.
3 Boonsong Lakagul, Jeffrey MacNeely, *Mammals of Thailand*, Bangkok, Sahakarn Bhaet, 1988; e Alongkoad Tanomtong, Praween Supanuam, Pornnarong Siripiyasing, Rongvit Bunjonrat, "A comparative chromosome analysis of Thai wild boar (*Sus scrofa jubatus*) and relationship to domestic pig (*S. s. domestica*) by conventional staining, G-banding and high-resolution technique", *Songklanakarin Journal of Science and Technology*, 29.1, 2007, pp. 1-13, ref. pp. 2-3.
4 Veja-se Maria da Conceição Flores, *Os Portugueses e o Sião no século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

Child Jesus as the Good Shepherd

Kingdom of Siam (present-day Thailand)
Early 17th century
Carved ivory with traces of polychromy
4.3 x 20.4 x 5.2 cm

A rare image of the reclining Child Jesus as the Good Shepherd, minutely carved in ivory. Reclining on his left side (normally the figures are resting on their right side), and with a palm frond serving as a pillow, the child lies on a bed of leaves. Presented as a dozing shepherd, and with his hair in thick curls, Jesus wears an open front short sleeved tunic made from animal skin, with the opening tied with corded straps framing the neckline. The figure stands out for the quality of its carving, the smooth modelling of the anatomy and the comeliness of the face which, with closed eyelids, reveals a meditative smile. Like the following piece (cat. 39), it belongs to a distinct group of objects which has puzzled scholarship in recent years.¹ Some of the reclining figures have the left hand resting on a small lamb kneeling over the Book of Faith, an *Agnus Dei*, while in other known examples the lamb appears as a strange animal. The peculiar distinguishing features of this production led Pedro Dias to propose the Kingdom of Siam as the centre of production, based on the similarity of posture between our devotional figurine and the Thai reclining Buddha in Ayutthaya, an argument which has failed to totally convince other scholars.² Nevertheless, some of the iconographic peculiarities are sufficient to dispel any doubts about the Thai origin of this production. In at least two known examples, the lamb is depicted as another animal: the wild pig, or Thai boar (*Sus scrofa jubatus*), an endemic species peculiar to this area of Southeast Asia.³ The meaning of such inclusion besides proving the Thai origin of this production, indicates a type of devotion perfectly integrated into the culture and art of Siam from the Ayutthaya period, and the likely local consumption of these devotional images. Furthermore, the type and forms of the garments point to a Thai origin, given that the clothes of this Good Shepherd are reminiscent of the monastic clothing typical of this Buddhist school: the *ungsa*, a short sleeved tunic, and the *antaravassaka*, worn around the waist. Given the destruction of the city of Ayutthaya in 1767 and the disappearance of one of the largest Catholic communities in Asia these devotional statuettes stand as the best testimony to the importance of the Portuguese presence in the Kingdom of Siam during the early modern period.⁴

1 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 23, pp. 262-273.
2 Pedro Dias, *Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequêira Pinto Collection* (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011, pp. 22-28.
3 Boonsong Lakagul, Jeffrey MacNeely, *Mammals of Thailand*, Bangkok, Sahakarn Bhaet, 1988; and Alongkoad Tanomtong, Praween Supanuam, Pornnarong Siripiyasing, Rongvit Bunjonrat, "A comparative chromosome analysis of Thai wild boar (*Sus scrofa jubatus*) and relationship to domestic pig (*S. s. domestica*) by conventional staining, G-banding and high-resolution technique", *Songklanakarin Journal of Science and Technology*, 29.1, 2007, pp. 1-13, ref. pp. 2-3.
4 See Maria da Conceição Flores, *Os Portugueses e o Sião no século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.



39

Menino Jesus Bom Pastor

Reino do Sião (actual Tailândia)
Século XVII (inícios)
Marfim entalhado com vestígios de policromia
4,5 x 21 x 7 cm

Uma rara imagem do Menino Jesus Bom Pastor deitado, delicadamente entalhada em marfim. Deitado de lado sobre o ombro direito, com a palma servindo de apoio à cabeça, a figura do Menino assenta sobre uma cama de folhas. O Menino, apresentado como um pastor dormitando, veste uma túnica de manga curta aberta à frente, de pele animal, cuja abertura é presa por atilhos encordoados que debruam o decote. A figura destaca-se pela inusual representação da cabeça rapada do Menino Jesus, normalmente representado com grandes caracóis típicos desta produção. Tal como o anterior (cat. 38), pertence a um grupo de objectos que tem desafiado a mais recente historiografia.¹ Algumas destas figuras apresentam a mão esquerda apoiada num pequeno cordeiro ajoelhado sobre o livro da Fé, ou *Agnus Dei*, sendo conhecidos outros exemplares em que o cordeiro surge como um estranho animal: o porco selvagem, ou javali da Tailândia (*Sus scrofa jubatus*), espécie endémica, portanto exclusiva deste território do Sudeste Asiático.² O sentido desta inclusão, além de provar a origem tailandesa desta produção, indica estarmos em presença de uma forma devocional perfeitamente integrada na cultura e arte do Sião do período Ayutthaya, sendo provável o uso local destas imagens devocionais. Também a forma do vestuário indica uma origem tailandesa, já que as vestes deste Bom Pastor sugerem o vestuário monástico típico desta vertente budista: a *ungsa* ou túnica de manga curta, e o *antaravassaka* usado à volta da cintura. Com efeito, a representação de um Menino Jesus rapado mais sublinha a origem budista do mestre entalhador que a produziu, decidindo representar o Bom Pastor como um monge tailandês, muito provavelmente um santo e, desta forma, representando Jesus não como divindade mas como *mahāsiddha*.

Child Jesus as the Good Shepherd

Kingdom of Siam (present-day Thailand)
Early 17th century
Carved ivory with traces of polychromy
4.5 x 21 x 7 cm

A rare image of the reclining Child Jesus as the Good Shepherd, minutely carved in ivory. Reclining on his right side, and with a palm frond serving as a pillow, the child lies on a bed of leaves. Presented as a dozing shepherd, Jesus wears an open front short sleeved tunic made from animal skin, with the opening tied with corded straps framing the neckline. The figure stands out for the unusual depiction of the hairless head of the Child Jesus, usually depicted with large curls of hair which are typical of this production. Like the previous piece (cat. 38), it belongs to a distinct group of objects which has puzzled scholarship in recent years.¹ Some of the reclining figures have the left hand resting on a small lamb kneeling over the Book of Faith, an *Agnus Dei*, while in other known examples the lamb appears as a strange animal. In at least two known examples, the lamb is depicted as another animal: the wild pig, or Thai boar (*Sus scrofa jubatus*), an endemic species peculiar to this area of Southeast Asia.² The meaning of such inclusion besides proving the Thai origin of this production indicates a type of devotion perfectly integrated into the culture and art of Siam from the Ayutthaya period, and the likely local consumption of these devotional images. Furthermore, the type and forms of the garments point to a Thai origin, given that the clothes of this Good Shepherd are reminiscent of the monastic clothing typical of this Buddhist school: the *ungsa*, a short sleeved tunic, and the *antaravassaka*, worn around the waist. In fact, the depiction of a hairless Child Jesus further highlights the Buddhist background of its master carver, who decided to depict the Good Shepherd as a Thai monk, most probably a saintly figure, and in this way depicting Jesus not as a deity in himself, but as a *mahāsiddha*.



1 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 23, pp. 262-273.

2 Boonsong Lakagul, Jeffrey MacNeely, *Mammals of Thailand*, Bangkok, Sahakarn Bhaet, 1988; e Alongkoad Tanomtong, Praween Supanuam, Pornnarong Siripiyasing, Rongvit Bunjonrat, "A comparative chromosome analysis of Thai wild boar (*Sus scrofa jubatus*) and relationship to domestic pig (*S. s. domestica*) by conventional staining, G-banding and high-resolution technique", *Songklanakarinn Journal of Science and Technology*, 29.1, 2007, pp. 1-13, ref. pp. 2-3.

1 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 23, pp. 262-273.

2 Boonsong Lakagul, Jeffrey MacNeely, *Mammals of Thailand*, Bangkok, Sahakarn Bhaet, 1988; and Alongkoad Tanomtong, Praween Supanuam, Pornnarong Siripiyasing, Rongvit Bunjonrat, "A comparative chromosome analysis of Thai wild boar (*Sus scrofa jubatus*) and relationship to domestic pig (*S. s. domestica*) by conventional staining, G-banding and high-resolution technique", *Songklanakarinn Journal of Science and Technology*, 29.1, 2007, pp. 1-13, ref. pp. 2-3.

Taça

China, Jingdezhen; Europa (montagens)
Século XVI (finais), dinastia Ming, período Jiaping (1521-1567)
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado; montagens de prata
6,4 x 11,7 x 16,5 cm

A porcelana chinesa não era coisa rara na Lisboa de finais do Renascimento, já que era importada em grandes quantidades. Particularmente popular, a de decoração a azul de cobalto, era facilmente adquirida em lojas e nos leilões públicos diários.¹ Exemplos mais preciosos, como monocromáticos a amarelo, geralmente reservados para uso imperial na Cidade Proibida, ou azul, vermelho e branco, igualmente usado nas cerimónias sacrificiais de estado, bem como as *kinmande*, eram mais difíceis de encontrar e frequentemente contrabandeadas entre a China e a Europa. Ao contrário dos poucos e valiosos exemplares que vieram enriquecer as coleções principescas de Viena, Florença, Innsbruck ou Dresden, a porcelana era tida na Lisboa quinhentista como de uso diário dado o seu carácter decorativo e relativo baixo preço. Recentes e importantes achados arqueológicos em Lisboa, na maioria ainda inéditos e aguardando investigação, junto com os de naufrágios portugueses, oferecem-nos uma mais realista imagem do consumo generalizado de porcelana chinesa na cidade. Exemplo da variedade disponível para uso em Lisboa é a porcelana deixada, após a sua morte em 1570, por Simão de Melo a sua viúva e que incluía 120 peças de “*porcellana de comer*”, provavelmente pratos de tamanho médio, aos quais se juntavam quarenta pratos grandes e outros tantos de diversas dimensões também “*de comer*”. Listados no inventário de Simão de Melo foram também: trinta taças em forma de sino invertido; vinte e seis pratos muito grandes; vinte pratos grandes; vinte garrafas; oito taças pequenas; seis taças pequenas e dois pires; seis grandes pratos de servir; cinco potes grandes; quatro potes; e um “resfriador”.² Junto com estas peças, o inventário de Melo regista uma valiosa bacia para ablução das mãos antes das refeições “*dourada, da China*”, provavelmente porcelana branca vidrada com decoração dourada ou *kinmande*, conhecida por “estilo brocado de ouro” em japonês.³ Peças de porcelana branca vidrada decoradas em *kinmande*, como o nosso exemplar (com enrolamentos de flores-de-lótus estilizadas), são muito raras. Dois pares de pequenas taças semelhantes à presente estão no British Museum, Londres (inv. PDF A464-A465; e inv. 1930,0717.2-3), o segundo par com as marcas “*fu gui jia qi*” ou “*Fino vaso para ricos e honrados*”, idênticas às da nossa taça. À semelhança do presente exemplar, algumas peças *kinmande*, dado o seu carácter precioso, receberam montagens de metais nobres na Europa.

1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120-139, ref. p. 121.

2 Hugo Miguel Crespo, "Global [...]", p. 125.

3 Veja-se Linda Rosenfeld Pomper, "New perspectives on *kinmande*", *Arts of Asia*, 44.5, 2014, pp. 73-82.

40

Bowl

China, Jingdezhen; Europa (mounts)
Late 16th century, Ming dynasty, Jiaping period (1521-1567)
Porcelain decorated in overglaze cobalt blue; silver mounts
6.4 x 11.7 x 16.5 cm

Chinese porcelain was not an uncommon sight in late Renaissance Lisbon, as it was imported in great quantities. Particularly popular was the overglaze cobalt blue decoration and it was easily bought in shops and at daily public auctions.¹ More precious examples, such as the yellow monochrome ware usually reserved for imperial use in the Forbidden City, or blue, red and pure white ware similarly used in state sacrificial ceremonies, as well as *kinmande*, were harder to come by, and were often smuggled between China and Europe. Unlike the relatively few prize examples that enriched the collections of the wealthy nobility in Vienna, Florence, Innsbruck or Dresden, porcelain in sixteenth-century Lisbon was put to everyday use on account of its attractiveness and relative low price. Recent archaeological finds in Lisbon, still mostly unpublished and awaiting proper research, alongside those from Portuguese shipwrecks enable us to form a better, more realistic idea about the widespread consumption of Chinese porcelain in the city. As an example of the types of wares available for use in Lisbon, upon his death in 1570, Simão de Melo left a vast array of porcelain to his widow, including 120 pieces of “*porcelain for eating*”, probably referring to dishes of medium size, plus forty large dishes, and forty dishes of various dimensions “*for eating*”. Also recorded in Melo’s inventory were: thirty bell-shaped bowls; twenty-six very large plates; twenty large plates; twenty bottles; eight small bowls; six small cups and two small saucers; six large serving platters; five large ovoid jars; four jars; and a cooler with flaring rounded sides.² Alongside such pieces, Melo’s inventory records a costly basin for washing before meals “*gilded, from China*”, probably white glaze porcelain with *kinmande* gilt decoration known as “gold brocade style” in Japanese.³ White glaze porcelain pieces decorated with *kinmande*, such as the present example (with stylised lotus scrolls), are very rare. Two pairs of small bowls identical to the present piece are in the British Museum, London (inv. PDF A464-A465; and inv. 1930,0717.2-3), the second pair with the marks “*fu gui jia qi*” or “*Fine vessel for the rich and honourable*”, similar to those on our bowl. Not unlike the present example, some *kinmande* pieces, on account of their precious character, received precious metal mounts in Europe.

1 Hugo Miguel Crespo, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120-139, ref. p. 121.

2 Hugo Miguel Crespo, "Global [...]", p. 125.

3 See Linda Rosenfeld Pomper, "New perspectives on *kinmande*", *Arts of Asia*, 44.5, 2014, pp. 73-82.



41

Largura de tecido

China, provavelmente Guangzhou
Século XVI (finais)
Lampasso de seda
65 x 52 cm

Esta largura de tecido (de orela a orela), é um lampasso de seda chinesa (um tecido de luxo com uma teia de fundo), e apresenta como padrão disposto em simetria simples uma águia bicéfala coroada sobre um coração trespassado por flechas. O motivo principal, de origem europeia, embora remanescente de uma fênix chinesa (*fēnghuáng*), é bordejado por gavinhas pontuadas por cravos chineses (*Dianthus chinensis* ou *shízhú*), peónias lenhosas (*Paeonia suffruticosa* ou *múdān*, considerada na China como a “rainha das flores”, e símbolo de realeza, prosperidade, riqueza e honra), peónias arbustivas e dois pássaros de cauda longa afrontados. Pertence a um grupo de têxteis figurados em seda que, em geral, têm o mesmo fundo vermelho carmesim (tingido com *Keria laca*) e são decorados a azul, verde e amarelo (tingido com *Sophora japonica*). Enquanto a decoração, corantes e técnica traem a origem chinesa deste tecido de seda, a sua iconografia é claramente europeia.¹ A águia bicéfala, comumente conhecida por águia dos Habsburgo, embora a sua origem seja bastante mais antiga, foi o emblema usado pela Ordem de Santo Agostinho concedida por Felipe II de Espanha (r. 1556–1598). A Província Agostiniana do Santíssimo Nome de Jesus das Filipinas foi estabelecida em Manila em 1575, e logo depois em Macau (que passou para a administração da Província Portuguesa em 1589 por ordem de Felipe II), México e na Índia, durante o qual período várias foram as expedições missionárias tentadas na China. Para além dos tecidos de seda, como o presente, os agostinhos encomendaram outros objectos com a sua heráldica; a porcelana azul e branca encomendada aos fornos chineses de Jingdezhen sendo um bom exemplo desse patrocínio artístico. O uso religioso deste tipo de têxtil fica evidente pela forma de alguns dos exemplares remanescentes; um fragmento de uma casula (no Victoria and Albert Museum, Londres, inv. T.215–1910) e um pluvial completo. Embora a produção destes têxteis tenha vindo a ser atribuída a Macau (porto de disseminação, mais do que centro de produção de têxteis complexos), é mais provável que estes tecidos sumptuários tenham tido origem em centros de produção mais tradicionais do sul da China, que produziam finos têxteis de seda para exportação desde antes do período medieval, abastecendo a corte imperial em Pequim. Um exemplo idêntico com o mesmo do nosso lampasso de seda, diferindo apenas no esquema de cores, e em melhor estado de conservação, pertence ao Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. 12.55.4).²

1 Sobre têxteis chineses produzidos para os mercados português e espanhol, veja-se Maria João Pacheco Ferreira, “Chinese Textiles for Portuguese Tastes”, in Amelia Peck (ed.), *Intervoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (cat.), New York - London, The Metropolitan Museum of Art - Thames & Hudson, 2013, pp. 46-55.

2 Veja-se Amelia Peck (ed.), *Intervoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (cat.), New York - London, The Metropolitan Museum of Art - Thames & Hudson, 2013, cat. 15, pp. 156-157 (entrada catalográfica de Elena Phipps e Joyce Denney).

A width of cloth

China, probably Guangzhou
Late 16th century
Silk lampas
65 x 52 cm

The present width of cloth (from selvage to selvage), is a Chinese silk lampas (a luxury fabric with a background weft), which features as its pattern a crowned and splayed double-headed eagle atop a heart pierced by arrows and which is set in two-fold symmetry. The main motif, of European origin despite resembling a Chinese phoenix (*fēnghuáng*), is encircled by scrolling vines with China pinks (*Dianthus chinensis* or *shízhú*), tree peonies (*Paeonia suffruticosa*, or *múdān*, deemed in China to be “the queen of flowers”, and a symbol of royalty, prosperity, wealth and honour), shrub peonies, and two facing long-tailed birds. It belongs to a group of similarly weaved silk textiles which, in general, have the same crimson red (lac dye) ground and are decorated in blue, green and yellow (dye from the Asian pagoda tree, *Sophora japonica*). While the overall design, dyes, and technique betray the Chinese origin of this silk textile, its iconography is clearly European.¹ The double-headed eagle, commonly known as the Habsburg eagle although its origin is many centuries older, was the device used for the Order of Saint Augustine as given by king Felipe II of Spain (r. 1556–1598). The Augustinian Province of the Most Holy Name of Jesus of the Philippines was established in Manila in 1575, and soon after in Macao (which passed to the administration of the Portuguese Province in 1589 by order of Felipe II), Mexico and India, during which several missionary expeditions were undertaken in China. In addition to silk textiles such as the present example, the Augustinians commissioned other objects featuring their emblem; blue and white porcelain ordered from the Chinese kilns in Jingdezhen being a good example of their artistic patronage. The religious use of this type of textile is evident from the outline of some of the extant examples; a fragment of a chasuble (in the Victoria and Albert Museum, London, inv. T.215–1910) and a complete cope. While the production of such textiles has been attributed to Macau (more of a hub and port for disseminating rather than producing, such complex textiles), it is more likely that such sumptuary textiles were made in more traditional south Chinese centres of production, which had been producing fine silk textiles for export since before the medieval period and supplying the imperial court in Beijing. A matching example of the identical pattern as our silk lampas, differing only in the colour scheme, and in a better state of preservation, belongs to the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 12.55.4).²

1 For Chinese textiles made for export for the Portuguese and Spanish markets, see Maria João Pacheco Ferreira, “Chinese Textiles for Portuguese Tastes”, in Amelia Peck (ed.), *Intervoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (cat.), New York - London, The Metropolitan Museum of Art - Thames & Hudson, 2013, pp. 46-55.

2 See Amelia Peck (ed.), *Intervoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (cat.), New York - London, The Metropolitan Museum of Art - Thames & Hudson, 2013, cat. 15, pp. 156-157 (catalogue entry by Elena Phipps and Joyce Denney).



Oratório portátil (Lamentação de Cristo)

Sul da China
Século XVII (inícios)
Madeira exótica entalhada e lacada, decorada a ouro; ferragens de cobre; pintura a óleo sobre cobre
50,5 x 36,5 (65 quando aberto) x 5 cm

Um raro e muito importante oratório portátil, com duas portas, em madeira lacada (a negro) e dourada, albergando uma pintura devocional a óleo sobre cobre com a *Lamentação de Cristo*. Copiando a forma de um oratório portátil Namban¹, e usando técnicas de marcenaria tipicamente chinesas, o presente oratório, que se destinava a ser pendurado numa parede, foi produzido para devoção privada e usado nos círculos jesuítas para o trabalho missionário na Ásia.² Para além das conhecidas lacas Namban (cat. 48) – produção japonesa de exportação para o mercado europeu e objecto de estudo mais aprofundado, sendo mais fácil de identificar quanto ao repertório decorativo e técnicas utilizadas – outras produções de laca destinadas ao mercado português permanecem pouco estudadas.³ Estas peças lacadas, ditas luso-asiáticas, que têm resistido à identificação consensual do seu local de produção por parte de historiadores da arte, técnicos de conservação e conservadores, são um tanto heterogêneas, podendo ser divididas em dois grupos.⁴ Enquanto o primeiro foi identificado como de origem birmanesa, o segundo é chinês.⁵ Este último, composto sobretudo por arcas-escritório e caixas-escritório, mas também bandejas entalhadas e oratórios de maior dimensão, e também portáteis como o presente, apresenta, em geral, um mesmo tipo de decoração entalhada em baixo-relevo, com laca a negro realçada a ouro. Algumas das superfícies, nomeadamente, o interior das arcas e caixas-escritório, são lacadas a vermelho com decoração a ouro representando fauna e flora de repertório tipicamente chinês. A superfície lacada a negro do nosso oratório é decorada a folha de ouro com motivos florais e animais tipicamente chineses – pássaros de cauda longa, fénix, pavões, esquilos de cauda longa, lebres e peónias, todos associados ao mundo feminino e provavelmente simbolizando Nossa Senhora. Análises recentes dos materiais (laca, óleos, etc) identificaram as técnicas utilizadas no fabrico de objectos

42

Portable oratory (The Lamentation of Christ)

South China
Early 17th century
Carved and lacquered exotic wood decorated in gold, and carved rosewood; copper fittings; oil painting on copper
50.5 x 36.5 (65 when open) x 5 cm

A rare and highly important portable oratory with two doors in lacquered (in black) and gilded wood, set with a devotional oil painting on copper depicting *The Lamentation of Christ*. Echoing the form of a Namban portable oratory¹, the present object, which was made using typically Chinese woodwork techniques, is intended to be hung on a wall, and was made for private devotion and used in Jesuit circles for missionary work in Asia.² Apart from Namban lacquerware (cat. 48) – a Japanese production made for export to the European market and which has been subject to more in-depth study and is somewhat easier to identify from the decorative repertoire and techniques used – other lacquer productions made under Portuguese commission have remained little studied.³ These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of their place of production among art historians, curators and conservators, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.⁴ While the first has been identified as Burmese in origin, the second is Chinese.⁵ The second group, composed mainly of writing boxes, fall-front writing cabinets and also carved trays, larger shrines and portable oratories such as the present one, features, in general, a similar type of carved low-relief decoration, lacquered in black and highlighted in gold. Some of the surfaces, namely the interior of the writing boxes and cabinets are lacquered in red with gilded decoration of fauna and flora of typically Chinese repertoire. The black lacquered surface of the present oratory is decorated in gold leaf with typically Chinese floral and animal motifs – long-tailed birds, phoenixes, peacocks, long-tailed squirrels, hares and peonies, all associated with the female world and probably symbolic of the Virgin. Recent analysis of the materials (lacquer, oils, etc) has identified the techniques employed

1 Veja-se Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005, p. 79, fig. 118.
2 Sobre as técnicas de assemblagem chinesas, veja-se Curtis Everts, "The Furniture Maker and the Woodworking Traditions of China", in Nancy Berliner et al., *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996, pp. 53-75; e Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 107-128.
3 Da vasta bibliografia sobre lacas Namban, veja-se Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, "Namban Lacquer for the Portuguese Market", *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese* [...]; 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.
4 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 22, pp. 238-61.
5 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], cat. 25, pp. 288-303.

1 See Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005, p. 79, fig. 118.
2 On Chinese joinery techniques, see Curtis Everts, "The Furniture Maker and the Woodworking Traditions of China", in Nancy Berliner et al., *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996, pp. 53-75; and Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 107-128.
3 Of the vast bibliography on Namban lacquerware, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, "Namban Lacquer for the Portuguese Market", *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese* [...]; 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; and 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.
4 See Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 22, pp. 238-61.
5 See Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], cat. 25, pp. 288-303.



semelhantes (nomeadamente bandejas), e revelaram como o revestimento da laca é combinado com a decoração entalhada e dourada, tal como observável na estratigrafia da sua aplicação.⁶ Enquanto a laca utilizada foi identificada com a seiva da *Toxicodendron succedaneum*, conhecida por laccol (que cresce no sul da China, Vietname e Japão) e tipicamente usada no sul da China, as técnicas chinesas usadas, nomeadamente a decoração com folha de ouro (*tiē jīn qī*) e o reduzido número de aplicações e os materiais típicos da laca de qualidade inferior produzida para exportação, sugerem fortemente uma origem no Sul da China para estas peças.⁷

Não obstante o carácter único da estrutura de madeira lacada, o aspecto mais importante deste nosso oratório portátil é a pintura original a óleo sobre cobre guardada no seu interior, com sua moldura escura de pau-santo, provavelmente o muito apreciado *zītán* chinês (*Pterocarpus spp.*). Minuciosamente pintada em cores vivas e brilhantes, mais sublinhadas pela superfície lisa da chapa de cobre, a pintura é remanescente da arte ibérica da segunda metade do século XVI, nomeadamente de Luis de Morales (ca. 1510-1586), com sua sensibilidade mórbida, capaz de induzir uma meditação profunda, qualidades pelas quais Morales recebeu o epíteto de “*El Divino*”. Com efeito, a composição da nossa pintura sobre cobre – um íntimo enquadramento fechado da *Lamentação de Cristo*, onde apenas a parte inferior da cruz é visível e o primeiro plano é ocupado com a figura de Nossa Senhora sustentando o cadáver do filho, gentilmente suportando com a mão esquerda a cabeça que pende, tocando-lhe o rosto, ladeada à sua direita por São João Evangelista (com sua barba incipiente) e à sua esquerda por um anjo –, é semelhante à de uma pintura de Morales do mesmo tema (Nossa Senhora ladeada por Maria Madalena e por São João Evangelista) de cerca de 1560 (fig. 1) e hoje no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. 2015.398).⁸

Na nossa pintura, Nossa Senhora, o Evangelista e o anjo são representados em luto, com lágrimas cristalinas escorrendo pelo rosto, enquanto as feridas de Cristo são minuciosamente representadas, com gotículas de sangue vermelho-rubi. Gotas de sangue escorrem também da cruz (pouco visível na composição), onde os pés de Cristo antes estiveram pregados. O fundo de nuvens enoveladas, tipicamente chinesas, anula qualquer referência a tempo ou lugar, enfatizando a recriação meditativa da cena, em vez de torná-la narrativa histórica. A qualidade escultórica da representação, como patente na pintura de Morales, profundamente enraizada no contexto flamengo da sua formação, é igualmente evidente na nossa pintura, uma qualidade tridimensional que deve ter intrigado e comovido o público chinês para o qual este oratório portátil se destinaria. A iconografia de Nossa Senhora, logo após a sua introdução na China, seria erroneamente identificada com a de Guānyīn, bodhisattva budista da misericórdia, uma convergência positiva explorada pelos jesuítas na China, nomeadamente por Matteo Ricci (1552-1610) – uma das figuras fundadoras das missões jesuíticas na China –, que procurou evitar a *Crucifixão* e outras cenas da Paixão

in the manufacture of similar objects (namely trays), and reveals how the lacquer coating is combined with carved and gilded decoration, as seen in the stratigraphy of application or lacquer coating.⁶ While the lacquer used was identified with the *Toxicodendron succedaneum*, known as laccol (which grows in Southern China, Vietnam and Japan) and typically used in South China, the Chinese techniques used, namely the gold leaf decoration (called *tiē jīn qī*) and the limited number of coatings and the materials typical of inferior quality lacquerware for export, strongly suggest a South Chinese origin for these pieces.⁷

Notwithstanding the unique character of the lacquered wooden frame, the most important aspect of the present portable oratory is the original oil painting on copper housed in its interior, with its dark moulded rosewood frame, probably the much appreciated Chinese *zītán* (*Pterocarpus spp.*). Minutely painted in vivid, bright colours, highlighted by the smooth surface of the copper sheet, the painting is reminiscent of Iberian art of the second half of the sixteenth century, namely that of Luis de Morales (ca. 1510-1586), with its morbid sensibility, capable of inducing profound meditation; qualities for which Morales was given the epithet “*El Divino*”. In fact, the composition of the present painting on copper – an intimate close-up of *The Lamentation of Christ*, where only the lower section of the cross is visible and the foreground is occupied with the figure of the Virgin supporting the dead body of her son, gently cradling his falling head with her left hand touching his cheek, flanked on her right by Saint John the Evangelist (with his incipient beard) and on her left by an angel –, is closely reminiscent of a painting by Morales of the same subject (the Virgin flanked instead by Mary Magdalene and by Saint John the Evangelist) from around 1560 (fig. 1) and now at the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 2015.398).⁸

In our painting, the Virgin, the Evangelist and the angel are shown in mourning, with crystalline tears coursing down their cheeks, while Christ's wounds are minutely depicted, with ruby-red droplets of blood. Droplets of blood also drip down from the cross (barely visible in the composition), where Christ's feet were once nailed. The background of typically Chinese swirling clouds, eliminates any further references to time or place, and emphasises meditative recreation of the scene, rather than rendering it as a historical narrative. The sculptural quality of the depiction as seen in Morales's painting, deeply rooted in the Netherlandish background of his training, is equally evident in our painting, a three-dimensional quality which must have deeply puzzled and moved the Chinese audience for which this portable oratory was made. The iconography of the Virgin, soon after its introduction in China would be mistakenly identified with that of Guānyīn, the Buddhist Bodhisattva of Mercy, a positive convergence exploited by the Jesuits in China, namely by Matteo Ricci (1552-1610) – one of the founding figures of the Jesuit missions in China –, who avoided *The*

porque aí se consideravam repugnantes, talvez explicando a escolha por um enquadramento fechado na nossa pintura.⁹

Pintado, sem dúvida, numa das missões jesuítas na China, possivelmente em Macau, que herdaria nos primeiros anos do século XVII (como a estrutura lacada atesta plenamente pelo uso de um modelo japonês), a “escola” japonesa de pintura ou seminário de pintores fundado pelo pintor, gravador e escultor italiano Giovanni Niccolò (1563-1626), sob os auspícios de Alessandro Valignano (1539-1606), o nosso cobre é um testemunho único e de grande importância, não apenas da alta qualidade da pintura ali produzida, mas também da chegada de pintura europeia de grande qualidade às missões jesuítas na China, e seu uso enquanto modelo. Com efeito, e desejosos de impressionar os letrados chineses com a superioridade da pintura europeia e sua curiosidade pelo realismo pictórico, os jesuítas pediam a Roma que se enviasse à missão pinturas a óleo da mais alta qualidade possível, nomeadamente obras-primas ou *capolavori*, como refere Ricci nos seus pedidos.¹⁰ Pinturas de Itália e de Espanha acabariam por chegar à China, como uma *Nossa Senhora* pintada em Roma, e uma outra representando *Nossa Senhora com o Menino tal como pintados por São Lucas* que chegou à missão em 1599, ou dois grandes retábulos espanhóis, uma *Virgen de la Antigua* de Sevilha, e uma outra de *Nossa Senhora com o Menino e São João*, também de Espanha, mas via Filipinas.¹¹ Pinturas de qualidade como o nosso cobre produziram reacções fortes no observador chinês, não familiarizado com o sombreamento, a perspectiva com um ponto de fuga ou o uso naturalista da cor, certamente impressionado pelo seu grande realismo. O imperador Wanli (r. 1575-1616), ao ver uma pintura a óleo representando *Cristo Salvador do Mundo*, teria exclamado – “*Este é um buda vivo!*” – sem dúvida devido à sua qualidade escultórica.¹²

Deixada por assinar, a autoria da nossa pintura sobre cobre é difícil de precisar, sobretudo dada a fraca sobrevivência de exemplares semelhantes produzidos na missão jesuíta da China. No entanto, certas características faciais, como a representação das orelhas, o espaço triangular entre as sobranceiras e a forma arqueada das finas sobranceiras, aproximam-se das de



[fig. 1] Luis de Morales, *Lamentação de Cristo*, ca. 1560; pintura a óleo sobre madeira de nogueira (89 x 62,5 cm). Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2015.398. | Luis de Morales, *The Lamentation*, ca. 1560; oil painting on walnut panel (89 x 62.5 cm). New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2015.398. – © The Metropolitan Museum of Art, New York.

Crucifixion and other scenes of the Passion because people found them repulsive, perhaps explaining the choice for such a close-up in the present composition.⁹

Undoubtedly painted at one of the Jesuit missions in China, possibly Macao, which would inherit in the early years of the seventeenth century (as the lacquered frame fully testifies in its use of a Japanese model), the Japanese “school” of painting or Seminary of Painters founded by the Italian painter, engraver and sculptor Giovanni Niccolò (1563-1626) under the auspices of Alessandro Valignano (1539-1606), the present copper is a unique, highly important testimony not only of the high quality of painting produced there, but also of the arrival of fine European paintings in the Jesuit missions in China and their use as models. In fact, and desirous to impress the Chinese literati with the superiority of European painting and their curiosity towards pictorial realism, the Jesuits urged Rome to provide the mission with oil paintings of the highest quality possible, namely masterpieces or *capolavori*, as Ricci stressed

in his requests.¹⁰ Paintings from Italy and Spain would eventually find their way to China, such as one *Madonna* made in Rome, and one other painting depicting *The Virgin and the Child after Saint Luke* which reached the mission in 1599, or two large Spanish altarpieces, a *Virgin of Antiquity* from Seville, and one other painting depicting *The Virgin and Child with Saint John*, also from Spain, but via The Philippines.¹¹ Fine paintings such as the present one would produce strong reactions in the Chinese observer unfamiliar with shading, one-point perspective and the naturalistic use of colour, and who would be struck by its life-like qualities. The Wanli emperor (r. 1575-1616), upon regarding an oil painting depicting *Christ as Saviour of the World*, is credited to have exclaimed that – “*This is a living Buddha!*” – undoubtedly on account of its sculptural quality.¹²

Left unsigned, the authorship of the present painting on copper is difficult to ascertain, most of all because of the limited survival of similar examples made at the Jesuit mission in China. Yet, certain facial

6 Veja-se Ulrike Körber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias, Luís Dias, “Simplified Chinese lacquer techniques and *Namban* style decoration on Luso-Asian objects from the late sixteenth or early seventeenth centuries”, *Studies in Conservation*, 61, Supplement 3, 2016, pp. 68-84.

7 Sobre as técnicas tradicionais chinesas de aplicação de laca, veja-se Julie Chang, Michael R. Schilling, “Reconstructing lacquer technology through Chinese classical texts”, *Studies in Conservation*, 61, Supplement 3, pp. 38-44.

8 Veja-se Leticia Ruiz Gómez (ed.), *The Divine Morales* (cat.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 162, fig. 42. Veja-se também o painel central do *Triptico am a Pietà, São João e Santa Maria Madalena* de Morales no Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. P 7714, onde a posição das mãos de Nossa Senhora é muito semelhante à da nossa pintura.

6 See Ulrike Körber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias, Luís Dias, “Simplified Chinese lacquer techniques and *Namban* style decoration on Luso-Asian objects from the late sixteenth or early seventeenth centuries”, *Studies in Conservation*, 61, Supplement 3, 2016, pp. 68-84.

7 On traditional Chinese lacquer techniques, see Julie Chang, Michael R. Schilling, “Reconstructing lacquer technology through Chinese classical texts”, *Studies in Conservation*, 61, Supplement 3, pp. 38-44.

8 See Leticia Ruiz Gómez (ed.), *The Divine Morales* (cat.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 162, fig. 42. See also the central panel of the *Triptych of the Pietà, Saint John and Saint Mary Magdalene* by Morales in the Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. P 7714, in which the hand gestures of the Virgin are similar to those in our painting.

9 Veja-se John E. McCall, “Early Jesuit Art in the Far East IV: In China and Macao before 1635”, *Artibus Asiae*, 11-1-2, 1948, p. 48; e Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 89.

10 Gauvin Alexander Bailey, *Art* [...], p. 91.

11 Gauvin Alexander Bailey, *Art* [...], p. 91.

12 John E. McCall, “Early [...]”, p. 48; Gauvin Alexander Bailey, *Art* [...], p. 90.

9 See John E. McCall, “Early Jesuit Art in the Far East IV: In China and Macao before 1635”, *Artibus Asiae*, 11-1-2, 1948, p. 48; and Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 89.

10 Gauvin Alexander Bailey, *Art* [...], p. 91.

11 Gauvin Alexander Bailey, *Art* [...], p. 91.

12 John E. McCall, “Early [...]”, p. 48; Gauvin Alexander Bailey, *Art* [...], p. 90.

um óleo sobre cobre (23 x 17 cm) representando o *Salvator Mundi*, datado de 1597 e assinado “*Sacam Iacobus*” ou Jacobo Niwa, da Universidade de Tóquio (inv. A100: 1649).¹³ Um pouco superior em qualidade quando comparada com a única obra conhecida de Yu Wenhui, o pintor jesuíta macaense conhecido por Emanuel Pereira (1575-1633), que provavelmente foi assistente de Niwa nalgum momento, a presente pintura é remanescente do estilo de pintura de Jacobo Niwa (ou Ni Yicheg, 1579 - depois da década de 1630), ele mesmo discípulo do seminário de pintores de Niccolò.¹⁴ Confrontado com as insuficiências de Pereira, Matteo Ricci solicitou em 1601 que lhe fosse enviado um pintor do Japão. Ao chegar a Macau, Niwa pintou duas imagens para a nova igreja de São Paulo, viajando a Pequim no ano seguinte para pintar outras obras para igrejas jesuítas na cidade imperial. Nos anos seguintes, Niwa viajou entre as duas missões, executando outras encomendas de pintura documentadas até a sua morte. Muito apreciado pelas suas qualidades pictóricas, solicitado até mesmo pelo próprio imperador, Niwa, nascido no Japão de mãe japonesa e pai chinês, dominou tanto a subtil pincelada ao estilo europeu aprendida com Niccolò e praticada pelos pintores japoneses anônimos que trabalhavam no seminário de pintores do Japão copiando fielmente gravuras devocionais, como também a retratística tradicional chinesa, como se pode observar das características iconográficas acima mencionadas, evidentes no nosso cobre.¹⁵

13 Gauvin Alexander Bailey, *Art [...]*, p. 96.

14 Sobre Niwa e Pereira, veja-se John E. McCall, “Early [...]”, pp. 49-56.

15 Gauvin Alexander Bailey, *Art [...]*, p. 96.

features such as the depiction of the ears, the triangular space between the eyebrows and the arched-shape of the thin eyebrows, are similar to those in an oil on copper (23 x 17 cm) depicting the *Salvator Mundi*, dated 1597 and signed “*Sacam Iacobus*” or Jacobo Niwa, in the University of Tokyo (inv. A100:1649).¹³ Somewhat superior in quality when compared to the only known work by Yu Wenhui, the Macanese Jesuit painter known as Emanuel Pereira (1575-1633) who was probably Niwa’s assistant at some point, the present painting is reminiscent of the painting style of Jacobo Niwa (or Ni Yicheg, 1579 - after 1630s), himself a pupil of Niccolò’s Seminary of Painters.¹⁴ Faced with Pereira’s shortcomings, Ricci requested in 1601 a painter to be sent from Japan. On arrival in Macao, Niwa painted two pictures for the new church of Saint Paul, travelling to Beijing the following year to paint other works for Jesuit churches in the imperial city. In the following years Niwa travelled back and forth, fulfilling other documented painting commissions until his death. Highly sought after for his painting skills, eventually even by the Chinese emperor himself, Niwa, born in Japan of a Japanese mother and a Chinese father, mastered both the subtle European-style brushstroke as learned from Niccolò and practised by the anonymous Japanese painters who worked at the Seminary of Painters in Japan faithfully copying devotional engravings, and also the traditional Chinese portraiture method, as seen from the aforementioned iconographical features present in our painting.¹⁵

13 Gauvin Alexander Bailey, *Art [...]*, p. 96.

14 On Niwa and Pereira, see John E. McCall, “Early [...]”, pp. 49-56.

15 Gauvin Alexander Bailey, *Art [...]*, p. 96.





Um oratório portátil lacado chinês de estilo Namban

A Namban-style Chinese lacquered portable oratory



Ulrike Körber

Este notável oratório portátil, na sua composição heterogênea, reproduz a estética ornamental Namban numa forma típica japonesa e cristã, usando métodos de construção e decoração de laca claramente de origem chinesa.¹ O esquema ornamental e as técnicas de aplicação diferem dos utilizados na China neste período, aludindo à ornamentação típica que adornava utensílios litúrgicos e artigos devocionais usados pelos jesuítas e outros missionários no Japão. Estas características são inerentes a um grupo mais vasto de objectos religiosos de origem luso-asiática com estrutura de madeira de tradições artesanais distintas, como oratórios, tabuleiros rectangulares ou estantes de missal.² Lacas Namban japonesas usavam composições baseadas em *unushi* (seiva da árvore *Rhus vernicifera*) ou laca *thitsi* do Sudeste Asiático (*Melanorrhoea usitata*), com camadas preparatórias à base de laca de diferentes formulações.³ Os motivos japoneses contemporâneos de gramíneas de Outono, flores comuns, árvores e animais, são combinados com faixas decorativas densamente agrupadas, incomuns para a ornamentação japonesa tradicional, e executadas com pós metálicos polvilhados de diferentes tons juntamente com incrustações de madrepérola (*makie*, *nashiji* e *raden*).

Em contraste com os modelos japoneses, as decorações chinesas de estilo Namban usavam técnicas e ornamentações tradicionais chinesas, adaptando essas características nativas ao gosto e à preferência dos missionários e convertidos. Motivos auspiciosos de ramos de árvores, flores com pássaros, e outros animais são geralmente representados numa combinação de incrustações de fragmentos muito finos de madrepé-

In its unusual composition, this outstanding portable oratory replicates Namban ornamental aesthetics and a typical Japanese-Christian form using construction methods and lacquer decoration of clearly Chinese origin.¹ Its decorative repertoire and applied techniques differ from the contemporary Chinese, and allude to typical ornamentation that adorned liturgical utensils and devotional articles used by the Jesuits and other missionaries in Japan. These features are inherent in a broader group of religious Luso-Asian objects of wooden construction from distinct craft traditions, such as oratories, rectangular trays and lecterns.² Japanese Namban lacquers use compositions based on *unushi* (the sap of *Rhus vernicifera* tree species) or Southeast Asian *thitsi* lacquer (*Melanorrhoea usitata*), with lacquer-based foundation layers of different formulations.³ Contemporary Japanese motifs of autumn grasses, common flowers, trees, and animals are combined with densely grouped decorative bands, uncommon to traditional Japanese ornamentation, executed in different shades of sprinkled metal powders along with inlays of mother-of-pearl (*makie*, *nashiji* and *raden*).

In contrast to the Japanese models, Chinese Namban-style decorations used traditional Chinese techniques and ornamentation, adapting these native features to the missionaries and converts' taste and preference. Auspicious motifs of tree and flowering branches with birds and other animals are generally depicted in a combination of very thin mother-of-pearl inlay and gold decoration with inner details drawn with

1 Tipicamente chinesas são, por exemplo, as portas com dobradiças de madeira com terminais tipo cavilha que forma encaixes de pivô e inserem-se nos painéis salientes de topo e de fundo, ou a moldura mitrada que alberga a pintura a óleo - cf. Wang Shixiang, *Classic Chinese Furniture. Ming and Early Qing Dynasties*, London, Han-Shan Tang Ltd., 1986, pp. 30-31, and p. 35 -, que diferem consideravelmente da construção do retábulo Namban ilustrado em Pedro Cancela de Abreu, "Técnicas de construção de objectos Namban", in Luísa Vinhais, Jorge Welsh, (eds), *Depois dos Bárbaros II. Arte Namban para os mercados japonês, português e holandês*, London, Jorge Welsh Books, 2008, pp. 53-68, ref. p. 57.

2 Ulrike Körber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias, Luís Dias, "Simplified Chinese lacquer techniques and Namban style decoration on Luso-Asian objects from the late sixteenth or early seventeenth centuries", *Studies in Conservation*, 61, Supplement 3, 2016.

3 José Carlos Patrício dos Santos Frade, *A laca. Identificação das origens e das técnicas*, dissertação de doutoramento, Lisboa, Instituto Superior de Agronomia de Lisboa, 2011.

1 Typically Chinese are, for example, the wood-hinged doors with dowel-like terminals that form pivot mortises and insert into the protruding top and bottom panels or the wooden mitered mortise-and-tenon frame that houses the oil painting - cf. Wang Shixiang, *Classic Chinese Furniture. Ming and Early Qing Dynasties*, London, Han-Shan Tang Ltd., 1986, pp. 30-31, and p. 35 -, differing considerably from the construction of Namban oratories illustrated in Pedro Cancela de Abreu, "Técnicas de construção de objectos Namban", in Luísa Vinhais, Jorge Welsh, (eds), *Depois dos Bárbaros II. Arte Namban para os mercados japonês, português e holandês*, London, Jorge Welsh Books, 2008, pp. 53-68, ref. p. 57.

2 Ulrike Körber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias, Luís Dias, "Simplified Chinese lacquer techniques and Namban style decoration on Luso-Asian objects from the late sixteenth or early seventeenth centuries", *Studies in Conservation*, 61, Supplement 3, 2016.

3 José Carlos Patrício dos Santos Frade, *A laca. Identificação das origens e das técnicas*, PhD dissertation, Lisboa, Instituto Superior de Agronomia de Lisboa, 2011.

rola com dourados (com desenhos internos feitos com um instrumento pontiagudo).⁴ As camadas de laca consistem geralmente na seiva de árvores que contêm *laccol*, como por exemplo da espécie *Rhus succedanea*, misturada com um óleo secante, e aplicada sobre camadas de preparação à base de proteína e óleo.⁵ As lacas Namban nunca apresentam o uso de folha de ouro. No entanto na China, esta prática e a combinação com a utilização de madrepérola é confirmada por referências no tratado sobre a laca chinesa do século XVI, *Xiushi lü*.⁶



O exame cuidadoso deste oratório portátil, no âmbito de uma intervenção de conservação que visava a consolidação do seu revestimento fissurado e destacado, comum aos artigos luso-asiáticos assim lacados, revelou também que possui um revestimento de laca muito fino e uma camada preparatória de cor clara à base de óleo e proteína. Neste caso particular, a decoração de flora e fauna evita incrustações de madrepérola em favor da folha de ouro e da laca vermelha. É também uma peça raríssima na medida em que é o único exemplo conhecido até à data que reproduz uma tipologia típica Namban.⁷ Uma clara manifestação da interação de dois estilos artísticos de fusão que se desenvolveram nos finais do século XVI e nos inícios do século seguinte no Japão e no sul da China, reflectindo as influências mistas no fabrico de artefactos litúrgicos sob o patrocínio católico na Ásia Oriental. Este oratório portátil espelha ambas as consequências, tanto da expulsão da missão católica do arquipélago japonês, com a chegada de convertidos e de missionários em Macau, incluindo o seminário dos jesuítas, como também a necessidade crescente de artefactos religiosos no decurso da expansão das actividades missionárias na China durante o avanço do século XVII.

a pointed tool.⁴ Lacquer layers generally consist of *laccol* lacquer (the sap of *laccol* containing trees, as for example *Rhus succedanea*) mixed with drying oil, and applied over oil and protein based foundation layers.⁵ Japanese Namban lacquers never exhibit the use of gold leaf; however, in China this practice, as well as the combination with mother-of-pearl, is confirmed by references in the sixteenth-century Chinese treatise on lacquer *Xiushi lü*.⁶

Careful examination of this retable, within the scope of a conservation intervention that aimed at the consolidation of its

lifted and cracked coating that is common to Luso-Asian items coated in this manner, revealed that it too has a very thin lacquer coating and a light-colored protein and oil based foundation layer. In this particular case the flora and fauna decoration eschews mother-of-pearl inlay in favor of gold leaf and red lacquer. It is also a very rare piece in that it is the only example known to date, reproducing a typical Namban typology.⁷ A clear manifestation of the interaction of two artistic fusion styles that evolved at the end of the sixteenth and at the beginning of the following century in Japan and southern China, it reflects the mixed influences on the manufacture of liturgical artifacts under Catholic patronage in East Asia. This portable oratory mirrors the consequences of both the expulsion of the Catholic mission with the refuge of converts and missionaries from the Japanese archipelago to Macau, including the Jesuit seminary, as well as the increasing need for religious artifacts in the course of the expansion of missionary activities in China during the advancing seventeenth century.

4 Foi usada sobretudo folha de ouro e, ocasionalmente, pó produzido com esta última.

5 Estas são geralmente misturas de argilas, sangue ou cola animal e óleos secativos como tung ou perilla.

6 Ulrike Körber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias, Luís Dias, "Simplified [...]"; Ulrike Körber, *The Journey of Artifacts. The Study and Characterization of a Nucleus of Lacquered Luso-Asian Objects from the 16th and 17th Centuries*, dissertação de doutoramento, Évora, Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, 2018.

7 Um retábulo Namban com a mesma forma pertence hoje ao Kyūshū National Museum (inv. no. H5), e surge publicado em Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005, p.79, fig. 118.

4 Gold leaf was mainly used and occasionally shell gold, produced from the latter.

5 These are usually mixtures of different types of clay, animal blood or glue, and drying oils such as tung and perilla.

6 Ulrike Körber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias, Luís Dias, "Simplified [...]"; Ulrike Körber, *The Journey of Artifacts. The Study and Characterization of a Nucleus of Lacquered Luso-Asian Objects from the 16th and 17th Centuries*, PhD dissertation, Évora, Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, 2018.

7 A Namban retable of the same shape is now housed in the Kyūshū National Museum (inv. no. H5), and was published in Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005, p.79, fig. 118.



43

Caixa

Sul da China ou, provavelmente, Đại Việt(actual Vietnam)
Século XVII (meados)
Marfim entalhado com vestígios de douramento; ferragens de prata
5,6 x 20,5 x 11,9 cm

Uma pequena caixa rectangular de marfim entalhado, copiando modelo chinês de caixa para selos, com tampa plana, assente sobre soco ligeiramente saliente, decorado com flores de ameixeira chinesa entalhadas, dispostas intervalos, com motivos folhosos. As ferragens de prata incluem o mecanismo de fecho na frente e as dobradiças polilobadas no tardo. O entalhado profundo, provavelmente coberto com verniz ou outro adesivo, apresenta vestígios da decoração a ouro original, hoje desaparecida. Assemblados e fixos com pinos de prata, os painéis planos são intrincadamente entalhados com motivos de origem chinesa. As quatro faces da cintura são decoradas com pássaros de cauda longa e lebres num fundo de paisagens exuberantes e completamente cobertos de ramos floridos de ameixeira chinesa. O topo é também entalhado com uma densa composição, que inclui um grande e sinuoso dragão de quatro garras – símbolo reservado à nobreza imperial e a certos oficiais de alta estirpe – com motivos flamíferos e nuvens, com seis pequenas fénix, sobre fundo de motivos de chama ondulante em forma de língua. Enquanto os dragões são simbolicamente associados ao imperador (masculino), as fénix simbolizam a imperatriz (feminino). A fénix, ou *fēnghuáng*, é uma ave mítica chinesa considerada rei de todas as aves. Conhecida no Vietname como *phượng hoàng*, é considerada uma quimera de várias aves: cabeça de faisão-dourado, corpo de pato-mandarim, cauda de pavão, pernas de grou, boca de papagaio, e asas de andorinha. O *phượng hoàng* é um dos quatro animais sagrados da cultura vietnamita, junto com o dragão (seu par), unicórnio e tartaruga. A nossa caixa pertence a um grupo de objectos de idêntica decoração que foram provavelmente produzidos na mesma oficina (**cats. 44–45**), sendo esta a única caixa conhecida desta particular produção.¹ Considerado por muito tempo como sendo produzido no sul da China, investigação recente, baseada no carácter único dos motivos flamíferos ondulados em forma de língua observáveis nestes objectos, propôs para este grupo de objectos uma origem no Vietname, onde tais motivos surgem comumente utilizados em madeira entalhada e cerâmica pintada coevas.² Com efeito, idênticos motivos flamejantes formaram a base para nossa atribuição ao Đại Việt de um oratório portátil único, de meados do século XVII, produzido para cristãos vietnamitas recém-convertidos.³

Box

South China or, probably, Đại Việt (present-day Vietnam)
Mid-17th century
Carved ivory with traces of gilding; silver fittings
5.6 x 20.5 x 11.9 cm

A small rectangular carved ivory box modelled after a Chinese scholars' seal box, with a flat lid and raised on a slightly protruding socle, decorated with Chinese plum flowers carved at intervals with leaf motifs. The silver fittings include the lock on the front and the lobed hinges on the back. The deep grooves, which are probably covered with lacquer or other adhesive, have small traces of the gilded decoration of the box, now lost. Dovetailed and further pinned with silver pins, the flat panels are intricately carved with Chinese-derived motifs. All of the four sides of the waist are decorated with long-tailed birds and hares against luxurious landscapes and completely covered with flowering branches of Chinese plum. The large top panel is also carved with a densely packed composition, comprising a large sinuous four-clawed dragon – a symbol reserved for the imperial nobility and certain high-ranking officials – on a ground of fire and cloud scrolls, alongside six small phoenixes, over a tongue-shaped undulating flame motif background. While dragons are symbolically associated with the emperor (male), phoenixes symbolise the empress (female). The phoenix, or *fēnghuáng*, is a Chinese mythical bird regarded as the king of all birds. Known in Vietnam as *phượng hoàng*, it is considered to be a composite of several birds: the head of a golden pheasant, the body of a mandarin duck, the tail of a peacock, the legs of a crane, the mouth of a parrot, and the wings of a swallow. The *phượng hoàng* is one of the four sacred animals in Vietnamese culture, alongside the dragon (its counterpart), the unicorn, and the tortoise. The present box belongs to a group of similarly decorated objects which were probably made in the same workshop (**cats. 44–45**), being the only known box of this specific production.¹ Although considered for long to be as of south Chinese manufacture, recent research, has proposed a Vietnamese origin based in the unique character of the tongue-shaped undulating flame motifs seen in these objects, due to the commonality of such motifs in contemporary wood carvings and painted ceramics.² In fact, the use of similar flame motifs formed the basis for our attribution of a unique mid-seventeenth century portable oratory, made for the newly converted Christians, to Đại Việt.³



1 Veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Ceia na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, cat. 31, pp. 238-239, onde a origem é dada como chinesa, como era aceite até muito recentemente.
2 Veja-se Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, pp. 93-97.
3 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 24, pp. 274-287.

1 See Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Ceia na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, cat. 31, pp. 238-239, where the origin is given as Chinese, as was accepted until recently.
2 See Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, pp. 93-97.
3 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 24, pp. 274-287.



44

Caixa redonda

Sul da China ou, provavelmente Đại Việt (actual Vietnam)
Século XVII (meados)
Marfim torneado e entalhado com vestígios de douramento
9,7 x Ø 10,3 cm

Uma pequena caixa redonda de três registos em marfim entalhado, com tampa hemisférica achatada. O entalhado profundo, provavelmente coberto com verniz ou outro adesivo, apresenta vestígios da decoração a ouro original, hoje desaparecida. Composta por três compartimentos empilháveis que se atarraxam uns nos outros (mecanismo de rosca provavelmente europeu), trata-se de um tipo de recipiente portátil conhecido por *rantang* em indonésio. Feito ao torno, as cinturas dos compartimentos empilhados, são intrincadamente entalhadas com motivos de origem chinesa: os dois compartimentos inferiores decorados com pássaros de cauda longa e lebres por entre enrolamentos florais; e a cintura vertical da tampa decorada por friso de bandeirolas pendentes com motivos embrincados. O topo da tampa em forma de cúpula é igualmente entalhado com uma composição anular densamente compactada, com dois dragões ondulantes de quatro garras - reservados para a nobreza imperial e certos oficiais de alta estirpe - com motivos de chama ondulante em forma de língua. A nossa caixa, provavelmente usada para guardar objectos de valor como jóias ou até mesmo remédios, pertence a um raro grupo de objectos de idêntica decoração, produzidos provavelmente na mesma oficina (**cats. 43 e 45**). Um almofariz com seu pilão original, junto a duas caixas redondas idênticas à presente (uma com fênix, a outra com dragões), deste mesmo raro grupo em marfim entalhado, pertenceu à *Kunstskammer* da Casa Real Dinamarquesa (hoje no Nationalmuseet, Copenhaga, inv. EBc43 e 44), surgindo listados desde 1674.¹ Deste mesmo grupo é de referir uma caixa cilíndrica cintada (a tampa com remate em bola) decorada com dragões na tampa e fênix na cintura, que pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 2564-1856).² Considerado por muito tempo como sendo produzido no sul da China, investigação recente, baseada no carácter único dos motivos flamíferos ondulados em forma de língua observáveis nestes objectos, propôs para este grupo de objectos uma origem no Vietnam, onde tais motivos surgem comumente utilizados em madeira entalhada e cerâmica pintada coevas.³ Com efeito, idênticos motivos flamejantes formaram a base para nossa atribuição ao Đại Việt de um oratório portátil único, de meados do século XVII, produzido para cristãos vietnamitas recém-convertidos.⁴

Round box

South China or, probably, Đại Việt (present-day Vietnam)
Mid-17th century
Turned and carved ivory with traces of gilding
9.7 x Ø 10.3 cm

A small round carved ivory three-tiered box, with a flattened dome-shaped lid. The deep grooves, probably covered with lacquer or other adhesive, have small traces of the original gilded decoration of the box, which is now lost. The tiered box consists of three compartments that screw onto each other (a threaded mechanism probably of European origin), and is a type of portable food container known as *rantang* in Indonesian. Turned on a lathe, the waists of the stacked compartments are intricately carved with Chinese-derived motifs: the two lower compartments are decorated with long-tailed birds and hares among floral scrolls; and the upright waist of the lid is decorated with a banner-like running frieze with overlapping motifs. The top of the dome-shaped lid is also carved with a densely packed annular composition, with two undulating four-clawed dragons - reserved for imperial nobility and certain high-ranking officials - with tongue-shaped undulating flame motifs. The present tiered box, probably used to store valuables such as jewellery or even medicine, belongs to a group of similarly decorated objects which were probably made in the same workshop (**cats. 43 and 45**). A mortar, fitted with its original pestle, alongside two tiered round boxes matching the present one (one featuring phoenixes, the other dragons), from this same rare group of ivory carvings, once belonged to the Royal Danish *Kunstskammer* (and is now at the Nationalmuseet, Copenhagen, inv. EBc43 and 44) and have been recorded since 1674.¹ From this same group, mention should be made of a box with a waisted cylindrical form (the cover with a turned ball-shaped finial) decorated with dragons on the cover and phoenixes on the waist, which belongs to the Victoria and Albert Museum, London (inv. 2564-1856).² Considered for a long time to be of south Chinese manufacture, recent research, based on the unique character of the tongue-shaped undulating flame motifs seen in these objects, has posited for a Vietnamese origin, where such motifs are commonly employed in contemporary wood carvings and painted ceramics.³ In fact similar flaming motifs formed the basis for our attribution to Đại Việt of a unique mid-seventeenth century portable oratory made for newly converted Vietnamese Christians.⁴



1 Veja-se Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstskammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, pp. 182-183.

2 Craig Clunas, *Chinese Carving*, London, Sun Tree Publishing Ltd - Victoria & Albert Museum, 1996, p. 21, fig. 11.

3 Veja-se Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, pp. 93-97.

4 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 24, pp. 274-287.

1 See Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstskammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, pp. 182-183.

2 Craig Clunas, *Chinese Carving*, London, Sun Tree Publishing Ltd - Victoria & Albert Museum, 1996, p. 21, fig. 11.

3 See Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle - Gemeentemuseum, 2014, pp. 93-97.

4 Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 24, pp. 274-287.

45

Almofariz e pilão

Sul da China ou, provavelmente Đại Việt (actual Vietnam)
Século XVII (meados)
Marfim torneado e entalhado
10 x Ø 9,5 cm (almofariz); 16,5 cm (pilão)

Um almofariz de marfim, com bela patine escura, em forma de copo cilíndrico com seu pilão. Delicadamente entalhado em marfim, este raro almofariz e pilão pertence a um grupo de objectos de forma idêntica provavelmente produzidos numa mesma oficina (**cats. 43–44**).¹ Apresenta duas bandas contínuas com intrincados motivos e iconografia de estilo chinês e um emolduramento relevado ondulante em torno da cintura, apertada a meio. Enquanto o registo superior apresenta dois dragões serpenteantes de quatro garras – de uso reservado à nobreza imperial e a certos oficiais superiores – num fundo de enrolamentos flamíferos e em nuvem, o inferior é entalhado com duas fénix e coelhos – símbolos da imperatriz – num fundo vegetalista. O rebordo inferior junto ao pé apresenta estreito friso de pétalas de flor-de-lótus. Um almofariz de coloração escura (11,4 x Ø 9,3 cm), testemunho do seu uso prolongado, adquirido na Birmânia e idêntico ao presente na iconografia e modenaturas geométricas, embora sem o pilão original, pertence ao British Museum, Londres, inv. As.8971. Um outro, também mal identificado (11,6 x Ø 7,6 cm) pertence ao Los Angeles County Museum of Art, inv. M.83.3.2. Almofariz em tudo igual ao nosso, com seu pilão original, idêntico ao presente quanto ao padrão geométrico na secção medial, pertenceu à Kunstkammer dos reis da Dinamarca, estando inventariado desde 1674: “*Um almofariz entalhado, e um pilão.*”² Duas caixas com tampa (10–11 cm de altura), de marfim entalhado com semelhante decoração e da mesma produção (uma com fénix, a outra dragões), semelhantes à peça anterior (**cat. 44**), fazem conjunto com o almofariz e pilão no Nationalmuseet, Copenhaga (inv. EBc43 e 44).

Mortar and pestle

South China or, probably, Đại Việt (present-day Vietnam)
Mid-17th century
Turned and carved ivory
10 x Ø 9.5 cm (mortar); 16.5 cm (pestle)

A heavily patinated beaker-shaped ivory mortar of waisted cylindrical form with its pestle. Delicately carved from ivory, this rare mortar and pestle belongs to a group of similarly shaped objects which were probably made in the same workshop (**cats. 43–44**).¹ It features two running bands with intricate Chinese-style motifs and imagery and a raised undulating band encircling the waist. While the upper section features two writhing, four-clawed dragons – reserved for imperial nobility and certain high-ranking officials – on a ground of fire and cloud scrolls, the lower section is carved with two phoenix and rabbits – the emblem of the empress – on a foliate ground. The lower edge of the bottom section features a narrow running frieze of lotus-flower petals. A heavily patinated mortar (11.4 x Ø 9.3 cm), testimony to its long use, acquired in Burma and matching the present in iconography and geometric mouldings, albeit without its original pestle, is in the British Museum, London, inv. As.8971. A similarly misidentified example (11.6 x Ø 7.6 cm) belongs to the Los Angeles County Museum of Art, inv. M.83.3.2. A matching mortar, fitted with its original pestle, similar to the present one in its geometric pattern around the waist, belonged to the Royal Danish Kunstkammer and has been recorded since 1674: “*An ivory mortar, carved, and a pestle.*”² Two turned, carved ivory boxes with covers (10–11 cm in height) of the same design and manufacture (one featuring phoenixes, the other dragons), similar to the previous piece (**cat. 44**), seem to make a set with the mortar and pestle at the Nationalmuseet, Copenhagen (inv. EBc43 and 44).



1 Veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madreperola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, cat. 31, pp. 238–239, onde é apresentado um almofariz com pilão em tudo semelhante ao presente.
2 Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, pp. 182–183; e William Watson (ed.), *Chinese Ivories. From the Shang to the Qing* (cat.), London, Oriental Ceramic Society, 1984, cat. 200, p. 160.

1 See Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madreperola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, cat. 31, pp. 238–239, where a similar mortar and pestle is discussed.
2 Bente Dam-Mikkelsen, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650-1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, pp. 182–183; and William Watson (ed.), *Chinese Ivories. From the Shang to the Qing* (cat.), London, Oriental Ceramic Society, 1984, cat. 200, p. 160.

46

Contador de duas portas

Sul da China, provavelmente Guangzhou
Século XVII (finais)
Madeira exótica lacada decorada com madrepérola e pintada; ferragens de metal
67 x 70,3 x 39,5 cm

Este contador de duas portas, produzido para exportação na China dos finais do século XVII, de madeira exótica lacada (a partir da seiva da árvore *Toxicodendron vernicifluum*) a negro, é decorado com embutidos de madrepérola, de ostra perlífera (provavelmente *Pinctada maxima*) quanto aos embutidos maiores, gravados e aivados a negro, e também de abalone (*Haliotis spp.*), com sua iridescência de cores camaleónicas (azul vivo, turquesa, lavanda e rosa).

Rectangular, repousa sobre soco baixo ondulado, com pés em garra de dragão e máscaras grotescas. Todas as faces exteriores apresentam a mesma decoração, com grandes paisagens – montes rochosos com árvores frondosas e pontes em arco feitas de pedra –, emolduradas por cercaduras a vermelho escuro polvilhado a ouro, e cenas de caça com europeus a cavalo brandindo longas lanças e espadas, com seus servidores a pé ostentando grandes bandeiras esvoaçantes. As ferragens de cobre dourado, finamente cinzeladas com motivos florais sobre fundo puncionado, incluem dois pares de dobradiças na frente, cantoneiras nas arestas exteriores e nos cantos interiores dos painéis das portas, um grande e imponente espelho de fechadura recortado, com dois puxadores em forma de crisântemo, e os puxadores das gavetas.

Quando aberto, apresenta dez gavetas com as frentes lacadas a negro e decoradas a ouro com paisagens semeadas de casas típicas chinesas; e os interiores das portas decorados com grandes ramos floridos. Seguindo um antigo modelo de contador de duas portas, conhecido na China por *yàoxiāng*, literalmente “contador de botica”, caracterizado pelas suas gavetas interiores de diversos tamanhos e duas ou apenas uma porta, usado para albergar todo o tipo de objectos¹, o presente contador foi produzido para exportação seguindo o gosto europeu.

Contadores como o presente, geralmente assentes em trempes (feitas na Europa), eram muito procurados na Europa dos finais do século XVII, e exemplos com complexa decoração e materiais dispendiosos eram muito apreciados pelos mais endinheirados e privilegiados para a decoração interior das suas casas.

A produção de laca chinesa para exportação centrou-se essencialmente em Guangzhou (Cantão), alguns exemplares apresentando decoração lacada entalhada ou gravada, enquanto outros incluem decoração pintada a óleo. A sua grande popularidade levou a que fossem copiados na Europa quanto à forma e com decoração oriental usando verniz e pigmentos em imitação da laca asiática, técnica que em inglês se co-

Two-door cabinet

South China, probably Guangzhou
Late 17th century
Lacquered exotic wood decorated with mother-of-pearl and painted; metal fittings
67 x 70.3 x 39.5 cm

This two-door cabinet, made for export in China in the late seventeenth century, is made of exotic wood lacquered (from the sap of the tree *Toxicodendron vernicifluum*) in black and decorated with mother-of-pearl inlays; featuring shell from the pearl oyster (probably from *Pinctada maxima*) for the larger inlays, and subsequently engraved and highlighted in black, and also abalone (*Haliotis spp.*), with its highly iridescent, changeable colours (strong blue, turquoise, lavender and pink).

Rectangular in shape, it rests on a low waved socle set on dragon claw feet with grotesque masks. All of the exterior sides of the cabinet share the same large landscape compositions – rocky hills with large trees and arched stone bridges – framed by dark red borders sprinkled with gold and hunting scenes with Europeans on horseback brandishing long lances and swords, attended by servants on foot sporting large fluttering banners. The gilded copper fittings are finely chased with floral motifs over a punched fish-row ground. There are two pairs of hinges on the front, bracket fittings on the outer corners and the inside corners of the door panels, a large and imposing lobed medallion-like escutcheon with two chrysanthemum-shaped pulls, and the internal drawer pulls.

The cabinet opens up to reveal ten drawers. The fronts are lacquered in black and decorated in gold with landscape scenes featuring typical Chinese houses; the interior sides of the doors are decorated with large flowering branches. Following an old type of two-door cabinet, known in China as *yàoxiāng*, literally “apothecary chest”, characterised by the presence of differently sized interior drawers, having two or only one door, and used to store all types of objects¹, the present cabinet was made for export following European taste.

Cabinets such as this, usually raised on stands (added in Europe), were highly sought after in late seventeenth-century Europe, and examples featuring complex decoration and expensive materials were much appreciated wealthy and privileged for the interior decoration of their homes.

Chinese lacquerware production for export was based mainly around Guangzhou (Canton). Some examples featured carved or engraved lacquered decoration, while others included oil paint decoration. Their popularity led to them being copied in Europe in the form of cabinets with oriental decoration using varnish and pigments in imitation of Asian lacquer, which in English is known as japanning and



¹ Sobre esta tipologia, veja-se Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 94-95.

¹ On this type, see Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 94-95.

nhece por *japanning* e entre nós por acharoadado, de charão, da palavra chinesa *qī yào* ou “laca pintada”.²

² Veja-se Craig Clunas (ed.), *Chinese Export Art and Design* (cat.), London, Victoria and Albert Museum, 1987, pp. 80-95 (“Lacquer and Furniture”). Veja-se também Celina Bastos, “Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. *Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century*”, in Alexandra Curvelo (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries)* (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145-61.

in Portuguese as *acharoadado*, from *charão*, which comes from the Chinese word *qī yào* ou “painted lacquer”.²

² See Craig Clunas (ed.), *Chinese Export Art and Design* (cat.), London, Victoria and Albert Museum, 1987, pp. 80-95 (“Lacquer and Furniture”). See also Celina Bastos, “Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. *Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century*”, in Alexandra Curvelo (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries)* (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145-61.





47

Gomil (cafeteira)

Sul da China, provavelmente Guangzhou
Século XVIII (inícios), dinastia Qing, período Kangxi (1661-1722)
Prata dourada parcialmente dourada
19,2 x 8,8 x 16,8 cm | 473 g
Proveniência: antiga família de origem chinesa de Malaca; colecção de Ho Wing Meng, Singapura

Esta peça, originalmente concebida enquanto gomil para vinho, foi produzida para exportação no sul da China, provavelmente em Guangzhou (Cantão), um dos mais importantes centros de produção de prata chinesa destinada tanto para o mercado interno como externo, num período em que a encomenda europeia de prata a partir deste centro estava ainda no início, explicando assim como a maioria das raras peças sobreviventes, carecem de qualquer marca.¹ A presente peça, que muito partilha com cerâmicas, coevas e mais antigas, feitas em Yixing, do famoso barro púrpura ou *zishā* – logo conhecidas e copiadas na Europa (fig. 1) –, foi publicada por Ho Wing Meng, da sua colecção particular, no seu inovador estudo sobre *Straits Chinese Silver*, com honras de destaque nas capas da segunda e terceira edições (1984 e 2004), apesar de não ter sido produzida na região do Estreito de Malaca, mas nas regiões costeiras do sul da China.² Esteve guardada por várias gerações como herança preciosa numa antiga família *Bābā* (família chinesa Peranakan ou com origem no Estreito, conhecida também por *Baba-Nyonya*) em Malaca, onde chegou provavelmente no século XVIII, como peça rara e valiosa.³

Em forma de abóbora de seis nervuras, com ombro largo e base afilada, apresenta asa alta recurva e bico vertical projectado para cima. Tanto a asa como o bico têm a forma de ramo de bambu; o bico, onde se junta ao corpo do gomil, apresenta uma cabeça de dragão como se estivesse engolindo o bambu. Levantado a partir de uma única e espessa chapa de prata rectangular (soldadura visível a partir do interior), é decorado com seis painéis longitudinais que lembram típicas pinturas verticais de rolo, todos magistralmente cinzelados. O pé torneado e levemente espalmado e o ombro do gomil estão decorados acima e abaixo dos painéis com frisos de cabeças de *níyì* com a forma do sagrado cogumelo chinês da imortalidade (*Ganoderma lucidum*), conhecido como *língzhī*, transmitindo a realização de todos os desejos (*níyì* é literalmente, “tal como desejado”, *ní* “como, tanto quanto” e *yì*, “desejo; vontade”). Enquanto o colo alto lobado é decorado, nos seus seis lados, com símbolos auspiciosos (símbolos taoistas relativos aos Oito Imortais), o topo da tampa em forma de roseta é coroado por um

Ewer (coffee pot)

South China, probably Guangzhou
Early 18th century, Qing dynasty, Kangxi period (1661-1722)
Parcel gilt silver
19.2 x 8.8 x 16.8 cm | 473 g
Provenance: an old Straits Chinese family, Malacca; collection of Ho Wing Meng, Singapore

This pouring vessel, originally intended as a wine ewer, was made for export in South China, probably in Guangzhou (Canton), one of the most important centres of production of Chinese silver intended both for the local and foreign markets, in a period when the European commissioning of silver from this centre was still in its infancy, and, as with most of the rare surviving pieces lacking any marks.¹ The present piece, which shares much in common with earlier and contemporary pottery vessels made in Yixing from the famous purple clay or *zishā* – soon to be known and copied in Europe (fig. 1) –, was published by Ho Wing Meng, from his own collection, in his groundbreaking study on *Straits Chinese Silver*, featuring prominently on both covers of the second and third editions (1984 and 2004), despite it not being made in the Straits but in south coastal China.² It had been held for many generations as heirloom in a old *Bābā* family (a Peranakan Chinese or Straits-born Chinese family also known as *Baba-Nyonya*) in Malacca, where it arrived probably in the eighteenth century as a rare, costly piece of silverware.³

Shaped like a six-sided gadrooned gourd, with a broad shoulder and a tapering base, it features a high curling handle and a vertical spout projecting upwards. Both handle and spout are shaped like bamboo branches; the spout, where it meets the body of the ewer, featuring a dragon head, as if it were swallowing the bamboo branch. Raised from a thick rectangular single silver sheet (the seam visible from the interior) it is decorated with six longitudinal panels reminiscent of vertical scroll paintings, all masterfully chased. The slightly splayed turned foot and the shoulder of the ewer are decorated above and below the panels with friezes of tightly packed *níyì* heads shaped like the sacred Chinese mushroom of immortality (*Ganoderma lucidum*), known as *língzhī*, which conveys the fulfilment of all desires (*níyì* is literally, “as desired”; *ní* “as, like” and *yì*, “desire; will”). While the tall lobed neck is decorated with auspicious symbols (the Taoist symbols relating to the Eight Immortals) on its six sides, the top of the rosette-shaped cover is



1 Sobre prata chinesa de exportação, em particular a partir dos finais do século XVIII, veja-se H. A. Crosby Forbes, John Devereux Kernan, Ruth S. Wilkins, *Chinese Export Silver, 1785 to 1885*, Milton, Massachusetts, Museum of the American China Trade, 1975; John Devereux Kernan, *The Chait Collection of Chinese Export Silver*, New York, Ralph M. Chait Galleries, 1985; e Alan James Marlowe, *Chinese Export Silver* (cat.), London, John Sparks, 1990.
2 Sobre a cerâmica de Yixing, veja-se Chunfang Pan, *Tixing Pottery. The World of Chinese Tea Culture*, San Francisco, Long River Press, 2004.
3 Veja-se Ho Wing Meng, *Straits Chinese Silver. A Collectors Guide*, Singapore, Times Editions, 2004, pp. 156-157.

1 On Chinese export silver, mainly from late eighteenth century onwards, see H. A. Crosby Forbes, John Devereux Kernan, Ruth S. Wilkins, *Chinese Export Silver, 1785 to 1885*, Milton, Massachusetts, Museum of the American China Trade, 1975; John Devereux Kernan, *The Chait Collection of Chinese Export Silver*, New York, Ralph M. Chait Galleries, 1985; and Alan James Marlowe, *Chinese Export Silver* (cat.), London, John Sparks, 1990.
2 On Yixing ware, see Chunfang Pan, *Tixing Pottery. The World of Chinese Tea Culture*, San Francisco, Long River Press, 2004.
3 See Ho Wing Meng, *Straits Chinese Silver. A Collectors Guide*, Singapore, Times Editions, 2004, pp. 156-157.





leão budista com bola, virado para oriente, por cima de um friso de cabeças de *níyì*. A sua forma de abóbora, os frisões de cabeças de *níyì* e o bambu ou *zhú* (homófono de *zhù*, “congratular”) mais sublinham o simbolismo geral deste extraordinário gomil. Embora Ho Wing Meng identifique os quatro painéis – retratando cenas com cavaleiros armados num fundo de montanhas míticas em forma de *níyì* – como derivando do *Romance dos Três Reinos*, um romance histórico do século XIV, é mais provável que as oito figuras representadas nos quatro painéis principais (os outros dois ficam algo encobertos pela asa e bico) sejam na verdade os famosos Oito Imortais (*Bāxiān*), e que as seis cenas descrevem a sua viagem de oriente a ocidente até à montanha sagrada de Kunlun (ou *Kūnlún shān*, o Paraíso Ocidental). Esta era a morada de vários deuses e deusas, e para onde se dirigiram os Oito Imortais por forma a prestar homenagem a Xīwángmǔ ou Rainha Mãe do Ocidente, a deusa taoísta da vida e da imortalidade.⁴

Lendo os painéis da esquerda para a direita, começando pelo que está à direita da asa, temos Zhōnglí Quán (representado com o peito e a barriga nus, como habitual) em cima, e Lǚ Dǒngbīn (representado com a lança voltada para trás) na metade inferior.⁵ No segundo painel vemos Lǐ Tiěguāi (com o cabelo preso pela típica coroa de ouro de estilo tibetano) em cima, e Zhāng Guǒlǎo (cavalgando às arrecuas, com seu criado representado com o seu atributo, o *yúgǔ*, um membranofone) na metade inferior. No terceiro painel, temos Lán Cǎihé (o hermafrodita) em cima, e Hé Xiāngū (com seu atributo, um botão de flor-de-lótus) na metade inferior. Finalmente, no quarto painel, vemos Cáo Guójiù (junto do palácio de sua irmã, a imperatriz Xīwángmǔ) em cima, e Hán Xiāngzǐ, na metade inferior. O painel atrás da asa mostra-nos uma refeição sumptuosa após a chegada a Kunlun. Enquanto o painel de onde emerge o bico vemos representado, na parte superior, dois Imortais jogando *wéiqí*, jogo de tabuleiro estratégico de soma zero, mais conhecido por Go (do japonês), e uma refeição sendo servida na secção inferior. Todas as figuras, com suas expressões individualizadas, são minuciosamente cinzeladas na prata, o interior dos painéis azeitados a ouro de azougue, junto com os frisões cabeças de *níyì*, o pé torneado, a cabeça de dragão de estilo *makara*, os símbolos auspiciosos na tampa com seu friso decorado com flores de ameixeira chinesa ou *Prunus mume* (símbolo de beleza, pureza e longevidade) e o leão budista protector.

A sua forma de seis godrões é semelhante à de um pedaço de prata dourada recentemente adquirida como tesouro nacional pelo Palácio de Versaillles (inv. V.2018.8), com decoração essencialmente floral em relevo, considerada como de fabrico chinês, cerca de 1680 (fig. 2), que escapou ao destino de muitas peças de prata real francesa, derretidas durante o reinado de Louis XIV (r. 1643-1715) e mais tarde pelo governo revolucionário em 1793, tendo sido vendida em 1797, nas últimas vendas públicas revolucionárias. Apresentando o brasão real francês, e registado em vários inventários régios (com seus números sucessivos de inventário no fundo), foi uma

crowned by a cast Buddhist lion with his ball facing east, on top of a *níyì*-head frieze. Its gourd-shape, the *níyì*-head friezes and the bamboo or *zhú* (a homophone of *zhù*, “to congratulate”) highlight the overall symbolism of this extraordinary ewer. Although Ho Wing Meng identifies the four panels – depicting scenes of armed horsemen set against a background of mythical *níyì*-shaped mountains – as deriving from the *Romance of the Three Kingdoms*, a fourteenth-century historical novel, it is more likely that the eight main figures depicted in the four key panels (the other two are somewhat covered by the handle and spout) are in fact the famous Eight Immortals (*Bāxiān*), and that the six scenes describe their journey from east to west to the sacred mountain of Kunlun (or *Kūnlún shān*, the West Paradise). This was the dwelling place of various gods and goddesses, and where the Eight Immortals rode to pay respects to Xīwángmǔ or the Queen Mother of the West, the Taoist goddess of life and immortality.⁴

Reading the panels from left to right, starting from the one on the right of the handle, we have Zhōnglí Quán (depicted with his chest and belly bare, as is customary) on top and Lǚ Dǒngbīn (depicted with his lance backwards) on the lower half.⁵ On the second panel we see Lǐ Tiěguāi (his hair held by the typical Tibetan-style golden band) on top, and Zhāng Guǒlǎo (riding backwards, and his attendant depicted with his attribute, the *yúgǔ* or fish drum) on the lower half. On the third panel, we have Lán Cǎihé (the hermaphrodite) on top, and Hé Xiāngū (with her attribute, a lotus bud) on the lower half. Finally on the fourth panel we see Cáo Guójiù (seen near the palace of his sister, the Empress Xīwángmǔ) on top, and Hán Xiāngzǐ on the lower half. The panel behind the handle depicts a sumptuous meal upon their arrival in Kunlun. Whereas the panel where the spout emerges depicts on the upper part two Immortals playing *wéiqí*, an abstract strategy board game more commonly known as Go (from the Japanese), and a meal being served on the lower section. All the figures, with their individualised expressions are minutely chased in silver, the interior of the panels highlighted by fire gilding, alongside the *níyì*-head friezes, the turned foot, the *makara*-style dragon head, the auspicious symbols on the cover with its frieze decorated with Chinese plum flowers or *Prunus mume* (symbol of beauty, purity and longevity) and the protective Buddhist lion.

Its six-sided gadrooned gourd-like shape is similar to that of a silver gilt pouring vessel recently acquired as a national treasure by the Palace of Versailles (inv. V.2018.8), with mostly floral decoration in relief, and deemed to be of Chinese manufacture, from around 1680 (fig. 2). It escaped the destiny of many pieces of French royal silver, melted down during the reign of Louis XIV (r. 1643-1715) and later by the revolutionary government in 1793, being sold in 1797 in the last revolutionary public sales. Featuring the French royal coat of arms, and recorded in several royal inventories (bearing the successive inventory numbers on the

oferta do rei do Sião (actual Tailândia), Phra Narai ou Ramathibod III (r. 1656-1688) a Louis XIV, apresentado pelos três embaixadores siameses juntamente com outras várias preciosas ofertas, numa embaixada asiática muito conhecida a Versailles, a 1 de Setembro de 1686.⁶

Surge, no entanto, inventariada como japonesa, junto a outras peças semelhantes, na lista coeva das ofertas elaborada por Alexandre, Chevalier de Chaumont (1640-1710), como uma das “*Deux paires de chocolatières avec leurs couvertures d’argent, ouvrage du Japon*” oferecida por Phra Narai, ou até mesmo uma das cinco “*chocolatières d’argent du Japon*” oferecidas por Constance Phaulkon, o ministro siamês.⁷ Investigação recente francesa, rejeitou no entanto, a identificação, afirmando que a confusão entre a China e o Japão foi constante entre os europeus do século XVII.⁸ Seria de facto surpreendente que Chaumont, embaixador no Sião em 1685 e diplomata francês bem-viajado pela Ásia, depois de elencar tantos objectos de origem diversa, tais como peças de prata chinesas, objectos japoneses de ouro e outras peças feitas no Vietname (Tonkin), pudesse cometer tamanho erro. Na verdade, entre as ofertas enviadas pelo rei siamês contavam-se duas gorgoletas para água com suas bacias, listadas por Chaumont como “*Deux grandes gargoulettes d’argent à la Chinoise, avec leurs bassins, de même ouvrage du Japon*”, que apesar de chinesas no estilo haviam sido produzidas no Japão.⁹ Outras ofertas ao rei francês incluíam um biombo japonês anteriormente oferecido pelo imperador japonês ao rei do Sião, contando-se os objectos de origem japonesa como os mais numerosos de entre os oferecidos por Phra Narai.



[fig. 1] Pieter Schenk I, a partir de anónimo, *Dois bules e um incensário*, 1702; gravura sobre papel (27,1 x 11,3 cm). Amsterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1963-620 | Pieter Schenk I, after anonymous, *Two teapots and an incense burner*, 1702; engraving on paper (27.1 x 11.3 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1963-620. © Rijksmuseum, Amsterdam.

recessed underside), it was a gift from the King of Siam (present-day Thailand), Phra Narai or Ramathibod III (r. 1656-1688) to Louis XIV, presented by the three Siamese ambassadors alongside other many precious gifts, in a very well known Asian embassy to Versailles on 1st September 1686.⁶

It is nonetheless recorded as Japanese, alongside other similar pieces, in the contemporary list of gifts by Alexandre, Chevalier de Chaumont (1640-1710), as one of “*Deux paires de chocolatières avec leurs couvertures d’argent, ouvrage du Japon*” given by Phra Narai, or even one of the five “*chocolatières d’argent du Japon*” gifted by Constance Phaulkon, the Siamese minister.⁷ Recent French scholarship, however, has dismissed the identification stating that the confusion between China and Japan was constant among seventeenth-century Europeans.⁸ It would in fact be surprising if Chaumont, ambassador in Siam in 1685 and a French diplomat well-travelled in Asia, after describing many items of diverse origin, such as Chinese silver objects, Japanese objects made from gold and other pieces made in Vietnam (Tonkin), would make such an error. In fact, among the gifts presented by the Siamese king were two water vessels with their matching basins recorded by Chaumont as “*Deux grandes gargoulettes d’argent à la Chinoise, avec leurs bassins, de même ouvrage du Japon*”, which although Chinese in style had been made in Japan.⁹ Other gifts to the French king included a Japanese screen previously gifted by the Japanese emperor to the Siamese king; objects of Japanese origin being the most numerous among those gifted by Phra Narai.

4 Sobre os Oito Imortais, veja-se W. Perceval Yetts, “The Eight Immortals”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 48.4, 1916 pp. 773807; W. Perceval Yetts, “More Notes on the Eight Immortals”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 54.3, 1922, pp. 397-426; e Kwok Man Ho, Joanne O’Brien (eds.), *The Eight Immortals of Taoism. Legends and Fables of Popular Taoism*, New York, Meridian, 1990. Para certos aspectos iconográficos, veja-se R. L. Hobson, “A Set of Eight Hsien”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 31.174, 1917, pp. 116, 118-119.

5 Gostaria de agradecer a Sasha Assis Lima a sua valiosa ajuda para a identificação da história e de todos os personagens retratados, e por discutir longamente comigo o significado simbólico da composição no geral.

4 On the Eight Immortals, see W. Perceval Yetts, “The Eight Immortals”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 48.4, 1916 pp. 773807; W. Perceval Yetts, “More Notes on the Eight Immortals”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 54.3, 1922, pp. 397-426; and Kwok Man Ho, Joanne O’Brien (eds.), *The Eight Immortals of Taoism. Legends and Fables of Popular Taoism*, New York, Meridian, 1990. For certain aspects of their iconography, see R. L. Hobson, “A Set of Eight Hsien”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 31.174, 1917, pp. 116, 118-119.

5 I wish to thank Sasha Assis Lima for her valuable help in aiding the identification of the story and all of the characters depicted, and for discussing at length the symbolic meaning of the overall composition.

6 Sobre os aspectos relativos à cultura material desta embaixada, veja-se Meredith Martin, “Mirror Reflections: Louis XIV, Phra Narai, and the Material Culture of Kingship”, *Art History*, 38.4, 2015, pp. 652-667; e Giorgio Riello, “«With Great Pomp and Magnificence» Royal Gifts and the Embassies between Siam and France in the Late Seventeenth Century”, in Zoltán Biedermann, Anne Gerritsen, Giorgio Riello (eds.), *Global Gifts. The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 235-265.

7 Alexandre de Chaumont, *Relation de l’ambassade de M. le Chevalier de Chaumont à la Cour du Roy de Siam [...]*, A La Haye, Chez Isaac Beauregard, 1733, p. 154 e 157, respectivamente.

8 Marie-Laure de Rochebrune, “L’ambassade du Siam, 1686. L’exotisme des pièces d’orfèvrerie”, in Daniëlle Kisluk-Grosheide, Bertrand Rondot (eds.), *Voyageurs de Versailles. Voyageurs, Princes, Ambassadeurs, 1682-1789* (cat.), Versailles - Paris, Château de Versailles, Gallimard, 2017, cat. 96, pp.160-161.

9 Alexandre de Chaumont, *Relation [...]*, p. 154.

6 On the material culture aspects of the embassy, see Meredith Martin, “Mirror Reflections: Louis XIV, Phra Narai, and the Material Culture of Kingship”, *Art History*, 38.4, 2015, pp. 652-667; and Giorgio Riello, “«With Great Pomp and Magnificence» Royal Gifts and the Embassies between Siam and France in the Late Seventeenth Century”, in Zoltán Biedermann, Anne Gerritsen, Giorgio Riello (eds.), *Global Gifts. The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 235-265.

7 Alexandre de Chaumont, *Relation de l’ambassade de M. le Chevalier de Chaumont à la Cour du Roy de Siam [...]*, A La Haye, Chez Isaac Beauregard, 1733, p. 154 and 157, respectively.

8 Marie-Laure de Rochebrune, “L’ambassade du Siam, 1686. L’exotisme des pièces d’orfèvrerie”, in Daniëlle Kisluk-Grosheide, Bertrand Rondot (eds.), *Voyageurs de Versailles. Voyageurs, Princes, Ambassadeurs, 1682-1789* (cat.), Versailles - Paris, Château de Versailles, Gallimard, 2017, cat. 96, pp.160-161.

9 Alexandre de Chaumont, *Relation [...]*, p. 154.

O facto deste gomil ser descrito como chocolateira, embora não inteiramente inesperado, é interessante, e embora não possua a abertura superior das chocolateiras posteriores (o que permitia o chocolate quente ser mexido antes de servir), poderia ter sido usado para chocolate, dado as formas definitivas específicas para tomar chocolate, café e chá não estarem então ainda definidas. Dado que o chocolate foi a última das bebidas exóticas da moda a ser introduzidas na corte francesa no final do século XVII, a identificação deste objecto como chocolateira evidencia apenas o seu carácter precioso, destinado a servir a mais recente novidade da corte. É curioso notar como de entre as ofertas enviadas pela rainha do Sião a Maria Anna Victoria da Baviera (1660-1690), Dauphine de França, surge um gomil de ouro do Japão e uma pequena chocolateira de ouro também do Japão, junto a outras quatro *chocolatières* de prata do Japão.¹⁰

Diferindo do presente gomil na sua decoração relevada, produzida não apenas por cinzelagem como o nosso, mas com elementos salientes avivados por douramento a azougue, provavelmente feita por fundição (técnica na qual muito se destacavam os japoneses), o gomil de Versailles apresenta, de facto, muitas características comuns a um raro grupo de objectos de prata dos finais do século XVII e inícios do século XVIII, que foram convincentemente atribuídos a artesãos chineses a trabalhar em Nagasaki, no Japão, sob encomenda europeia, nomeadamente por holandeses, posteriormente exportados via Batavia, actual Jacarta, na Indonésia.¹¹ De aparência mais pesada e usualmente constituídos por painéis feitos por fundição soldados na forma final e cinzelados, seguem os mesmos modelos chineses antigos feitos em Guangzhou. É curioso notar como nestas peças feitas no Japão (principalmente bules para chá) a relação com a cerâmica de Yixing (com seus painéis em baixo-relevo) é ainda mais evidente, dado que peças de cerâmica foram utilizadas como modelos para esta produção, quando por seu turno a cerâmica de Yixing, copia os protótipos em metal precioso produzidos no sul da China, com sua decoração em relevo, repuxada e cinzelada.

A produção de bules de prata em Nagasaki destinados à exportação – com uma forma mais arredondada, achatada e mais adequada para manter a temperatura do chá – levou também ao aparecimento, a partir de 1694, de ralos para filtrar as folhas de chá, colocados na junção entre o bico e o corpo do recipiente. A nossa peça, apresentando igualmente um ralo com furos redondos, pese embora a sua forma mais alta ser melhor adequada para servir café ou chocolate, poderia também ter sido utilizada como bule para chá – veja-se o ensaio que se segue, de Sasha Assis Lima, sobre o consumo de café nos inícios da Europa Moderna. Nem sempre é fácil distinguir as peças feitas em Nagasaki daquelas produzidas, como a nossa, em Cantão, sem uma cuidadosa análise das técnicas precisas utilizadas no seu fabrico. Um bule bem conhecido no Victoria and Albert Museum, Londres (inv. M.69:1,2-1955), da década de 1680, com seus painéis claramente produzidos por fundição, é um bom exemplo dos objectos feitos por artesãos chineses em Nagasaki usando antigas técnicas japonesas de fundição em metal. Objectos igualmente produzidos em Guangzhou, idênticos ao nosso são muito raros, mas é de referir como bom exemplo, uma cafeteira, com decoração cinzelada um tanto menos fina, do Asian

The fact that this ewer is described as a chocolate pot, while not completely unexpected, is nonetheless interesting, and while lacking the top aperture of later chocolate pots (which allows the hot chocolate to be stirred before pouring) it could have been used to pour chocolate, the definitive shapes reserved for pouring chocolate, coffee and tea having yet to be defined. Since chocolate was the last of the exotic, fashionable beverages to be introduced at the French court in the late seventeenth century, the identification of this object with a chocolate pot simply highlights its precious character, intended for serving the latest court novelty. It is curious to note that among the gifts sent by the Siamese queen to Maria Anna Victoria of Bavaria (1660-1690), Dauphine of France, were a gold ewer from Japan and a small chocolate pot made from gold also from Japan, alongside four other *chocolatières* made from silver in Japan.¹⁰

Differing from the present ewer in its raised decoration, produced not solely by chasing like ours, but featuring protruding elements highlighted by fire gilding probably made by casting (a technique in which the Japanese excelled), the ewer in Versailles shares in fact many features with a rare late seventeenth-century and early eighteenth-century group of silver objects which have been convincingly attributed to Chinese craftsmen working in Nagasaki, Japan under European commission, namely from the Dutch, and subsequently exported via Batavia, present-day Jakarta in Indonesia.¹¹ More sturdy-looking and mostly made from cast panels soldered together into the final shape of the vessel and chased, these follow the same old Chinese models made in Guangzhou. It is curious to note that in these pieces made in Japan (mostly teapots) the relationship with the Yixing pottery (with their low-relief panels) is even more obvious, as pottery vessels were used as models for this production, whereas Yixing ware in turn copies the precious metal prototypes produced in south China, with their raised, embossed and chased decoration.

The production of silver teapots in Nagasaki intended for export – with a more rounded, compressed shape better suited for maintaining the temperature of the tea – also led to the appearance, from 1694, of grates to filter the tea leaves, placed where the spout meets the body of the vessel. Our pouring vessel, also fitted with a grate with round holes, despite its taller shape being better suited for coffee or chocolate, could also have been used as a teapot – see the following essay by Sasha Assis Lima on the consumption of coffee in early modern Europe. It is not always easy to distinguish the pieces made in Nagasaki from those made, like ours, in Guangzhou without close inspection of the precise techniques used in their manufacture. A well-known teapot in the Victoria and Albert Museum, London (inv. M.69:1,2-1955), from the 1680s with its clearly cast-made panels is a fine example of the objects produced by Chinese craftsmen in Nagasaki following long-used Japanese metal casting techniques. Objects similarly made in Guangzhou identical to our vessel are very rare, but a good example, a coffee pot with less finely chased decoration, is in the Asian Civilisations Museum, Singapore (inv. 2012-00185). The shape is identical, differing only in



[fig. 2] Gomil (cafeteira ou chocolateira), provavelmente Nagasaki, Japão, ca. 1680; prata parcialmente dourada, cinzelada (16 x 8,5 x 18,2 cm). Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. V.2018.8. | Ewer (coffee or chocolate pot), probably Nagasaki, Japan, ca. 1680; parcel gilt silver, chased (16 x 8.5 x 18.2 cm). Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. V.2018.8. – © EPV/Christophe Fouin.

Civilisations Museum, Singapura (inv. 2012-00185). A forma é idêntica, diferenciando-se apenas no pé em forma de roseta, na ausência da cabeça de dragão de tipo *makara*, e do leão budista no topo da tampa, aqui substituído por um ramo de flores dourado a azougue.

the splayed rosette-shaped foot, the absence of the *makara*-head dragon and of the Buddhist lion atop the cover, here replaced by a fire gilded flower bouquet.

¹⁰ Alexandre de Chaumont, *Relation* [...], p. 164.

¹¹ Veja-se John Hawkins, "Chinese silversmiths working in Nagasaki between 1660 and 1800", *Silver Studies*, 33, 2016-2017, pp. 139-158.

¹⁰ Alexandre de Chaumont, *Relation* [...], p. 164.

¹¹ See John Hawkins, "Chinese silversmiths working in Nagasaki between 1660 and 1800", *Silver Studies*, 33, 2016-2017, pp. 139-158.



O vinho da Arabia Felix: *Coffea arabica* L.

The wine from Arabia Felix: *Coffea arabica* L.



Sasha Assis Lima

Transformar a água, fresca, cristalina e inodora, mesmo depois de fervida, num líquido que é essencialmente o seu oposto, revelava-se, para os europeus do princípio do século XVII, como obra do diabo. No entanto, era este líquido escuro que se tinha tornado omnipresente, como fonte de prazer, em todos os círculos mundanos das múltiplas cidades do vasto império otomano. O café servido em cafeteiras delicadamente cinzeladas em *tombak* (liga de cobre e zinco) era depois vertido em chavenazinhas de porcelana da China ou de produção turca, de faiança decorada de Kütahya e Iznik, quase sempre colocadas em suportes de cobre, prata ou ouro, artisticamente trabalhados. Apelidados de *zarf*, estes suportes permitiam levar a chávena aos lábios sem queimar os dedos.

Embora os primitivos arbustos de *Coffea arabica* L. tenham tido origem nos altos planaltos do sudoeste da Etiópia, onde o fruto, sem os grãos do seu interior, era consumido em papas ou como uma poção medicinal¹, foi depois do seu cultivo e domesticação no Iémen, a partir do século XII², que o café adquiriu a expressão de uma bebida associada à utilização dos grãos verdes ou torrados. Aliás, existe evidência substancial, tanto nos pontos de vista arqueológico, linguístico e genético, que o Iémen foi a fonte da dispersão do *Coffea arabica* L. produzido a nível mundial. Etimologicamente a palavra árabe *qahwa* de onde deriva o termo café, é também um epíteto para vinho, o que poderia sugerir à partida que o café seria como um sucedâneo do vinho, produto su-

For early seventeenth-century Europeans, turning pure water (fresh, clear and odourless), even after boiling, into a liquid which is essentially its opposite was the work of the devil. However, this dark fluid had become ubiquitous, as a source of pleasure, in the sophisticated circles of the vast Ottoman Empire. Coffee, served in delicately chased *tombak* (copper and zinc alloy) coffee pots, was then poured into Chinese porcelain cups or Turkish-made pottery decorated in Kütahya and Iznik, and often placed in artistically made copper, silver or gold supports. Called *zarf*, these supports allowed the cup to be brought to the lips without burning the fingers.

Although the early shrubs of *Coffea arabica* L. originated in the high plateaus of south-western Ethiopia, where the fruit, without the grains in its interior, was eaten in mash or as a medicinal potion¹, it was only after its cultivation and domestication in Yemen, from the twelfth century onwards², that coffee became a drink associated with the use of green or roasted grains. In fact, there is substantial evidence, both archaeologically, linguistically and genetically, that Yemen was the source of the dispersion of *Coffea arabica* L. produced worldwide. Etymologically the Arabic word *qahwa*, from which the term coffee originates, is also used as an epithet for wine, which might suggest that in the beginning coffee was considered a substitute for wine, a product subject to constant prohibitions related to Koranic law. Yet it is also important to consider that the name may have been associated with the Kaffa region of Ethiopia and that following the introduction of coffee in Arabia, the evocative near homophony with *qahwa*

1 Ainda hoje, na Etiópia, algumas destas formas tradicionais do consumo do fruto do cafeeiro coexistem com a ingestão da bebida tal como a conhecemos.

2 Sem a segurança de dados relativos aos inícios da cultura da planta do café nas antigas férteis terras da Arábia do sul, torna-se extremamente difícil precisar uma data. Aceita-se portanto a descrição de vários relatos árabes sobre o possível consumo da bebida anterior ao século XIV - veja-se William H.Ukers, *All about coffee*, New York, The Tea and Coffee Trade Journal Company, 1922, cap. 3.

[fig. 1] P. Castrioto, *Alegoria ao consumo de bebidas exóticas (D. Miguel de Bragança, duque de Lafões, sendo servido de café)*, 1720; pintura a têmpera sobre marfim, moldura de prata (12 x 12 cm, sem moldura). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 58 Min. | P. Castrioto, *Allegory to the consumption of exotic drinks (Dom Miguel de Bragança, Duke of Lafões, being served coffee)*, 1720; distemper painting on ivory, silver frame (12 x 12 cm, without frame). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 58 Min. - © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, Luís Pavão, 1990.

1 Even today, in Ethiopia, some of these traditional forms of coffee fruit consumption coexist with the drinking of coffee as we know it.

2 Without reliable data on the early planting of the coffee plant in the ancient fertile lands of southern Arabia, it becomes extremely difficult to pinpoint a date. The description of several Arab accounts on the possible consumption of the drink prior to the fourteenth century is therefore accepted - see William H.Ukers, *All about coffee*, New York, The Tea and Coffee Trade Journal Company, 1922, chap. 3.

jeito a constantes proibições relativas à lei corânica. Mas é importante considerar também que o nome pode ter sido associado à região Kaffā na Etiópia e que subsequentemente, na introdução do café na Arábia, a sugestiva quási homofonia com *qahwa* (vinho) tenha prevalecido.³ Porém, tudo indica que foi no meio dos circuitos místicos sufis iemenitas onde a bebida se popularizou para aumentar a concentração nos actos de devoção e exaltação espirituais (*zikr*), particularmente durante as longas cerimónias que se estendiam pela noite dentro.⁴

Nos finais do século XV e princípios do XVI, do Iémen e através do oásis de al-Kharj, o consumo do café irá estender-se ao Hejaz e ao Cairo, embora as décadas que se seguiram não foram de todo pacíficas relativamente à sua recepção. No Hejaz surgiram dificuldades e foram muitas as questões levantadas pelas autoridades religiosas ortodoxas que tentavam proibir a substância equiparando-a ao vinho. Contudo persistiu o entendimento místico da bebida pelos seus aderentes que fizeram esmorecer esta retórica negativa, e os estabelecimentos não deixaram de se instalar, ao ponto do viajante otomano Evliya Çelebi, nascido em Istambul em 1611, ao visitar Meca, afirmar que havia bastantes cafés, onde era possível também ver dançarinos.⁵ Além disso, Jidá, o porto do Mar Vermelho mais próximo de Meca, era já na época um importante centro do comércio do café e Çelebi deslocou-se lá proposadamente para adquirir café antes de partir para o Cairo.⁶ Seria também em Jidá onde eram descarregadas quantidades de chávenas oriundas da China que serviam para venda nos múltiplos quiosques da cidade santa como lembranças ou recordações da viagem que os peregrinos faziam até ao lugar sagrado da Caaba.⁷ O tráfego das chávenas de porcelana para café far-se-ia mesmo até mais a norte do Mar Vermelho, constatado pelo número de chávenas e outros objectos recuperados do barco que naufragou perto da ilha de Sadana.⁸ No entanto, devido à sua situação geográfica, o porto iemenita de Moca foi, durante três séculos, o maior centro da exportação do café, onde atracava a maioria dos barcos, obri-

(wine) prevailed.³ However, it seems that it was in the midst of Yemeni Sufi mystical circles where the drink became popular for increasing concentration during acts of spiritual devotion and exaltation (*zikr*), particularly during the long ceremonies that lasted through the night.⁴

In the late fifteenth and early sixteenth centuries, from Yemen and through the oasis of al-Kharj, coffee consumption extended to the Hejaz and Cairo, although there was some resistance to its reception in the following decades. In the Hejaz difficulties arose and many questions were raised by the Orthodox religious authorities who tried to ban the substance by comparing it to wine. However, the mystical understanding of the beverage persisted among its adherents, who prevailed over the negative rhetoric, and the establishments thrived. This was noted by the Ottoman traveller Evliya Çelebi, born in Istanbul in 1611, when he visited Mecca, reporting that there were many coffee-houses where it was also possible to see dancers.⁵ In addition, Jeddah, the nearest Red Sea port to Mecca, was already an important centre of coffee trade at the time, and Çelebi purposely went there to buy coffee before departing for Cairo.⁶ It was also in Jeddah where large quantities of cups imported from China were unloaded to be sold in the many kiosks of the holy city as souvenirs of the pilgrims' journey to the sacred Kaaba.⁷ Trade in porcelain coffee cups took place even further north of the Red Sea, as evidenced by the number of cups and other objects recovered from a shipwreck near the Island of Sadana.⁸ However, due to its geographical situation, the Yemeni port of Moca was, for three centuries, the largest centre of the coffee trade, attracting most of the ships, which were obliged to pay taxes to the Ottoman authorities.⁹ From the seventeenth century, the port of Aden, in the Sea of Oman, secured an important role, monopolising the largest slice of maritime commerce, thanks in great part to the coffee trade.

Although the city of Cairo, under Ottoman rule, was a nerve centre for the strengthening of habits and acceptance of the drink by the religious and legalist elite, since some *ulema* made considerable for-

gados a pagar impostos às autoridades otomanas.⁹ A partir do século XVII, o porto de Áden, este já no Mar de Omã, irá conquistar um papel importante e monopolizar a maior fatia do comércio marítimo, substancialmente ligado ao café.

Embora a cidade do Cairo, sob o domínio otomano, tenha sido um local nevrálgico na consolidação dos hábitos e aceitação da bebida pela elite religiosa e legalista já que alguns *ulema* fizeram fortunas consideráveis na especulação da venda do café¹⁰, não restam dúvidas que as caravanas dos peregrinos a Meca tiveram o papel fundamental na disseminação da bebida. Durante todo o período otomano, o maior tráfego das caravanas fazia-se de Istambul a Meca, passando por Damasco e vice-versa. A sociedade itinerante era bastante heterogénea: a classe média de artesãos e mercadores, a classe mais elevada de ofícios do governo e dos *ulema*, os militares que protegiam as caravanas e por último, o grupo social das várias ordens mendicantes de *dervishes* que, a partir do século XVI, terá tido o papel crucial na comunicação da cultura entre a Anatólia e o Próximo e Médio Orientes. Certamente que o café já seria um elemento familiar em Istambul nas residências desses viajantes e sobretudo nos albergues de *dervishes*, antes da abertura de qualquer café propriamente dito.¹¹ Em 1554 ou no ano seguinte, durante o reinado de Solimão, o Magnífico, abre finalmente o primeiro café (*kahvek kanehi*) no bairro de Tahtakale, perto do porto, do bazar egípcio e da mesquita de Rustam Pasha, pela mão de dois comerciantes sírios, Schems de Damasco e Hekim de Alepo, local que rapidamente se tornou no ponto de encontro de uma sociedade mista de gente afecta ao bairro e também de jovens estudantes, à procura de alguma posição futura, e outros que, recém-chegados à cidade, procuravam novos empregos, professores de direito ou outras disciplinas, funcionários do Seraglio e também outros com maior estatuto social.¹²

No entanto, à medida que os cafés proliferavam pelas cidades do império, os esquemas e interesses dos frequentadores dos cafés recriavam-se igualmente com encontros mais casuais. Pedro Teixeira, assim como outros viajantes, escreve que embora fossem importantes as qualidades medicinais da bebida, a popularidade residia mais na atracção exercida pela beleza dos jovens criados, ricamente vestidos, que serviam o café e recebiam o dinheiro. Teixeira explícita ainda que tanto nobres como plebeus se sentavam juntos nos cafés e a bebida era servida “*en unas escudillas de persolana de hasta quarto o cinco onças bien caliente, y tomando cada qual la suya en la mano la van soplando y sorviendo*”.¹³ Convém precisar que o método de decoção da preparação do café nos círculos otomanos,

tunes in the speculation of the sale of coffee¹⁰, there is no doubt that the caravans of pilgrims to Mecca played a key role in the spread of its popularity. Throughout the Ottoman period, the major traffic of the caravans was from Istanbul to Mecca, passing through Damascus and vice versa. The itinerant society was quite heterogeneous: the middle class being made up of craftsmen and merchants, the upper class of government officials and *ulema*, the military who protected the caravans, and lastly, the social group of the various mendicant orders of *dervishes* which, from of the sixteenth century onwards, played a crucial role in the cultural contacts between Anatolia and the Near and Middle East. Coffee was undoubtedly already a familiar element in Istanbul, in the homes of these travellers and above all in the hostels run by *dervishes*, before the opening of any actual coffeehouse.¹¹ In 1554 or the following year, during the reign of Suleiman the Magnificent, the first coffeehouse (*kahvek kanehi*) finally opened in the Tahtakale district, near the harbour, the Egyptian bazaar and the Rustam Pasha mosque. Run by two Syrian merchants, Schems of Damascus and Hekim of Aleppo, it quickly became a meeting point for the mixed society of the neighbourhood, and also for students looking for some future position or newcomers to the city who were looking for work, in addition to teachers of law and other disciplines, workmen from the Seraglio, and also others of a higher social position.¹²

However, as coffee houses proliferated in the cities of the empire, the social schemes and interests of its clientele were recreated by more casual meetings. Pedro Teixeira, like other travellers, writes that although the medicinal properties of the beverage were important, its popularity was more about the attractiveness of the richly dressed young waiters who served the coffee and received the money. Teixeira also explains that both nobles and commoners sat together in coffeehouses the drink was served “*en unas escudillas de persolana de hasta quarto o cinco onças bien caliente, y tomando cada qual la suya en la mano la van soplando y sorviendo*”.¹³ It should be noted that the decoction method of coffee preparation in Ottoman circles, which we generally call “Turkish coffee”, resulted in the deposit of coffee grounds in the cup, which favoured the practice of tasseography or fortune-telling. This was also fashionable in nineteenth-century Europe, where the grounds were turned onto a saucer¹⁴ in order to interpret the shapes that resulted from the grounds on the walls of the cup, whereas in Ottoman circles the practice consisted of swirling the cup so that the sediments created calligraphic patterns. The small, thin-walled blue and white

3 O termo *qahwa* nunca é usado na zona de Kaffā, mas sim *bun* tanto para o grão como para a planta. Aliás na língua árabe o nome é primordialmente um composto: *qawat al-bun* (o vinho do grão *bun*). A partir do século XVI, popularizam-se várias formas do nome da bebida, em conformidade com a nacionalidade de quem escreve. Pedro Teixeira, in 1610, na sua *Relacion del origen, descendencia y sucession de los reyes de Persia y de Hammuz, y de un viaje hecho por el mismo autor dende la India oriental hasta Italia por tierra*, impresso em Antuérpia, usa o termo *kaadh*.

4 As primeiras informações sobre o consumo de café pelas ordens sufi devem-se a Abd al-Qadir al-Jaziri (ca.1558) – veja-se Ralph S. Hattox, *Coffee and Coffeehouses. The Origins of a Social Beverage in the Medieval Near East*, Seattle – London, University of Washington Press, 1985, cap. 2.

5 Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi 9 Kitap*, (ed.Yucel Dagli, Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff), Istambul,Yapi CrediYayanlari 2003, p. 400

6 Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi 9 Kitap* [...], p. 409.

7 Suraya Faroqhi, “Bringing back keepsakes from seventeenth-century Mecca – and trade goods as well”, in Albrecht Burkardt (ed.), *L'Économie des dévotions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 153–166, ref. p. 159.

8 O naufrágio localizou-se a 35 km de Hurghada e terá acontecido à volta de 1760. O barco com características únicas de construção, tinha a capacidade de 900 toneladas e para além de uma vasta coleção de porcelana da dinastia Qing manufacturada para o mercado do Médio Oriente, carregava produtos orgânicos de várias origens, entre os quais grãos de café. Relativamente aos depósitos das dinastias Chinesas desde a época Tang, veja-se Juris Zarins, “Arab Southern Red Ports and the Early Chinese Porcelain Trade as reflected principally from Aththar, 217–108, Saudi Arabia”, *Annali Istituto Orientali di Napoli*, 49. 1989, pp.231–269.

3 The word *qahwa* is never used in the Kaffā region, but *bun*, both for the grain and the plant. In Arabic the name is primarily a compound: *qawat al-bun* (the wine of the *bun* grain). From the sixteenth century, various forms of the name of the drink became popular, varying according to the nationality of the writer. Pedro Teixeira, in 1610, in his *Relacion del origen, descendencia y sucession de los reyes de Persia y de Hammuz, y de un viaje hecho por el mismo autor dende la India oriental hasta Italia por tierra*, printed in Antwerp, uses the word *kaadh*.

4 We owe the first information on coffee consumption in the context of Sufi orders to Abd al-Qadir al-Jaziri (ca.1558) – see Ralph S. Hattox, *Coffee and Coffeehouses. The Origins of a Social Beverage in the Medieval Near East*, Seattle – London, University of Washington Press, 1985, chap. 2.

5 Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi 9 Kitap*, (ed.Yucel Dagli, Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff), Istambul,Yapi CrediYayanlari 2003, p. 400

6 Evliya Çelebi, *Seyahatnamesi 9 Kitap* [...], p. 409.

7 Suraya Faroqhi, “Bringing back keepsakes from seventeenth-century Mecca – and trade goods as well”, in Albrecht Burkardt (ed.), *L'Économie des dévotions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 153–166, ref. p. 159.

8 The shipwreck, located 35 km from Hurghada, took place around 1760. The ship, featuring unique construction features had a capacity of 900 tons and in addition to a vast collection of Qing dynasty porcelain manufactured for the middle eastern market, it carried organic products of various origins, including coffee beans. Regarding the deposits of Chinese dynasties since the Tang period, see Juris Zarins, “Arab Southern Red Ports and the Early Chinese Porcelain Trade as reflected principally from Aththar, 217–108, Saudi Arabia”, *Annali Istituto Orientali di Napoli*, 49. 1989, pp.231–269.

9 Donald M. Lockhart (ed.), *The Itinerary of Jerónimo Lobo*, London, Haklyut Society, 1984, p.88. The oldest coffee cultivar, from terraces at altitude in Yemen came to be known as *Mocha anabica*.

9 Donald M. Lockhart (ed.), *The Itinerary of Jerónimo Lobo*, London, Haklyut Society, 1984, p.88. O mais antigo cultivar de café, oriundo de terraços em altitude no Iémen veio mesmo a ser conhecido como *anabica moça*.

10 André Raymond, *Artisans et commerçants au Caire au XVIII siècle*, 2 Vols., Dimas, Institut Français, 1973, pp. 427–28. O cronista egípcio Ishaqi (activo em 1623) relata que Ahmet Pasha, governador do Egipto nos finais do século XVI, para aumentar o seu prestígio relativamente às classes dos *ulema* e dos pobres, custeou a abertura de cafés nos bairros Bulaq e Rashid – veja-se Ralph S. Hattox, *Coffee* [...], p. 97.

11 Claude Cahen, *L'Islam, des origines au début de l'Empire ottoman*, Paris, Hachette Littérature, 1997.

12 Peçevi Ibrahim Efendi, *Tarih-i Peçevi* (ed. Bekir Sitki Baykal), Vol. 1, Ankara, Kultur ve Turizm Bakanligi Yayinlari, 1981, p. 363. Ibrahim Peçevi (1572–1650) foi o maior historiador otomano da sua época utilizando fontes históricas de várias origens, incluindo as europeias. Foi ele próprio um espectador das cenas que descreve do meio efervescente dos cafés da grande metrópole.

13 Pedro Teixeira, *Relacion* [...], p. 117

o qual hoje genericamente chamamos de “café turco”, privilegiava a presença de marcas de borras na chávena que permitiam ler o futuro. A “cafeomania” foi também moda na Europa do século XIX, mas antes do hábito de voltar a chávena no pires¹⁴ assim que o café fosse bebido para descodificar as formas que a borra configurava nas paredes da chávena, nos círculos otomanos a prática fazia-se com um rodopiador da taça para que os sedimentos do café criassem padrões de grafia. As pequenas taças em porcelana azul e branca de paredes finas e interior alvo, que Pedro Teixeira e outros viajantes mencionam e que são representadas em miniaturas turcas do século XVI, eram particularmente adequadas no contexto dessa “tasseografia”. Eram também extremamente práticas para transporte e arrumação devido ao sistema de empilhamento que a forma e a ausência de asa permitiam. Oriundas da China até ao século XVIII, ou manufacturadas em centros turcos da reputada cerâmica de Kütahya e Iznik¹⁵, foram também importadas, a partir dos finais do século XVIII, das fábricas europeias de porcelana de Meissen, Sèvres, Vienne e outras onde se estabeleceram modelos especialmente criados “para o Turco” com predileção da decoração com guirlandas.¹⁶

No ponto de vista social e cultural, a introdução do café e dos estabelecimentos para o seu consumo provocaram uma alteração profunda no modo de vida das cidades do Mediterrâneo Oriental, durante o século XVI, independentemente das mais óbvias transformações relativas a um novo tipo de economia que gerava novas profissões e substanciais receitas comerciais. Se até então, a luz da noite e a actividade convivial após o pôr-do-sol, estavam exclusivamente reservadas aos recintos das mesquitas, as luzes dos cafés brilhavam agora no espesso da noite e o café transformava-se numa instituição onde se congregavam pessoas de várias áreas, autóctones e estrangeiros, para beber café, trocar informações e discutir ideias, ouvir música, jogar ou simplesmente passar o tempo de forma agradável, longe da residência privada. Das paisagens urbanas, os cafés estenderam-se às terreolas longínquas, aos postos de estrada que, cada vez em maior número, disseminavam o gosto pela bebida e a transformavam numa permanente imagem mental de conforto, de repouso e de reunião. A estética do café no meio turco não foi só exclusiva dos meios urbanos, das casas abastadas ou dos rituais na corte, antes pelo contrário, foi em meios rurais simples que a cerimónia, longe dos decretos proibitivos, e unicamente orientada pelas marcas de hospitalidade e pelos pequenos apetrechos preciosamente tratados e guardados, se manteve visível até recentemente. Zelosamente guardada foi também a própria cultura cafeeira. Cultivado nas montanhas da Arabia Felix, o café era estritamente vigiado pelos oficiais dos soberanos iemenitas e qualquer grão que saísse do território tinha que ser torrado ou escaldado para que não germinasse noutra local. Contudo a substituição, nos começos do século XVII, do comércio ancestral das caravanas, pervasivo a todo o Oriente, pela navegação mercantil das grandes companhias europeias, veio alterar o controlo exercido pelo Iémen.

porcelain bowls with snow-white interior, which Pedro Teixeira and other travellers talk about and which are depicted in sixteenth-century Turkish miniatures, were particularly suitable in the context of this tasseography. They were also extremely practical for transport and storage due to the stacking system allowed by their shape and the absence of a handle. Made in China until the eighteenth century, or manufactured in Turkish ceramics centres of production such as Kütahya and Iznik¹⁵, they were also imported from the end of the eighteenth century, from European porcelain factories such as Meissen, Sèvres, Vienne and others, where models were established especially created “for the Turks” with a preference for decoration with garlands.¹⁶

From the social and cultural point of view, the introduction of coffee and the establishments for its consumption led to a profound change in the way of life of Eastern Mediterranean cities during the sixteenth century, alongside the most obvious changes which resulted from a new type of economy, giving rise to new professions and substantial commercial revenues. If until then, the night light and social activities after sundown centred around the mosque, the lights of coffeehouses now illuminated the night-time, and coffeehouses became institutions where people gathered to drink coffee, to exchange information and discuss ideas, to listen to music, to play games or simply to pass the time in a pleasant way, away from home. From the urban centres, coffeehouses spread to remote villages and outposts that spread the taste for the drink and transformed it into a permanent mental image of comfort, rest and gathering. The Turkish aesthetics of coffee consumption was not only exclusive to urban milieus, wealthy dwellings or court rituals, but it was rather in simple rural settings that the ceremony, far from prohibitive decrees and exclusively guided by the sense of hospitality and by the care of small, delicately kept utensils, remained alive until recently. Zealously guarded was also the coffee crop itself. Farmed in the mountains of Arabia Felix, coffee was strictly guarded by officers of the Yemeni monarchs, and any grain leaving the territory had to be roasted or scalded so it would not sprout elsewhere. However, with the shift at the beginning of the seventeenth century, from the ancestral trade of caravans, pervasive throughout the East, to the commercial navigation of the great European companies, the control exercised by Yemen changed.

In order to assess the commercial prospects available in the “coffee coast”, Dutch East India Company ships regularly arrived at Mocha. In 1616 the merchant Pieter van der Broecke was not only able to obtain excellent conditions of purchase for the coffee beans but also took some specimens of the plant to Amsterdam. The fate of the theft is lost in the mists of time and it probably never bore fruits. According to records at the Hortus Botanicus in the city, the solitary *Coffea arabica* plant which the garden now houses is later than that and was the progenitor of the coffee trees that Holland later came to plant in its colonies in Batavia and from which the crop was sent to Amsterdam

Com o fim de avaliar as perspectivas comerciais que se ofereciam na “costa do café”, barcos da Companhia das Índias Orientais aportavam regularmente a Moca. Em 1616, o comerciante Pieter van der Broecke teria conseguido não só obter excelentes condições de compra do grão de café como se teria apoderado de alguns pés da planta que levou para Amesterdão. O destino deste roubo perde-se na bruma dos tempos e provavelmente não terá vingado. Segundo os registos do Hortus Botanicus daquela cidade, a planta solitária de *Coffea arabica* que o jardim alberga é posterior a essa data e será a progenitora dos cafeeiros que a Holanda veio depois a plantar nas suas colónias de Batávia, e dos quais a colheita só foi enviada para Amesterdão decorria o ano de 1706.¹⁷ Oito anos mais tarde, em 1714, os Holandeses oferecem formalmente ao rei Luís XIV no castelo de Marly, uma planta de café oriunda de Batávia, alta de cinco pés, e que em 1774 ainda frutificava no Jardim du Roi em Paris¹⁸ e que deu origem às estirpes de cafeeiros das ilhas da Martinica e de Reunião.¹⁹ Luís XIV, tal como Antoine de Jussieu, o famoso botânico que dirigia as colecções no Jardin du Roi (actual Jardin des Plantes), era um adepto inquestionável do café.²⁰ Jussieu manteve um diário de observações diárias da planta no intuito de concretizar o sonho do rei de naturalizar e propagar a planta do café nas colónias francesas nas Caraíbas. Durante o reinado de Luís XIV, o número de estabelecimentos onde se servia o café multiplicou-se vertiginosamente. Savary de Brûlons, no *Dictionnaire universel du commerce* enumera 380 antes de 1723 e, se é certo que Gabriel de la Reynie, primeiro tenente de Paris às ordens do rei, iniciou o sistema de luz pública por razões de segurança, os cafés, já como tinha acontecido em Istambul, ao produzirem novos sectores de iluminação, criaram poisos seguros e reduzidos de bem-estar nas noites da cidade.

Excluindo os pobres, os cafés na França pré-revolucionária, recebiam uma clientela diversa, onde se encontrava gente de todas as nações, com carácter, religiões, hábitos e gostos opostos, o que dava aso a acesas disputas mas que, segundo um cliente da época, eram querelas que se extinguíam facilmente em palavras.²¹ No entanto, algumas décadas antes da abertura oficial desses primeiros estabelecimentos, os grãos de café eram já vendidos na rua e em feiras pelas mãos de arménios e outros mercadores levantinos que também ofereciam a receita do modo de preparar a bebida (**fig. 2**).²² Em 1669, a corte de Versailles recebera

only in 1706.¹⁷ Eight years later, in 1714, the Dutch formally offered King Louis XIV in the castle of Marly a coffee plant from Batavia, a tall five-foot specimen which in 1774 was still at the Jardin du Roi in Paris¹⁸ and from which the coffee strains of the islands of Martinique and Reunion originated.¹⁹ Louis XIV, like Antoine de Jussieu, the famous botanist who ran the collections at the Jardin du Roi (now Jardin des Plantes), was an incontestable coffee aficionado.²⁰ Jussieu kept a diary of daily observations of the plant in order to fulfil the king’s dream of naturalising and propagating the coffee plant in the French colonies of the Caribbean. During the reign of Louis XIV, the number of establishments where coffee was served multiplied vertiginously. Savary de Brûlons, in his *Dictionnaire universel du commerce* lists 380 before 1723 and, if it is true that Gabriel de la Reynie, first lieutenant of Paris at the orders of the king, established the system of public light for reasons of security, coffeehouses, not unlike in Istanbul, by promoting new sources of lighting, created safe havens in the city at night.

Coffeehouses in pre-revolutionary France had a diverse clientele, where, with the exception of the poor, people from all nations could be found, with their character, religion, habits and contrasting tastes, which gave rise to fierce disputes but which, according to a contemporary client, were easily resolved with words.²¹ However, a few decades before the official opening of these first establishments, coffee beans were already sold on the street and at fairs by Armenian and other Levantine merchants who also offered instructions for the preparation of the drink (**fig. 2**).²² In 1669, the court of Versailles had been visited by the Turk Suleiman Aga, ambassador to the Sultan Mahomet IV, who made a presentation of great effect on the qualities and method of brewing coffee.²³ It was not only the taste for the drink itself or for its digestive effects that coffee became so popular among the elites within a few decades, but also because of the almost ritualistic methods of its preparation with exquisite utensils immersed in an aura of exoticism.

Extant surviving personal objects, commissioned from renowned jewelers or *marchands-merciers*, which in the eighteenth century were part of coffee rituals in high nobility circles, attest to the unmistakable association of this drink of oriental taste, with powers then still unsuspected. A cylindrical gold coffee grinder featuring coffee branches worked in repoussé and chased, commissioned by Madame de Pompa-

14 Os pires só vão ser encomendados em profusão a partir do final do século XVII.

15 Nurhan Ataso, Julian Raby, *Iznik, the pottery of Ottoman Turkey*, Istanbul, Türkiye Ekonomi Bankasi, 1989, p. 272.

16 Existem mais de 5000 peças de porcelana europeia nas colecções do Palácio Topkapı, entre as quais exemplares de chávenas em porcelana de Meissen produzidos desde o período de J. G. Hörold (1720-1731), Hörold/Kandler (1731-40), Rococó (1745-1763) até Marcolini (1774-1814).

15 Nurhan Ataso, Julian Raby, *Iznik, the pottery of Ottoman Turkey*, Istanbul, Türkiye Ekonomi Bankasi, 1989, p. 272.

16 There are more than 5,000 European pieces of porcelain in the Topkapı Palace collection, amongst porcelain tea cups made at Meissen in the period of J. G. Hörold (1720-1731), Hörold/Kandler (1731-1740), Rococo (1745-1763) stretching to Marcolini (1774-1814).

17 D. A. Wijnands, E. J. A. Zevenhuizen, J. Heniger, *Een sienad voor de stad. De Amsterdamse Hortus Botanicus 1638-1993*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994.

18 Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France. Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime*, Oxford - New York, Berg, 2008, p. 205 segundo o relato de Jean de La Roque em *Voyage de l’Arabie heureuse*.

19 A estirpe *arabica* da Martinica deu origem ao famoso café “das montanhas azuis”, plantado na Jamaica durante o século XVIII a mais de 2200 metros de altitude. Apelidado de “caviar do café” possui ao mesmo tempo um aroma intenso e um sabor delicado, agradavelmente acidulado e achocolatado.

20 Nicolas de Blégny, médico do irmão do rei Luís XIV, foi um dos maiores defensores das capacidades curativas do óleo dos grãos de café (*huile fixe*).

21 François Antoine de Chevrier, *Les ridicules du siècle*, Paris, Prault, 1752, pp.73-81.

22 Madame de Sévigné numa carta datada de Outubro de 1688 a Mme de Grignan escreve que toma café todos os dias. Os grãos com casca eram descascados cuidadosamente para depois serem torrados numa frigideira, antes do processo de decocção.

17 D. A. Wijnands, E. J. A. Zevenhuizen, J. Heniger, *Een sienad voor de stad. De Amsterdamse Hortus Botanicus 1638-1993*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994.

18 Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France. Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime*, Oxford - New York, Berg, 2008, p. 205 according to the travelogue of Jean de La Roque in his *Voyage de l’Arabie heureuse*.

19 The *arabica* variety of Martinique gave origin to the famous “Blue Mountain” coffee planted in Jamaica during the eighteenth century at an altitude of over 2,200 meters. Nicknamed “coffee caviar”, it has both an intense aroma and a delicate taste, pleasantly acidulated and chocolaty.

20 Nicolas de Blégny, physician of King Louis XIV’s brother, was one of the greatest advocates of the therapeutic properties of the coffee bean oil (*huile fixe*).

21 François Antoine de Chevrier, *Les ridicules du siècle*, Paris, Prault, 1752, pp.73-81.

22 Madame de Sevigne, in a letter dated October 1688 to Mme de Grignan writes that she drinks coffee every day. The grains were carefully peeled and then roasted in a frying pan prior to the decoction process.

23 Adolphe Chéruel (ed.), *Journal d’Olivier Lefèvre d’Ormesson et extraits des Mémoires d’André Lefèvre d’Ormesson*, Vol. 2, Paris, Imprimerie impériale, 1861, pp. 577-578.



a visita do turco Solimão Aga, embaixador do sultão Maomé IV, que fizera uma introdução de grande efeito sobre as qualidades e o método de preparar o café²³, e se a moda da sua ingestão veio de facto a obter sucesso em poucas décadas no meio das elites, não foi só o gosto pela bebida em si ou os seus efeitos digestivos, mas também o método de preparação, pelos sucessivos actos de uma cerimónia a que se associavam utensílios requintados, imersos numa aura de exotismo.

Os objectos pessoais que sobrevivem, encomendados a conceituados joalheiros ou *marchands-merciers* e que fizeram parte, no século XVIII, da observância dos rituais do café na esfera da alta nobreza, atestam essa valorização inequívoca dessa bebida de gosto oriental, com poderes ainda então insuspeitos. Um moinho de café em ouro, de forma cilíndrica, com ramos de cafeeiro, repuxados e cinzelados, encomendado por Madame de Pompadour ao joalheiro Jean Ducrollay, encontra-se hoje no Louvre.²⁴ A moagem era essencial porque, no método da decocção, só com o grão finamente moído como farinha se podia obter uma boa taça de café. Luís XV, por sua vez, preparava o café para a corte directamente da produção de várias arábicas das estufas, em Versailles, que o jardineiro Lenormand tinha plantado. Depois de torrar os grãos num assador de prata maciça, o rei fervia e servia o café numa das cafeteiras em ouro adquiridas a Lazare Duvaux, *marchand-mercier* que mantinha um estabelecimento perto da rua Saint-Honoré onde recebia membros da família real e da nobreza.²⁵ O rei começou também a utilizar taças com uma pequena asa sensivelmente parecidas com aquelas destinadas a beber vinho. Até ao mais recente método de filtragem, a preparação seguia o método turco tradicional que consistia numa única peça para ferver e servir o café. O modelo mais favorecido era a cafeteira em forma de balaústre, com três pés que se alçavam sobre o fogo, de bico curto perto da boca, para evitar que as borras se misturassem com o líquido, e com uma pega de madeira ebanizada.

De uma maneira geral, as descrições impressas de orientalistas ou simples viajantes que circulavam desde finais do século XVI sobre os hábitos da ingestão do café no Próximo Oriente e Império Otomano foram de extrema importância para despertar a curiosidade de uma sociedade europeia atenta ao que de novo provinha do oriente. Tanto Leonhard Rauwolf²⁶, um médico da cidade de Augsburgo, o paduano Prospero Alpini, o inglês Sir George Sandys (1577-1644), o francês Jean de Thévenot (1633-1667) e o romano Pietro Della Valle (1586-

dour from the jeweller Jean Ducrollay, is now in the Louvre.²⁴ Grinding was essential because in the decoction method only a fine, flour-like coffee powder would result in a high quality cup of coffee. Louis XV, on the other hand, prepared the coffee for the court directly from the production of several *arabica* varieties from the greenhouses at Versailles, which the gardener Lenormand had planted. After roasting the grains in a solid silver pan, the king boiled and poured the coffee in one of the gold coffee pots acquired from Lazare Duvaux, a *marchand-mercier* who owned a gallery near Saint-Honoré, where he received members of the royal family and nobility.²⁵ The king also began to use cups with a small side handle somewhat similar to those used for wine. Until the most recent filtering method, the preparation followed the traditional Turkish method consisting of a single object used to boil and serve the coffee. The most favoured model was the baluster-shaped coffee pot raised on three feet over the fire, with a short spout close to the mouth rim to prevent the coffee grounds from mixing with the liquid, and set with a side handle made of ebonised wood.

In general, the printed descriptions of Orientalists or simple travellers which had circulated since the late sixteenth century on the habits of coffee consumption in the Near East and Ottoman Empire were of paramount importance in arousing the curiosity of a European society attentive to the novelties coming from the east. Leonhard Rauwolf²⁶, a physician from the city of Augsberg, the Paduan Prospero Alpini, the Englishman Sir George Sandys (1577-1644), the Frenchman Jean de Thévenot (1633-1667) and the Roman Pietro Della Valle (1586-1652), as well as the aforementioned Pedro Teixeira, offer details regarding the modes and the medicinal virtues of coffee consumption. Della Valle's travelogue is particularly rich in his manner of describing the luxury of the Ottoman court, and his way of drinking *cahue*, flavouring it with cloves, cinnamon and sugar while trying to learn the language.²⁷ The first illustration and the actual description of the plant are given by Prospero Alpini who seemingly introduced sacks of coffee beans into Italy from Egypt, where he had spent three years studying and classifying the local flora. His work, entitled *De Medicina Egyptiorum* was published in Venice in the year 1591. Incidentally, it was in the Italian Peninsula where the cities more strategically situated for the first reception and knowledge of the plant's virtues were located, and Venice became in fact a major centre for coffee dissemination thanks

23 Adolphe Chéruel (ed.), *Journal d' Olivier Lefèvre d' Ormesson et extraits des Mémoires d' André Lefèvre d' Ormesson*, Vol. 2, Paris, Imprimerie impériale, 1861, pp. 577-578.

24 Gerard Mabile, *Le Moulin à café de Jean Ducrollay pour Madame de Pompadour*, Paris, Musée du Louvre, s.d.

25 Louis Courajod (ed.), *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy, 1748-1758* [...], Paris, Pour la Société des Bibliophiles Français, 1873 - veja-se ano de 1754. No Palácio de Topkapı existe um assador oferecido por Luís XV a Mamude I da autoria de Jean-Claude Duplessis.

26 Leonhard Rauwolf no *Livro de viagens sobre o Levante*, impresso em Frankfurt (1582-83), foi muito provavelmente o primeiro viajante a nomear a bebida.

24 Gerard Mabile, *Le Moulin à café de Jean Ducrollay pour Madame de Pompadour*, Paris, Musée du Louvre, s.d.

25 Louis Courajod (ed.), *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy, 1748-1758* [...], Paris, Pour la Société des Bibliophiles Français, 1873 - see the year of 1754. At the Topkapı Palace there is a roasting pan given by Louis XV to Mahmud I by Jean-Claude Duplessis.

26 Leonhard Rauwolf in his *Livro de viagens sobre o Levante*, printed in Frankfurt (1582-83), was probably the first traveller to make reference to the drink.

27 Pietro Della Valle, *Viaggi di Pietro Della Valle Il Pellegrino* [...], Roma, Appresso Vitale Mascardi, 1650, p. 154, Lettera 3 de Constantinopoli de 7 Febraio 1615.

[fig. 2] Bernard Lépicié, a partir de François Boucher, *Le Déjeuné* (Pequeno almoço), 1744; água-forte e gravura sobre papel (32,3 x 25,8 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. E.386-1905. | Bernard Lépicié, after François Boucher, *Le Déjeuné* (Breakfast), 1744; etching and engraving on paper (32.3 x 25.8 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. E.386-1905. - © Victoria and Albert Museum, London.

1652), como o já citado Pedro Teixeira, ofereceram detalhes relativamente ao modo e às virtudes medicinais do consumo do café. A viagem de Della Valle é particularmente rica pela forma como o viajante descreve o luxo da corte otomana, e da forma como ele próprio bebe o *cahue* aromatizado com cravinho, canela e açúcar enquanto se dedicava a aprender o idioma.²⁷ A primeira ilustração e a descrição propriamente dita da planta devem-se a Prospero Alpini que teria introduzido sacas com grão de café em Itália trazidas do Egípto, onde permanecera três anos a estudar e a classificar a flora local. A obra intitulada *De Medicina Egyptianum* foi publicada em Veneza, no ano de 1591. Aliás, era na Península Itálica onde se localizavam as cidades estrategicamente melhor posicionadas para a primeira recepção e conhecimento das virtudes da planta e Veneza foi de facto um centro difusor do café graças às relações comerciais que mantinha com os mundos árabe e otomano.²⁸ Certamente que a primeira abordagem com os venezianos tiveram com os grãos de café, para além dos gabinetes de curiosidades, foi feita através das lojas dos boticários onde eram vendidos como uma droga de elevado valor comercial.²⁹ Só posteriormente, em meados do século XVII, se efectuará a venda em estabelecimento próprio, embora fossem os vendedores de sumos cítricos, chocolate,



fig. 3 Louis-Marín Bonnet, *The Woman ta King (sic) Coffee* (Mulher tomando café), 1774; gravura a água-forte a cores à maneira de pastel sobre papel com aplicação de folha de ouro (28,5 x 23,3 cm). Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 2003.49. | Louis-Marín Bonnet, *The Woman ta King (sic) Coffee*, 1774; colour chalk-manner etching and engraving on paper with applied gold-leaf (28.5 x 23.3 cm). Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 2003.49. - © The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

to the commercial relations it maintained with the Arab and Ottoman worlds.²⁸ It is beyond doubt that the Venetians' first approach to coffee beans, apart from their presence in curiosity cabinets, was made through the apothecary shops where they were sold as a drug of high commercial value.²⁹ Only later, in the mid-seventeenth century, sales were made through dedicated outlets, although the sellers of citrus juices, chocolate, liqueurs and other beverages, called *aquacedratajo*, were the first to market and spread the habit of its consumption.³⁰

A few decades later, a plethora of coffeehouses were soon opened and are celebrated by tales, short stories, plays and paintings of the time. In Venice, the great reference point and "cathedral" of coffee still remains. Floriano Francesconi's famous Caffè Florian, which opened doors in 1720. So many others would follow that virtually all the shops in Piazza di San Marco became coffeehouses³¹, becoming the city's prime meeting points.

In the morning the clientele consisted of merchants, lawyers, doctors, stockbrokers, workmen and street vendors; in the afternoon, the literary and artistic classes and the more or less idle worldly people, who dealt with everything in general, the *vox populi* of the time. The latest scandals were dissected, passages of satirical nature were read, and con-

ferences were held until the small hours, with the most private areas reserved for women who were beginning to attend these establishments more assiduously. It was customary to say that in eighteenth-century Venice, the coffeehouse was the last place to visit before leaving the city and the first upon return.

The emergence of these cultural and social poles has often been referred to by historians as fundamental for the implementation of Enlightenment ideas and the consequent revolutions. However they were equally prevalent in the Baroque period, with its own encyclopaedic vision and the broadening of intellectual horizons which took place in European society before the Enlightenment. The stimulating and exciting properties of the beverage itself were favourable to the "impetuous mobility and liveliness of spirit"³² required of most members of the arts, science, literature, trade, and political classes (fig. 3). Wine and beer were put into question at that time because of the numbness they caused, and chocolate because of the indolence it provoked. In fact, chocolate would be relegated to an essentially feminine beverage because it was considered to soothe the nervous system without thereby increasing a certain bodily voluptuousness³³, a stream of ideas that will perpetuate and accentuate throughout the romantic period. To this lethargic view of the feminine way, contrasted the irreverence and rebelliousness of women who loved coffee, as seen from the difficulties a father encountered, in Bach's famous *Coffee Cantata* (1734-1735) - BWV 211 *Schweigt stille, plaudert nicht* (*Kaffeekantate*) -, while trying still to find a fiancé for his daughter in order to dissuade her from drinking so much coffee; yet nothing will have any effect because her daughter's passion is only one: "Mmm! How sweet the coffee's taste is, sweeter than a thousand kisses, milder than sweet muscatel. Coffee, coffee, I must have it, and if someone wants to treat me, ah, my cup with coffee fill!".

licores e outras bebidas, chamados de *aquacedratajo*, os primeiros a comercializar e a generalizar o hábito do seu consumo.³⁰ Poucas décadas depois não tardou a abrir uma plethora de cafés celeberrizados por relatos, contos, peças de teatro e pinturas da época. Actualmente ainda se mantém, em Veneza, a maior referência e catedral do café, o famoso Caffè Florian que abriu portas em 1720 por mão de Floriano Francesconi. Tantos outros se seguiriam que praticamente todas as lojas na Piazza di San Marco passaram a ser cafés³¹, transformando-se gradualmente nos pontos de encontro privilegiados da cidade. De manhã a clientela compunha-se de comerciantes, advogados, médicos, correctores, operários e vendedores ambulantes; à tarde compareciam as classes literária e artística e os mundanos, mais ou menos ociosos, que tratavam de tudo em geral, a *vox populi* da época. Dissecavam-se os últimos escândalos, liam-se trechos de índole satírica e conferenciava-se até às altas horas da noite com as zonas mais resguardadas para as mulheres que começavam a frequentar estes estabelecimentos com maior assiduidade. Era costume dizer-se que na Veneza do século XVIII o café era o último sítio que se visitava antes de partir da cidade e o primeiro a que se regressava. A emergência destes polos de cultura e sociabilidade têm sido amiudadas vezes referenciados por historiadores como determinantes no enraizamento das ideias do Iluminismo e consequentes revoluções mas foram igualmente preponderantes na cultura do Barroco, da própria visão enciclopédica e alargamento de horizontes, anteriores às correntes iluministas, que perpassavam pela sociedade europeia da época. As qualidades estimulantes e excitantes da bebida em si, o café, eram de natureza propícia à "mobilidade impetuosa e vivacidade de espírito"³² que se exigia da maioria dos membros das classes ligadas às artes e ciências, à literatura, ao comércio e à política (fig. 3). Questionou-se na altura o vinho e a cerveja pelo torpor que causavam e o chocolate pelo seu pendor de substância que causava a indolência. Na realidade, o chocolate irá ser relegado para uma prática essencialmente feminina, porque se considerava que acalmava o sistema nervoso sem por isso deixar de aumentar uma certa voluptuosidade corporal³³, uma corrente de ideias que se vai perpetuar e acentuar durante todo o período romântico. A esta atitude letárgica do modo feminino, contrastava a irreverência e rebeldia das mulheres que amavam o café, expressa nas dificuldades que um pai encontra, na célebre *Cantata do Café* (1734-1735) de Bach - BWV 211 *Schweigt stille, plaudert nicht* (*Kaffeekantate*) -, quando ainda tenta procurar um noivo para a filha no intuito de a demover de beber tanto café, contudo nada surtirá efeito porque a paixão da filha é só uma: "Mmm! Como é doce o seu gosto, mais delicioso que mil beijos, mais melífluo que vinho moscatel. Café, café, como o desejo e quem me quiser agradar! Que me sirva um café!".

27 Pietro Della Valle, *Viaggi di Pietro Della Valle Il Pellegrino* [...], Roma, Appresso Vitale Mascardi, 1650, p. 154, Lettera 3 de Constantinopoli de 7 Febraio 1615.

28 Ainda sem ter sido convenientemente estudado, existem documentos que atestam a presença do café em Livorno desde as primeiras décadas do século XVII. Em 1632, registou-se a chegada de seis embalagens de café num navio de corsário oriundo do Egípto e no final do século existia um número de cafés que separadamente serviam Cristãos e Judeus - veja-se Francesca Bregoli, *Mediterranean Enlightenment. Livornese Jews, Tuscan Culture, and Eighteenth-Century Reform*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

29 Johann Vesling, *Epistola tres de Balsamo, duae de Taxo, de Coffea, de Sacharo duae de Corto de Calamo et Cacao in epist. Posthumis a Bartholina*, Hafniae, 1664.

28 Although insufficiently studied, there are documents that attest to the presence of coffee in Livorno since the first decades of the seventeenth century. In 1632, there were six coffee packs arriving on a privateer ship from Egypt, and by the end of the century there were a number of coffeehouse which separately served Christians and Jews - see Francesca Bregoli, *Mediterranean Enlightenment. Livornese Jews, Tuscan Culture, and Eighteenth-Century Reform*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

29 Johann Vesling, *Epistola tres de Balsamo, duae de Taxo, de Coffea, de Sacharo duae de Corto de Calamo et Cacao in epist. Posthumis a Bartholina*, Hafniae, 1664.

30 H.Ukers, *All about coffee* [...], p. 20.

31 Pompeo Molmenti, *La Storia di Venezia nella Vita Privata*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010, p. 245.

30 H.Ukers, *All about coffee* [...], p. 20.

31 Pompeo Molmenti, *La Storia di Venezia nella Vita Privata*, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010, p. 245.

32 *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Vol. 9, Paris, Belin-Mandar, 1833, p. 422.

33 *Dictionnaire* [...], Vol. 14, p. 172.

32 *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Vol. 9, Paris, Belin-Mandar, 1833, p. 422.

33 *Dictionnaire* [...], Vol. 14, p. 172.

48

Cofres (três)

Japão
Século XVI (finais) a XVII (inícios)
Madeira lacada de negro e decorada a ouro com embutidos de madrepérola; ferragens de cobre dourado
15,5 x 22,7 x 13,2 cm | 18 x 27,6 x 14 cm | 15,4 x 22,7 x 13,8 cm

Três pequenos cofres Namban, conhecidos por *kamoko-baco*, em madeira lacada (*urushi*), com tampa abaulada articulada, escudetes de tipo heráldico (*aimeta*), pega superior (*warabi-te*) na tampa, e dobradiças no tardo (*chōtsugai*). Estas ferragens de cobre dourado (*kazarikanagu*) são todas finamente cinzeladas com motivos florais sobre fundo puncionado de “ovas de peixe” (*nanako*) conhecido por *nanakoji*. A decoração é dividida em painéis retangulares emoldurados por estreitas faixas de embutidos de madrepérola (*raden*) e largas cercaduras dos mesmo embutidos seguindo padrões diversos (enxaquetado, triangular, etc). Os painéis principais apresentam decoração floral em todos os três cofres, com ramos floridos de campainhas da China, tangerinas tachibana (*Citrus tachibana*), com algumas das folhas e flores embutidas em madrepérola e avivadas a ouro, feijoeiros do Japão ou *kuzu* (*Pueraria lobata*) com suas gavinhas, e crisântemos ou *kiku* em japonês. Os interiores, e fundos, são lacados a negro, com singelos motivos florais dourados. A refinada decoração a ouro aplicada nestes pequenos cofres, conhecida por *maki-e*, literalmente “imagem salpicada”, é abundante no período Momoyama (1568-1600) e nos inícios do Edo. Durante este período, um tipo de laca destinada à exportação, que combinava embutidos de madrepérola com *hiramaki-e*, ficou conhecido por *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.¹ Namban, ou *Nanban-jin* (literalmente, “Bárbaro do Sul”) é um termo japonês derivado do chinês que se refere aos mercadores, missionários e marinheiros portugueses e espanhóis que aportaram ao Japão nos séculos XVI e XVII. Namban tornou-se igualmente sinónimo do tipo de laca e outros produtos encomendados no Japão para o mercado interno ou para exportação, e que reflectiam o gosto ocidental, copiando protótipos europeus. Objectos de estilo Namban, produzidos exclusivamente para exportação, combinavam geralmente técnicas, materiais e motivos japoneses, com estilos decorativos e formas europeias. Estes pequenos cofres Namban seriam utilizados para conter objectos preciosos, como jóias, sendo manufacturados seguindo orientações europeias, seguindo a apetência portuguesa por objectos em madrepérola, como os produzidos no Guzarate, na Índia. Um pequeno cofre em tudo semelhante (15

Caskets (three)

Japan
Late 16th–early 17th century
Wood lacquered in black and decorated in gold with mother-of-pearl inlays; gilded copper fittings
15.5 x 22.7 x 13.2 cm | 18 x 27.6 x 14 cm | 15.4 x 22.7 x 13.8 cm

Three small Namban caskets known as *kamoko-baco*, in lacquered wood (*urushi*), featuring hinged domed lids, escutcheon-shaped lock plates (*aimeta*), fiddlehead fern-shaped (*warabi-te*) top handles, and hinges at the back (*chōtsugai*). These gilded copper ornamental fittings (*kazarikanagu*) are all finely chased with flower motifs on a punched “fish roe” (*nanako*) background pattern called *nanakoji*. The decoration is divided into rectangular panels framed by narrow bands of mother-of-pearl inlay (*raden*) and large borders with similar inlaid decoration following different patterns (chequered, triangular, etc). The main panels have floral decoration in all three caskets, with flowering branches of Chinese bell-flower, tachibana orange (*Citrus tachibana*), with some of the leaves and flowers inlaid in mother-of-pearl and highlighted in gold, Japanese arrowroot coiling vines or *kuzu* (*Pueraria lobata*), and Chrysanthemum, or *kiku* in Japanese. The interiors and underside are plain black lacquer with small, unique golden floral motifs. The refined gold decoration applied to these small caskets 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*.¹ 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 for export and reflected Western taste and were modelled after European prototypes. Namban-style products, which were made strictly for export only, commonly combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes. These small Namban caskets were apparently used for storing precious belongings such as jewellery and made to European specifications following the Portuguese demand for mother-of-pearl objects such as those made in Gujarat, India. A similarly-shaped small casket (15 x 22.5 x 13.1 cm) featuring the same



¹ Da vasta bibliografia sobre lacas Namban, veja-se Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, “Namban Lacquer for the Portuguese Market”, *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 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.

¹ Of the vast bibliography on Namban lacquerware, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, “Namban Lacquer for the Portuguese Market”, *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 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; and 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.

x 22,5 x 13,1 cm) com a mesma decoração tripartida de dois dos nossos cofres, pertence ao Monasterio de la Encarnación, Madrid (Patrimonio Nacional, inv. 00620301) onde estará provavelmente desde a sua fundação, nos inícios do século XVII.²

² Veja-se Yayoi Kawamura, "Obras de laca del arte *namban* en los monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid", *Reales Sitios*, 147, 2001, pp. 2-12; e Ana García Sanz, "Relicarios de Oriente", in Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 128-141, ref. cat. VII.8, p. 139.

tripartite decoration of two of our caskets belongs to the Monasterio de la Encarnación, Madrid (Patrimonio Nacional, inv. 00620301) where it has been probably since its foundation in the early seventeenth century.²

² See Yayoi Kawamura, "Obras de laca del arte *namban* en los monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid", *Reales Sitios*, 147, 2001, pp. 2-12; and Ana García Sanz, "Relicarios de Oriente", in Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 128-141, ref. cat. VII.8, p. 139.





49

Menino Jesus Navegador

Filipinas, Manila
Século XVII (inícios)
Marfim entalhado com vestígios de policromia e douramento
12 x 8,9 cm

Fuga para o Egipto

Filipinas, Manila
Século XVII (inícios)
Marfim entalhado com vestígios de policromia, moldura em ébano; ferragens de ferro
14 x 8,5 cm (moldura: 21 x 15,3 cm)

São Jerónimo Penitente

Filipinas, Manila
Século XVII (inícios)
Marfim entalhado com vestígios de policromia
11,4 x 7,4 cm

Três placas de marfim entalhadas por artesãos chineses no sul da China ou, muito provavelmente, nas Filipinas (Manila), concebidas enquanto suporte visual para práticas devocionais promovidas pelos jesuítas na Ásia no seu trabalho missionário e, também, como objectos para exportação, nomeadamente para a América Central e do Sul, e para a Espanha.¹ Descobertas arqueológicas recentes, nomeadamente do naufrágio de um galeão de Manila, o Santa Margarita (1601) ao largo das ilhas Marianas (Ladrones), oferecem uma riqueza de informações sobre a cronologia e produção de esculturas devocionais de marfim feitas por mestres entalhadores chineses e filipinos nas Filipinas nos inícios do século XVII; uma produção que, de facto, antecede em meio século a produção de escultura ebúrnea em Goa.² A partir destes achados arqueológicos, é difícil propor uma origem outra para as presentes placas que não as Filipinas.

O primeiro exemplar pertence a um grupo um tanto raro de placas de marfim retangulares entalhadas com a representação do *Menino Jesus Navegador*, conduzindo o Navio da Salvação.³ O Menino segura o orbe en-

The Christ Child as Navigator

The Philippines, Manila
Early 17th century
Carved ivory with traces of polychromy and gilding
12 x 8.9 cm

The Flight into Egypt

The Philippines, Manila
Early 17th century
Carved ivory with traces of polychromy, ebony frame; and iron fittings
14 x 8.5 cm (frame: 21 x 15.3 cm)

Saint Jerome in Penitence

The Philippines, Manila
Early 17th century
Carved ivory with traces of polychromy
11.4 x 7.4 cm

Three carved ivory plaques made by Chinese craftsmen in South China or, most probably, in the Philippines (Manila) intended as visual aids for devotional practices as promoted by the Jesuits in Asia in their missionary work and as items for export, namely to Central and South America, and Spain.¹ Recent archaeological finds, namely from the shipwreck of a Manila Galleon, the Santa Margarita (1601) off the Mariana islands (Ladrones), has yielded a wealth of information on the chronology and production of devotional ivory carvings made by Chinese and Filipino master carvers in the early seventeenth-century Philippines, a production which in fact predates by half a century the Goan ivory carving industry.² From these archaeological findings it is difficult to propose an origin for the present plaques other than the Philippines.

The first example belongs to a somewhat rare group of rectangular carved ivory plaques depicting *The Christ Child as Navigator*, directing the Ship of Salvation.³ The infant Jesus holds an orb with a cross in his right hand (as Saviour of the World, or *Salvator Mundi*) and a ship's



1 Veja-se 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.

2 Veja-se Marjorie Trusted, "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601", *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446-462.

3 Para um exemplar semelhante, do Asian Civilisations Museum, Singapura (inv. 2015-00220), veja-se Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, cat. 87, pp. 208-209 (entrada catalográfica de William R. Sargent). Veja-se também, 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*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290, ref. p. 248-250, fig. 3, para uma discussão sobre o exemplar do British Museum (inv. 1959.0721.1).

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.

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 a similar example, in the Asian Civilisations Museum, Singapore (inv. 2015-00220), see Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, cat. 87, pp. 208-209 (catalogue entry by William R. Sargent). 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*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290, ref. p. 248-250, fig. 3, for the discussion of the example in the British Museum (inv. 1959.0721.1).



[fig. 1] Anónimo, a partir de Cornelis Cort, *A Fuga para o Egipto*, ca. 1571; gravura sobre papel (32 x 24,4 cm). Londres, British Museum, inv. U,5.148. | Anonymous, after Cornelis Cort, *The Flight into Egypt*, ca. 1571; engraving on paper (32 x 24.4 cm). London, British Museum, inv. U,5.148. - © The Trustees of the British Museum.



cimado por uma cruz na mão direita (enquanto Salvador do Mundo, ou *Salvator Mundi*) e uma vela de navio com a esquerda. Jesus está de pé sobre nuvens espiraladas (típicas do repertório tradicional chinês), com um mastro em forma de cruz atrás de si remetendo para o seu destino final (com o *Titulus Crucis*, a inscrição fixa à cruz que diz “INRI” no braço superior); um simbolismo mais sublinhado pela escada que se apoia na cruz, e por alguns *Arma Christi*: a Esponja Sagrada ao lado da escada, a Lança Sagrada perto da vela e as Cinco Chagas dispostas no interior da vela (mãos, pés e coração). Na popa do navio vemos uma custódia com o emblema jesuíta, o monograma “IHS” com os três pregos da Crucificação em baixo, motivo conhecido por Cristograma do Santo Nome de Jesus e comumente usado em objectos relacionados com os jesuítas e encomendados por toda a Ásia. Dispostos pelo convés, vemos sete medalhões circulares com emblemas representando as agonias e provações de Cristo. Iconografia idêntica encontramos no chamado *Álbum Gulshan* (na Freer Gallery of Art, Washington, inv. F1956.12, verso) compilado para o imperador mogol Jahangir (r. 1605–1627) cerca de 1600, em *grisaille* avivada a ouro no navio e a branco no Menino Jesus. O tipo de *grisaille* desta representação, na margem do fôlio e junto a outras imagens religiosas do mesmo tipo, fazendo lembrar imagens impressas providas pelos jesuítas na corte de Mughal, levaram a que se tenha proposto uma origem italiana para a iconografia, que se acredita ser uma gravura de finais do século XVI, embora tal interpretação tenha sido recentemente contestada.⁴ Para além de alguns, poucos, vestígios de sua policromia original, esta placa apresenta uma moldura esculpida com motivos florais semelhantes a alguns raros exemplares remanescentes de placas de marfim devocionais entalhadas sob influência mogol.

A segunda placa, na sua moldura original em ébano de finas modenaturas, representa a *Fuga para o Egipto*, uma paisagem com a Sagrada Família num burro ao centro, um anjo à esquerda, dois *putti* numa árvore no canto superior esquerdo, e algumas ruínas (*rovine*) no plano fundeiro, à direita. Finamente entalhada e altamente polida, esta placa copia, com certo grau de simplificação natural na transposição de um modelo visual complexo e erudito, uma gravura anónima de finais do século XVI, da qual um exemplar pertence ao British Museum, London, inv. U,5.148 (**fig. 1**) que, por sua vez, copia, espelhada (artifício típico dos gravadores) uma gravura de Cornelis Cort (ca. 1533–ca. 1578) de 1571, a partir de uma composição atribuída a Federico Zuccaro, e da qual um exemplar pertence ao Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-BI-6484). A identificação da fonte impressa desta e de outras placas semelhantes desta produção confirma, mais uma vez, a utilização de iconografia impressa usada como modelo. A terceira placa apresenta *São Jerónimo Penitente*, representado como eremita no deserto, com seu chapéu cardinalício e capa pendurados numa árvore, ajoelhando-se diante do Cristo Crucificado, e vigiado por Deus Pai, por cima das nuvens. Uma composição semelhante, adaptada para se ajustar ao contorno da placa, foi usada como painel central de um tríptico exumado do naufrágio do Santa Margarita.⁵ Outros exemplos semelhantes desta nossa placa rectangular são conhecidos, como um, mantendo grande parte da sua viva policromia original, no Asian Civilisations Museum, em Singapura (inv. 2011-01507).⁶

sail with his left. He stands on a convoluted, swirling cluster of clouds (typical of the Chinese traditional repertoire), with behind him a cross-shaped mast echoing his final fate (with the *Titulus Crucis*, the inscription attached to the cross reading “INRI” on the top arm); a symbolism highlighted by a ladder, supported by the cross, and some of the *Arma Christi*: the Holy Sponge next to the ladder, the Holy Lance near the sail and the Five Wounds depicted on the inside of the sail (hands, feet and heart). At the stern of the ship is a monstrance containing the Jesuit emblem, with the monogram “IHS” with the three nails from the Crucifixion at the base, a motif known as the Christogram of the Holy Name of Jesus and commonly used on Jesuit-related objects commissioned across Asia. Across the deck there are seven circular medallions with emblems representing the agonies of Christ’s trials. An identical image is found in the so-called *Gulshan Album* (in the Freer Gallery of Art, Washington, inv. F1956.12, verso) compiled for the Mughal emperor Jahangir (r. 1605–1627) around 1600, painted in *grisaille*, highlighted in gold in the boat and white for the Christ Child. The fact that the *grisaille* style of this depiction, in the margin of the album and alongside other religious imagery of the same type, reminiscent of printed imagery supplied by the Jesuits at the Mughal court, has posited for the Italian origin of the iconography, believed to be a late sixteenth century print, although this has recently been disputed.⁴ In addition to some traces of its original polychromy this plaque features a moulding carved with floral motifs similar to some rare surviving examples of devotional ivory carved plaques made under Mughal influence.

The second plaque, set in its original ebony frame with finely made mouldings, depicts *The Flight into Egypt*, a landscape composition with the Holy Family on a donkey at the centre, an angel to the left, two putti in a tree in the top left-hand corner, and some ruins (*rovine*) in the background on the right. Finely carved and highly polished, it copies with a certain degree of simplification, which is natural in the transposition of a complex and sophisticated visual model, an anonymous late sixteenth-century print, of which an example belongs to the British Museum, London, inv. U,5.148 (**fig. 1**) that in turn copies in reverse (a typical mechanism in printing) an engraving by Cornelis Cort (ca. 1533–ca. 1578) from 1571, after a composition once attributed to Federico Zuccaro, and of which an example belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-BI-6484). The identification of the printed source for this and other similar plaques of this production further confirm the use of such printed visual imagery as a model. The third plaque depicts *Saint Jerome in Penitence*, shown as a hermit living in the wilderness with his cardinal’s hat and cloak hanging from a tree, kneeling before the Crucified Christ and watched over by God the Father from above the clouds. A similar composition, adapted to fit the contour of the plaque, is the central panel of a triptych excavated from the wreck of the Santa Margarita.⁵ Other similar examples of the rectangular plaque are known, such as one, retaining most of its original vivid polychromy, in the Asian Civilisations Museum, Singapore (inv. 2011-01507).⁶

4 Veja-se Alan Chong, “Christian art at the Islamic courts”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 74–81, ref. p. 79.

5 Marjorie Trusted, “Survivors [...]”, pp. 458–460, fig. 14.

6 Alan Chong (ed.), *Christianity [...]*, cat. 89, pp. 210–211 (entrada catalográfica de William R. Sargent).

4 See Alan Chong, “Christian art at the Islamic courts”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 74–81, ref. p. 79.

5 Marjorie Trusted, “Survivors [...]”, pp. 458–460, fig. 14.

6 Alan Chong (ed.), *Christianity [...]*, cat. 89, pp. 210–211 (catalogue entry by William R. Sargent).



Nossa Senhora da Conceição

Filipinas, Manila
Século XVII
Marfim entalhado
44,7 x 17,5 x 12,7 cm

Esta estatueta entalhada marfim representa a *Nossa Senhora da Conceição*, com seus longos cabelos repartidos ao meio e as mãos unidas em oração, sobre um novelo de nuvens com o crescente lunar (decorado por um querubim aplicado), eleva-se a quase quarenta e cinco centímetros de altura. O entalhe é de uma qualidade extraordinariamente fina, reproduzindo com grande perfeição o rosto contemplativo da Virgem e as dobras das suas vestes. A superfície esculpida apresenta um acabamento muito polido, mais sublinhando a qualidade cálida e a subtil variação tonal do marfim. Esta grande escultura deve ter sido produzida por mestres entalhadores filipinos ou chineses nas Filipinas – para onde muitos deles emigraram do sul da China nos séculos XIV e XV – para uma clientela espanhola ou portuguesa, à semelhança das peças anteriores (cat. 49).¹ A presença de artesãos chinês e mestiços chineses (de raça mista) nas Filipinas durante o período colonial resultou na produção de imagens religiosas e devocionais com vincadas características chinesas, aqui visíveis sobretudo na representação do rosto. Francisco Hipólito Raposo, um dos conhecedores mais bem informados sobre tais esculturas ebúrneas, resume as principais características desta produção: “Os rostos das figuras são geralmente muito expressivos, denotando uma espiritualidade e misticismo [...], a fisionomia e expressão são nitidamente achinesadas, a boca e entreaberta e os olhos são longos, oblongos e amendoados; toda a parte decorativa revela a precisidade e o detalhe característico da arte chinesa [...] todo o conjunto envolvente de qualquer peça denota um minucioso realismo que logo a identifica com o *modus faciendi* tao peculiar da arte chinesa.”² Nas Filipinas do século XVII, imagens como a presente eram conhecidas por *La Purísima Concepción*, culto que se tornou tão importante nas ilhas que a catedral de Manila, a primeira nas Filipinas foi erguida em 1578 sob a invocação da Imaculada Conceição, assim como as catedrais de Nueva Segovia em Lallo, Cagayan e Nueva Cáceres em Naga, Camarines Sur, consagradas em 1595.³ Embora sejam conhecidos muitos exemplares posteriores, esculturas mais recuadas desta qualidade e dimensão como a da nossa *Purísima* são extremamente raras.⁴

1 Veja-se Marjorie Trusted, “Propaganda an 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; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; e 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*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290.
2 Francisco Hipólito Raposo (ed.), *A Expansão e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1991, p. 35.
3 Veja-se Regalado Trota Jose, *Images of Faith. Religious Ivory Carvings from the Philippines* (cat.), Pasadena, Pacific Asia Museum, 1990, pp. 33-34.
4 Veja-se Regalado Trota Jose, *Images* [...], p. 112.

50

Our Lady of the Conception

The Philippines, Manila
17th century
Carved ivory
44.7 x 17.5 x 12.7 cm

This carved ivory statuette depicts *Our Lady of the Conception*, her long hair parted in the middle and with her hands joined together in prayer, standing on top of a swirling cluster of clouds with the crescent moon (decorated with an applied winged cherub), is almost forty-five centimetres in height. The carving is of an unusually fine quality, rendering with superb craftsmanship the contemplative face of the Virgin and the folds of her clothes. The carved surface presents a highly polished finish, highlighting the warm quality and subtle tones of the material. This large sculpture must have been produced by Filipino and Chinese master carvers in the Philippines – to where many of them emigrated from south China in the fourteenth and fifteenth centuries – for a Spanish or Portuguese clientele, not unlike the previous pieces (cat. 49).¹ The presence of Chinese craftsman and Chinese *mestizos* (of mixed race) in the Philippines during the colonial period resulted in the production of religious and devotional images with marked Chinese characteristics, here visible mostly in the rendering of the face. Francisco Hipólito Raposo, one of the most well informed connoisseurs of such ivory carvings, summarises the main characteristics of this production: “*The faces of the statuettes are generally very expressive, denoting spirituality and mysticism [...] the physiognomy and expression are clearly Chinese, the mouth is slightly open and the eyes are oblong and almond-shaped; the decorative aspects reveal attention to detail characteristic of Chinese art [...] every piece denotes a meticulous realism that immediately identifies it with the modus faciendi peculiar to Chinese art.*”² In seventeenth-century Philippines, images such as the present one were known as *La Purísima Concepción*, a cult which became so important in the islands that the cathedral of Manila, the first in the Philippines in 1578 was erected under the invocation of the Immaculate Conception, as were the cathedrals of Nueva Segovia in Lallo, Cagayan and Nueva Cáceres in Naga, Camarines Sur, dedicated in 1595.³ While many later examples are know, earlier examples of superior craftsmanship and scale such as this *Purísima* are very rare.⁴

1 See 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; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; and 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*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290.
2 Francisco Hipólito Raposo (ed.), *A Expansão e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1991, p. 35.
3 See Regalado Trota Jose, *Images of Faith. Religious Ivory Carvings from the Philippines* (cat.), Pasadena, Pacific Asia Museum, 1990, pp. 33-34.
4 See Regalado Trota Jose, *Images* [...], p. 112.



51

Copos (par)

Filipinas
Século XVII
Casca de coco; montagens em filigrana de prata
14,8 x Ø 8 cm

Um par de copos feitos com pequenas e bem polidas cascas de coco, com montagens em filigranas de prata (decorada com rosetas de fio e grânulos), que incluem pés polilobados em roseta, com elevação central, nós esféricos e quatro elementos lobulados que envolvem as cascas de coco prendendo-as, e tampas com terminais em botão de flor. Ao passo que a superfície da casca de coco deixada sem decorar, revelando a natureza fibrosa do material, pouco nos diz do centro de produção do nosso par, a filigrana, com sua decoração floral típica das Filipinas, foi certamente aí produzida por artesãos chineses, filipinos e *mestizos*, fazendo uso de fio espesso de secção quadrada para os motivos principais, em contraste com os finíssimos fios torcidos usados no preenchimento da filigrana.¹ Um par semelhante, com tampa e igualmente com asas de filigrana, junto com exemplar único também com tampa, foram recentemente publicados pelo autor.² A palavra “coco”, do coqueiro (*Cocos nucifera* L.), pode referir-se tanto à semente como ao fruto, que botanicamente se designa por drupa, não sendo uma verdadeira noz. O termo aparentemente deriva dos primeiros contactos dos portugueses com o fruto na Costa do Malabar na Índia que, fazendo assemelhar o fruto a um rosto ou cabeça, com seus poros de germinação, chamaram-no *coco*, palavra habitual para nomear qualquer tipo de bicho-papão, usado para assustar as crianças. Tal como outros frutos, apresenta três camadas: o exocarpo, o mesocarpo e o endocarpo lenhoso; são o exocarpo e o mesocarpo que compõem a “casca exterior”. É o endocarpo ou casca, a parte mais rija do fruto de coco, que é utilizado para o entalhe destes copos de coco, depois de raspada a casca exterior para revelar a superfície brilhante e porosa da casca e remover a polpa do interior, chamada copra quando seca. Os cocos são e têm sido fundamentais na formação da cultura e economia das Filipinas, onde a árvore é conhecida como “árvore da vida”, o que pode explicar a produção na ilha deste tipo de copos de coco.

Cups (pair)

The Philippines
17th century
Coconut shell; silver filigree mounts
14.8 x Ø 8 cm

A pair of cups made from small, brightly polished coconut shells set with silver filigree mounts (decorated with rosettes made from wire and granules), comprising rosette-shaped feet with a central boss, a spherical knot and four lobed elements which enclose the coconut shells, and covers with flower bud-shaped finials. While the surface of the coconut shells which was left blank and undecorated, revealing the fibrous nature of the material, tells us little of the centre of production for the present pair, their filigree mounts, with their floral decoration, are typical of the filigree made in The Philippines by Chinese, Filipino and *mestizo* craftsmen, in which the design makes use of a thick square-section wire for the main motifs, in contrast with the subtle twisted wires that are used in the filigree filling.¹ One similar pair of covered cups, also featuring handles made in filigree, alongside a single cup with cover, were recently published by the author.² The word “coconut” can refer to the whole coconut palm (*Cocos nucifera* L.), the seed, or the fruit, which botanically is a drupe, and not a true nut. The term seemingly derives from the first encounters of the Portuguese with the fruit in the Malabar Coast of India, who, based on the resemblance of the fruit with a face or head, with its three stoma or germination pores, named it *coco*, a word used to name any type of bogeyman used to frighten children into good behaviour. Like other fruits, it has three layers: the exocarpo, mesocarpo, and endocarpo; the exocarpo and mesocarpo making up the “husk”. It is the endocarpo or shell, the hardest part of the coconut fruit, that is used for the carving of these coconut cups, after scraping off the coir and outer skin to reveal the lustrous, porous exterior surface of the shell, and removing the kernel meat from the inside, called copra when dried. Coconuts are and have been fundamental in shaping the culture and economy of The Philippines, where the tree is known as the “tree of life”, which might explain the production in the island of this type of coconut vessel.



¹ Sobre a filigrana de prata produzida nas Filipinas para exportação, veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 32, pp. 366-381. Sobre filigrana de ouro também produzida nas Filipinas, recuperadas de escavações subaquáticas, de naufrágios datados, veja-se A. Beatriz Chadour, “The gold jewelry from the Nuestra Señora de la Concepción”, in William M. Mathers, Henry S. Parker, Kathleen Copus (eds.), *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción*, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990, pp. 133-395

² Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, cats. 180-181, pp. 127, and 129.

¹ On silver filigree made for export in The Philippines, see Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 32, pp. 366-381. On gold filigree also made in The Philippines, from dated archaeological shipwrecks, see A. Beatriz Chadour, “The gold jewelry from the Nuestra Señora de la Concepción”, in William M. Mathers, Henry S. Parker, Kathleen Copus (eds.), *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción*, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990, pp. 133-395

² See Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, cats. 180-181, pp. 127, and 129.

52

Caixa-escritório

Filipinas
Século XVII (primeira metade)
Madeiras exóticas e embutidos de osso; ferragens de prata, e ferro
32,5 x 42.2 x 33,6 cm

Esta caixa-escritório de tampo de abater é feita de madeira exótica, folheada a madeira de *tindalo*, de rica coloração castanha avermelhada. O seu belo grão ondulante – da *Afzelia rhomboidea*, espécie da família das Fabaceae da Indonésia, Malásia e Filipinas, fez dela uma das madeiras filipinas mais utilizadas em marcenaria, sendo aqui usada para a faces externas e frentes das gavetas, e combinada com a escura madeira de *kamagong* – do *Diospyros discolor*, do género *Diospyrus*, árvores de ébano e diospireiro, nativo das Filipinas – usada para as cercaduras planas e decoração de embutidos a par do ossos de animal. A natureza bicolor da madeira de *kamagong* (evidente pelo seu nome latino) é clara nas cercaduras da face interior do tampo. Assente em supedâneo ondeante de estilo chinês e com pés em forma de pata com máscaras esculpidas de dragão, em *kamagong* embutido com osso, a sua decoração exterior é bastante contida, aproveitando ao máximo o contraste de cores entre estas madeiras luxuosas de grão fino. A composição em tapete das faces exteriores (e do interior do tampo) consiste num grande painel central de *tindalo* com uma cercadura interna muito estreita de *kamagong* e filete de osso, decorado nos cantos com motivos europeus de estilo maneirista embutidos em osso sobre o *kamagong* escuro. As ferragens, todas em prata, incluem um grande espelho de fechadura plano em forma de tartaruga marinha (de cinzelado simples) e as pesadas gualdras e, no interior, o espelho de fechadura em forma de escudete da gaveta central quadrada e os puxadores das gavetas (representando máscaras grotescas). O interior apresenta seis gavetas dispostas em três registos, com uma grande gaveta quadrada ao centro decorada, tal como os modelos europeus destas caixas-escritório, com um arco, em embutidos de osso e *kamagong*. A decoração marchetada na frente das gavetas é semelhante à decoração em forma de tapeete das faces exteriores, com decoração embutida nos cantos e cercaduras estreitas com filetes de osso e *kamagong*.

A presente caixa-escritório copia protótipo europeu, um objecto portátil conhecido na Alemanha como um *schreibtisch* ou “escrivania”. O tampo de abater rebate, formando uma superfície apropriada à escrita, enquanto as muitas gavetas, algumas com fechaduras individuais, dão acesso aos objectos guardado nos seus vários compartimentos, tais como documentos, instrumentos de escrita e papel, ou até mesmo jóias e outros objectos de valor. Este tipo de mobiliário de luxo foi predominante na decoração de interiores das famílias nobres e patricias, e caixas-escritórios portáteis tornaram-se um requisito fundamental para os funcionários europeus, mercadores e comerciantes que viviam e viajavam pela Ásia. Caixas-escritórios e contadores de pequenas dimensões foram produzidos na Ásia com materiais exóticos e dispendiosos, sendo muito admirados e avidamente procurados na Europa, devido não só à sua forma, mas também à sua perfeição técnica.

Writing box

The Philippines
1st half of the 17th century
Exotic woods, and bone inlay; silver fittings, and iron
32.5 x 42.2 x 33.6 cm

This fall-front writing box is made from exotic wood and veneered in rich reddish brown *tindalo* wood. Its beautiful undulating grain – from the *Afzelia rhomboidea*, a species from the Fabaceae family found in Indonesia, Malaysia and the Philippines, make it one of the finest Philippine woods used for cabinet making. It is used for exterior faces and drawer fronts, and combined with dark *kamagong* wood – from the *Diospyros discolor*, from the genus *Diospyrus* of ebony and persimmon trees which is native to the Philippines – which is used for the flat inlay borders and the inlaid decoration alongside animal bone. The two coloured nature of the *kamagong* wood (as evident from its Latin name) is clear from the borders on the interior side of the fall-front. Set on a Chinese-style waved socle and with paw-shaped feet with carved dragon-like masks in *kamagong* inlaid with bone, its exterior decoration is somewhat restrained, taking full advantage of the colour contrast between the finely grained hardwoods used. The carpet-like composition of the exterior faces (and the interior side of the fall-front) consists of a large central panel of *tindalo* with a very narrow inner border with *kamagong* and bone fillets decorated with European-derived Mannerist-style motifs in the corners made in bone inlay over the dark *kamagong*. The fittings, all in silver, include a large flat lock plate in the shape of a sea turtle (soberly chased) and the heavy cast side handles and, on the inside, the small flat escutcheon-shaped lock plate on the central square drawer and the drawer pulls (depicting grotesque masks). The interior is fitted with six drawers set in three tiers with a large square drawer at the centre decorated, like the European prototypes of these writing boxes, with an arch, inlaid in bone and *kamagong*. The inlay decoration on the front of the drawers is similar to the carpet-like decoration of the exterior faces, with inlay decoration on the corners and narrow borders set with bone and *kamagong* fillets.

The present writing box is modelled after a European prototype, a portable object known in Germany as a *schreibtisch* or “writing desk”. The hinged front drops down to form a surface for writing, while the many drawers, some with individual locks, gave access to what was kept in the cabinet’s multiple compartments, such as documents, writing implements and paper, or even jewels and other valuables. This type of furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and portable fall-front boxes of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia. Small, precious writing cabinets and boxes made in Asia with exotic and expensive materials were much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection. Other known examples of fall-front writing boxes made in the Philippines are very rare, and mention should be made of two in the Fernando and



Outros exemplares de caixas-escritório como a presente, feitas nas Filipinas, são muito raras, sendo de referir duas na coleção de Fernando e Catherine Zobel de Ayala (Ayala Museum, em Makati City, Filipinas).¹ Ambos fazem uso das mesmas madeiras tradicionais, *tindalo* e *kamagong*, com semelhantes embutidos de osso e, tal como a presente, idêntica decoração sóbria em tapete, sendo que uma delas apresenta o mesmo tipo de pé, de cabeça de dragão e garra, entalhados em *kamagong*.

O aspecto mais extraordinário da presente caixa-escritório é, no entanto, a decoração de embutidos no painel central do interior do tampo de abater. Com embutidos de osso (incisos e avivados a massa negra) sobre a madeira castanha avermelhada de *tindalo*, representa o mito fundacional de Tenochtitlán, a capital dos mexica (aztecas) que, após a independência, acabaria por tornar-se no brasão de armas do México, incluindo ao centro o glifo de lugar da antiga cidade azteca dos tempos pré-coloniais (**veja-se cat. 53**).² No centro vemos uma águia coroada (originalmente um acípite, o carcará-do-norte ou *Caracara cheriway*) devorando uma cobra (originalmente um pássaro) empoleirada num nopal (do nahuatl, *nolpalli*) florido (*Opuntia ficus-indica* ou figueira-da-Índia), representando a ilha de Tenochtitlán, crescendo numa rocha sobre o glifo azteca para a água. À esquerda, vemos um nobre (*pipiltin*) ou rei apontando para a águia, usando o típico diadema ou coroa azteca de turquesas, chamado *xihuitzollí* e um grande colar de contas, um longo manto ou capa conhecido por *tilmahtil* ou *tilma* em espanhol, feito de fibra de cacto, um *cache-sexé* chamado *maxtatil* que prende com atilhos na frente e sandálias ou *cacitil*, que mais sublinham a sua elevada posição social.

Catherine Zobel de Ayala Collection (Ayala Museum, in Makati City, the Philippines).¹ Both are made using the same traditional woods, *tindalo* and *kamagong*, with similar bone inlays, and share with the present piece the same type of sober carpet-like decoration, with one of them featuring the same type of dragon-headed and claw feet carved from *kamagong*.

The most extraordinary aspect of the present writing box is, nonetheless, the inlay decoration on the central panel of the interior of the fall-front. Made from bone inlay (incised and highlighted in black mastic) over the reddish brown *tindalo* wood, it depicts the foundation myth of Tenochtitlan, the capital city of the Mexica (Aztecs) which, following independence, would eventually become the coat of arms of Mexico, and which includes at its core the place-glyph of the old Aztec city in pre-colonial times (**see cat. 53**).² In the centre there is a crowned eagle (originally a falcon, the northern crested caracara or *Caracara cheriway*) devouring a snake (originally a bird) while perched on a *nopal* (from the Nahuatl word *nolpalli*) flowering cactus (*Opuntia ficus-indica* or prickly pear cactus), representing the island of Tenochtitlan, which grows from a rock on top of the Aztec glyph for water. On the left stands a nobleman (*pipiltin*) or king pointing to the eagle, and wearing a typical Aztec turquoise diadem or headband called *xihuitzollí* and a large bead necklace, a long cloak or cape known as *tilmahtil* or *tilma* in Spanish, made of cactus fibre, a braw or *cache-sexé* called *maxtatil* which ties in the front, and sandals or *cacitil*, further highlighting his social position. On the right side, holding a necklace in sign of offering to the eagle (the manifestation of the god Huitzilopochtli) with her right hand and a flowering

1 Veja-se José Regalado Trota, Ramón N. Villegas, *Power. Faith. Image. Philippine art in ivory from the 16th to the 19th century*, Makati City, Ayala Foundation, 2004, pp. 250-251.
2 Veja-se Richard Fraser Townsend, *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1979, p. 56; David Carrasco, "City as Symbol in Aztec Thought: The Clues from the Codex Mendoza", *History of Religions*, 20.3, 1981, pp. 199-223; A. F. Aveni, E. E. Calnek, H. Hartung, "Myth, Environment, and the Orientation of the Templo Mayor of Tenochtitlan", *American Antiquity*, 53.2, 1988, pp. 287-309, ref. pp. 291-293.

1 See José Regalado Trota, Ramón N. Villegas, *Power. Faith. Image. Philippine art in ivory from the 16th to the 19th century*, Makati City, Ayala Foundation, 2004, pp. 250-251.
2 See Richard Fraser Townsend, *State and Cosmos in the Art of Tenochtitlan*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1979, p. 56; David Carrasco, "City as Symbol in Aztec Thought: The Clues from the Codex Mendoza", *History of Religions*, 20.3, 1981, pp. 199-223; A. F. Aveni, E. E. Calnek, H. Hartung, "Myth, Environment, and the Orientation of the Templo Mayor of Tenochtitlan", *American Antiquity*, 53.2, 1988, pp. 287-309, ref. pp. 291-293.



À direita, segurando um colar em sinal de oferta à águia (a manifestação do deus Huitzilopochtli) na mão direita e um ramo florido na esquerda, vemos, descalça, uma nobre, totalmente coberta com sua longa veste conhecida por *huijpilli* (ou *huijpil* em espanhol), usando por baixo uma saia longa ou *aiētil*. O seu cabelo, trançado e recolhido, típico penteado feminino azteca, identifica-a como mulher casada. Ambas as figuras, a feminina normalmente ausente da iconografia azteca, parecem indicar tratar-se de um casal régio, simbolizando os fundadores da nova capital de Tenochtitlán.³

A lenda e iconografia mexica original – conhecida a partir da face entalhada de uma representação monolítica em miniatura de um templo azteca, o Teocalli da Guerra Sagrada, de cerca de 1325-1521, descoberto nas fundações do Palácio Nacional do México – diz-nos como o deus patrono Huitzilopochtli (deus do sol e da guerra) instruiu os aztecas a migrar até encontrarem uma águia pousada num cacto crescendo dentro de um lago. Guiando-se pelas palavras de Huitzilopochtli, partiram do seu lugar de origem em Atzlan e viajaram até encontrarem essa visão, no local onde por fim fundaram Tenochtitlán, no lago Texcoco. Tal iconografia azteca, tão rara e de tanta importância, numa caixa-escritório seguindo protótipos europeus e feita nas Filipinas do século XVII, só pode ser entendida enquanto encomenda directa da Cidade do México – ou possivelmente destinada a ser oferta a um oficial de alta estirpe do México sob domínio espanhol, então Vice-Reino da Nova Espanha –, certamente alguém com uma firme reivindicação sobre o passado mexica da cidade e do seu governo. É também um poderoso testemunho da natureza transcultural dos Galeões de Manila, conhecidos em filipino como *Kalakalang Galyon ng Maynila at Acapulco*, navios mercantes espanhóis que ligavam as Filipinas ao México através do Oceano Pacífico, entre os portos de Acapulco e Manila, uma rota comercial inaugurada em 1565.

3 Veja-se Lori Boornazian Diel, "Women and Political Power: The Inclusion and Exclusion of Noblewomen in Aztec Pictorial Histories", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 47, 2005, pp. 83-102.

branch with her left hand, stands, barefoot, a noblewoman, totally covered in her long blouse called *huijpilli* (or *huijpil* in Spanish) wearing a long skirt or *aiētil* underneath. Her hair, braided and wrapped in the typical Aztec female coiffure identifies her as a married woman. Both figures, the female usually absent in Aztec iconography, seem to indicate a royal couple, symbolising the founders of the new capital city of Tenochtitlan.³

The original Mexica legend and iconography – known from the carved back face of the monolithic miniature of an Aztec temple known as the Teocalli of the Sacred War, from around 1325-1521, discovered in the foundations of the National Palace of Mexico – tells us of how the patron god Huitzilopochtli (the god of the sun and war) instructed the Aztecs to migrate until they encountered an eagle on a cactus growing within a lake. Following the word of Huitzilopochtli, they departed from their place of origin at Atzlan and journeyed until they saw this vision, at which location they ultimately founded Tenochtitlan on Lake Texcoco. Such rare and highly important Aztec iconography on a European-derived fall-front writing box made in seventeenth-century Philippines can only be understood as a direct commission from Mexico City – or possibly intended as a gift to a high-ranking official in Spanish-ruled Mexico, then the Viceroyalty of New Spain –, certainly someone with a firm claim to the Mexica past of the city and its rule. It is also a powerful testimony of the trans-cultural nature of the Manila Galleons, known in Filipino as *Kalakalang Galyon ng Maynila at Acapulco*, the Spanish trading ships which linked the Philippines with Mexico across the Pacific Ocean between the ports of Acapulco and Manila, a trade route which was inaugurated in 1565.



Enconchado (Nossa Senhora de Guadalupe)

México
Século XVIII (inícios)
Óleo sobre madeira com embutidos de madrepérola, avivado a ouro
50 x 35 cm

Esta pintura a óleo sobre madeira, representando a *Nossa Senhora de Guadalupe*, com embutidos de madrepérola, é um bom exemplo de um tipo de pintura produzida no Vice-Reino da Nova Espanha durante a segunda metade do século XVII e a primeira metade do seguinte. De grande virtuosismo, para devoção privada, são conhecidos por *enconchados*.¹ A *Nossa Senhora de Guadalupe* (*Nuestra Señora de Guadalupe* em espanhol), é uma iconografia específica associada a uma aparição mariana e a uma imagem venerada na Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe na Cidade do México.² As incrustações de madrepérola surgem no manto e vestes da Virgem, no crescente lunar, querubim, águia mordendo uma cobra em cima de um cacto, que é o emblema do México (**veja-se cat. 52**), de onde se ergue Nossa Senhora, e nas roupas de Juan Diego, o camponês mexicano a quem a Virgem apareceu na colina de Tepeyac. A técnica do *enconchado*, inspirada em objectos de madrepérola asiáticos feitos para exportação para a Europa (nomeadamente lacas Namban japonesas), consiste na aplicação de tesselas de madrepérola, a concha iridescente da ostra perlífera (*Pinctada spp.*), coladas com goma-laca num suporte ou painel de madeira, seguida da pintura de uma composição figurativa com tintas opacas e translúcidas. O resultado final, melhor apreciado à luz das velas, produz um efeito cintilante pelo qual a aparência dos materiais naturais é superada pelo artifício do pintor, de modo a criar um objecto precioso com graça sobrenatural. Produzidos sobretudo para uso devocional íntimo em ambiente doméstico e destinado à exportação, conhecem-se apenas algumas centenas de *enconchados*. O Museo de America, em Madrid, e o Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, possuem séries famosas que retratam a *Conquista do México* (1698), pinturas que, com certeza, se destinariam mais a uso secular. Por largo tempo considerados como produzidos na Europa, a origem dos *enconchados* foi seguramente identificada com a Cidade do México após a publicação de documentos sobre as actividades da família González (Miguel e Juan González), sem dúvida os mais prolíficos pintores de *enconchados*, junto de outros menos conhecidos, como Nicolás Correa, Agustín del Pino, Pedro López Calderón ou Antonio de Santander, que deixaram o nome nalgumas das poucas obras assinadas remanescentes.

¹ Da vasta bibliografia sobre *enconchados*, veja-se María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América. Los enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura - Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos - Patronato Nacional de Museos, 1980; Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984; e Sonia I. Ocaña Ruiz, "Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37.106, 2015, pp. 75-112.

² Veja-se David Anthony Brading, *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe. Image and Tradition across Five Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

53

Enconchado (Virgin of Guadalupe)

Mexico
Early 18th century
Oil on wood inlaid with mother-of-pearl, highlighted in gold
50 x 35 cm

This oil painting on wood, depicting the *Virgin of Guadalupe*, inlaid with mother-of-pearl is a fine example of a type of painting produced in the Spanish-ruled Viceroyalty of New Spain during the second half of the seventeenth century and in the first half of the eighteenth. These virtuosic works, destined for private devotion, are known as *enconchados*.¹ The *Virgin of Guadalupe* (*Nuestra Señora de Guadalupe* in Spanish), is a specific iconography associated with a Marian apparition and a venerated image enshrined within the Basilica of Nuestra Señora de Guadalupe in Mexico City.² The shell inlays are to be seen in the mantle and robes of the Virgin, with the crescent moon, the cherub, the eagle biting a snake on top of a cactus, which is the emblem of Mexico (**see cat. 52**) from where the Virgin rises, and in the clothes of Juan Diego, the Mexican peasant to whom the Virgin appeared at the Hill of Tepeyac. The technique of *enconchado*, inspired by Asian mother-of-pearl objects made for export to Europe (namely Japanese Namban lacquers), consists of the inlay of pieces of mother-of-pearl, the iridescent shell (*concha*) of the pearl oyster (*Pinctada spp.*) glued with shellac into a wooden support or panel, followed by the painting of a figural composition with both opaque and translucent paints. The outcome, best seen under candlelight, produces a glistening effect in which the appearance of the natural materials is improved upon by the artifice of the painter so as to create a precious object of otherworldly appeal. Mostly produced for private devotional use in a domestic setting and intended for export, only a few hundred *enconchados* are known today. The Museo de America, in Madrid and the Museo Nacional de Bellas Artes, in Buenos Aires, hold famous series depicting the *Conquest of Mexico* (1698), paintings which were certainly intended more for a secular use. Long though as being made in Europe, the origin of *enconchados* has been firmly identified with Mexico City following the publication of documents on the activities of the González family (Miguel and Juan González), undoubtedly the most prolific of the *enconchado* painters, alongside others less known, such as Nicolás Correa, Agustín del Pino, Pedro López Calderón or Antonio de Santander, who have left their trace in their few surviving signed works.

¹ Of the vast bibliography on *enconchados*, see María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América. Los enconchados*, Madrid, Ministerio de Cultura - Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos - Patronato Nacional de Museos, 1980; Marta Dujovne, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984; and Sonia I. Ocaña Ruiz, "Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37.106, 2015, pp. 75-112.

² See David Anthony Brading, *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe. Image and Tradition across Five Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.



54

Plumária (São João Baptista)

México
Século XVII (inícios)
Cobre, papel, penas, e ouro
15 x 11 cm

Esta rara “pintura” – representando *São João Baptista*, ao centro, segurando o livro, em cima do qual está o cordeiro místico – é um bom exemplo de plumária mexicana, um “mosaico”, feito de pequenas penas, produzido na região de Michoacán seguindo uma tradição pré-colombiana.¹ Embora de grande importância antes da conquista do México, o uso desta técnica começou a diminuir no século XVII, não apenas devido à morte dos antigos mestres, mas também ao desaparecimento das aves que forneciam tais finas penas, como o *teochechol* ou colhereiro-americano (*Platalea ajaja*), o *quetzaltototl* ou surucua-de-barriga-vermelha (*Trogon amicus*), o *huitziltototl* ou colibri (*Colibri spp.*), *xiutototl* ou cotinga (*Cotinga spp.*), entre muitas outras, algumas adquiridas através de comércio de longa distância. Muito apreciadas na Europa do século XVI pelo seu exotismo, fascinante iridescência das penas e qualidade técnica, estas placas devocionais com iconografia cristã foram produzidas de entre os mexica (aztecas) por uma classe de artesãos altamente valorizada e privilegiada, chamados *amantecas*, do bairro de Amantla em Tenochtitlán (actual Cidade do México), onde moravam e trabalhavam não muito longe do mercado de Tlatelolco. A plumária era tão valorizada na sociedade azteca que os filhos dos nobres a aprendiam durante a sua formação. Tanto evidências literárias como recentes análises científicas de algumas obras de plumária que sobrevivem do século XVI, oferecem-nos um conhecimento profundo desta arte. Quanto a semelhantes placas de iconografia cristã – copiando modelos impressos amplamente divulgados – eram geralmente feitas de uma folha plana de *maguey* (agave) coberta com cola na qual era colocada uma peça de algodão, posteriormente coberta com uma camada de cola e, quando completamente seca, a folha de algodão endurecida, era removida do fundo de agave e aplicada sobre folha de papel feito de figueira selvagem (*Ficus tecolutensis*) que continha o modelo. Após o corte, as penas eram coladas formando desenhos sobre padrões de algodão endurecido, em complexas composições de mosaico, ficando sobrepostos. Apresentando elementos em ouro (de finas folhas de ouro recortadas), usuais em “pinturas” coloniais de plumária, a presente composição foi aplicada sobre uma folha de cobre, maior resistência, depois montada numa moldura de madeira com um vidro para melhor protegê-la.² Do pequeno grupo de “pinturas” em plumária que nos chegaram do século XVII, esta parece ser a única representando *São João Baptista* com o cordeiro.

1 Veja-se Alessandra Russo, Gerhard Wolf, Diana Fane (eds.), *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe* (cat.), Munich, Hirmer Publishers, 2016.

2 Para peças semelhantes, veja-se Andrés Gutiérrez Usillos (ed.), *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispánico en el siglo XVII* (cat.), Madrid, Museo de América - Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, cats. 79–80, pp. 496–498.

Featherwork (Saint John the Baptist)

México
Early 17th century
Copper, paper, feathers, and gold
15 x 11 cm

This rare painting – depicting *Saint John the Baptist*, in the centre, holding a book, on top of which the Lamb is placed – is a fine example of Mexican featherwork, being a “mosaic” or “painting” made from small feathers. It was produced in the region of Michoacán, following a pre-Columbian tradition.¹ Although highly important before the conquest of Mexico, the use of this technique began to decline in the seventeenth century not only due to the death of the old masters but also to the disappearance of the birds that provided fine feathers, namely the *teochechol* or roseate spoonbill (*Platalea ajaja*), the *quetzaltototl* or blue-crowned trogon (*Trogon amicus*), the *huitziltototl* or violetear (*Colibri spp.*), the *xiutototl* or cotinga (*Cotinga spp.*), among many others, some of which were acquired through long-distance trade. Highly prized in sixteenth-century Europe for their exoticism, for the alluring iridescence of the feathers as well as for their craftsmanship, these devotional plaques with Christian imagery were made among the Mexica (Aztec) by a highly valued and privileged class of craftsmen called *amanteca*, from the Amantla neighbourhood in Tenochtitlan (present-day Mexico City) where they lived and worked not far from the Tlatelolco market. Featherwork was so highly prized in Aztec society than even the sons of nobility learned about it during their education. Both literary evidence and recent scientific analysis of a few surviving sixteenth-century featherworks has provided a thorough knowledge of the craft. For the case of similar plaques with Christian imagery – that were based in widely spread printed models – they were usually made from a flat leaf of *maguey* (agave) covered with glue onto which a fine piece of cotton was then laid. Subsequently the cotton was covered with a layer of glue, and when completely dried, the hardened cotton leaf would be removed from the agave backing and applied onto a leaf of *amate* – a bark paper made from the wild fig tree (*Ficus tecolutensis*) which contains the drawn template. After cutting, the feathers were glued onto cut designs made from hardened cotton, forming complex overlapping mosaic designs. Also featuring gold elements (cut thin sheets of gold), usual in colonial featherwork paintings, the present piece was applied onto a sheet of copper, offering greater support, which would have been fitted in a wooden frame set with a pane of glass to protect it better.² Of the small group of surviving seventeenth-century featherwork paintings, this seems to be the only one depicting *Saint John the Baptist* with the lamb.

1 See Alessandra Russo, Gerhard Wolf, Diana Fane (eds.), *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe* (cat.), Munich, Hirmer Publishers, 2016.

2 For similar pieces, see Andrés Gutiérrez Usillos (ed.), *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispánico en el siglo XVII* (cat.), Madrid, Museo de América - Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, cats. 79–80, pp. 496–498.



55

Salva

México
Século XVII (inícios)
Prata dourada, e prata esmaltada
Ø 21 cm
770 g

Proveniência: coleção da casa principesca de Thurn und Taxis; por descendência, coleção particular, Suíça

Rara e importante salva em prata dourada com “cabochões” de prata esmaltada. Circular, apresenta caldeira profunda de paredes arredondas, elevação hemisférica achatada no centro e aba larga e plana decorada com friso perolado. A decoração, em simetria dupla, revela um desenho cruciforme. Em torno da elevação central (em prata esmaltada com arabescos, flores e pássaros), surgem dois “cabochões” ovais alongados (em prata esmaltada) dispostos nos quatro pontos cardeais; composição cruciforme que se prolonga até à aba, com “cabochões” ovais em prata esmaltada sobre a superfície plana dourada a azougue, alternando com reservas rectangulares, cinzeladas com motivos florais. Em torno da decoração esmaltada, como que cabochões encastoados em suas virolas salientes, vemos uma decoração floral estilizada (pontilhada) finamente cinzelada que mais sublinha a composição em cruz.

Conhecidas por *salvas* (do termo em português e espanhol, *salvar*, “salvar, provar os alimentos do seu senhor”, do latim *salvō*, “salvar”), ou seja, pela função que desempenhavam, tais objectos surgem registados na documentação coeva junto com taças de beber (copas com pegas laterais, conhecidas em Espanha por *bernegal*), utilizadas em mesas principescas e aristocráticas para testar contra venenos. Servidas em taças de beber, apresentadas em cima de pequenos pratos com pé (chamados de *soucoupe* em francês) tal como a presente peça, as bebidas eram vertidas nas caldeiras profundas destes pratos, a fim de testá-las contra venenos, cerimónia conhecida por “fazer a salva”.¹

A função destes pratos com pé é facilmente entendida a partir dos *bodegones* ibéricos contemporâneos, como uma natureza-morta de Juan Bautista Espinosa (1590-ca. 1641) de 1624 da Colección Masaveu, Oviedo, onde vemos um prato semelhante ao nosso em que pousa um *barnegal*. Não obstante a decoração de estilo maneirista de alta qualidade, tanto cinzelada como esmaltada – semelhante a outros exemplares conhecidos, como uma grande bacia de prata dourada e também um *barnegal*, obras igualmente mexicanas do século XVII, ambos da colecção Alorda Derksen, Barcelona²; ou um cálice de prata dourada de cerca de 1615 da colecção de Várez Fisa, Madrid³ –, o aspecto mais importante desta salva é o facto de ostentar dois punções (no tardo do

Salver

México
Early 17th century
Silver gilt, and enamelled silver
Ø 21 cm
770 g

Provenance: The Princely House of Thurn und Taxis collection; by descent, private collection, Switzerland

A rare, and highly important salver – known as *salva* in Portuguese and Spanish – in silver gilt decorated with enamelled silver appliques. Circular in shape, it features a deep round cavetto, a flatten dome-shaped boss in the centre and a flat, wide border decorated of the rim with a beaded frieze. Its decoration is set in two-fold symmetry, consisting on a cross-shaped design. Around the central boss (in enamelled silver with arabesques, flowers and birds), there are two elongated ovals (also in brightly enamelled silver) set in the four cardinal directions; a cross-shaped design which extends into the border, with oval medallions in enamelled silver set on the flat fire gilded surface, alternating with rectangular compartments chased with floral motifs. Around the enamelled decoration, set like cabochon-cut gemstones in raised collets, finely chased (stippled) formalised floral decoration further highlights its overall cross-shaped design.

Known as *salvas* or *salvers* (from the Portuguese and Spanish *salvar*, “to save, taste food for one’s master”, from the Latin *salvō*, “to save”), that is, named after their function, such objects are recorded in contemporary documents in association with drinking vessels (cups with side handles, called a *bernegal* in Spain), and were used at princely and patrician tables for testing drinks for poisons. Served inside drinking vessels, which were presented on top of small footed dishes (called *soucoupe* in French) such as the present one, drinks were poured into the deep round cavettos of the dishes so as to test them against poisons, a ceremony known as the ritual of assay.¹

The function of such footed dishes is readily understood from contemporary Iberian *bodegones*, such as a still life by Juan Bautista Espinosa (1590-ca. 1641) from 1624 in the Colección Masaveu, Oviedo, where we find a similar footed dish with a *bernegal* sitting on top. Notwithstanding the high-quality Mannerist-style decoration, both chased and enamelled – similar to other known examples, such as a large silver gilt basin and also a *barnegal*, similarly made in seventeenth-century Mexico, both from the Alorda Derksen collection, Barcelona²; or a silver gilt chalice from about 1615 from the Várez Fisa collection, Madrid³ –, the most important aspect of the present *salva* is the fact that it bears two silver marks



1 Veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Ceia na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 68-69.

2 Veja-se Cristina Esteras Martín, *La Colección Alorda Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (obras esogidas)*, Barcelona - London, 2005, cat. 32, pp. 182-185, e cat. 23, pp. 140-141.

3 Veja-se Cristina Esteras Martín, *La Platería de la Colección Várez Fisa. Obras esogidas, siglos XV-XVIII*, Madrid, TF 2000, cat. 42, pp. 118-121.

1 See Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Ceia na Corte de Lisboa (1500-1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 68-69.

2 See Cristina Esteras Martín, *La Colección Alorda Derksen. Platería de los siglos XIV-XVIII (obras esogidas)*, Barcelona - London, 2005, cat. 32, pp. 182-185, and cat. 23, pp. 140-141.

3 See Cristina Esteras Martín, *La Platería de la Colección Várez Fisa. Obras esogidas, siglos XV-XVIII*, Madrid, TF 2000, cat. 42, pp. 118-121.

prato e no interior da rosca do pé) da cidade do México (a letra “M” ladeada por colunas, e com a cabeça de Hércules no topo voltada para a esquerda, encimada por uma coroa).⁴

⁴ Para marcas semelhantes, veja-se Salvador Carretero Rebes, *Platería Religiosa del Barroco en Cantabria*, Santander, Institución Cultural de Cantabria - Ediciones de Librería Estudio, 1987, cat. 4, pp. 64-65; e Cristina Esteras Martín, *Marcas de Platería Hispanoamericana, siglos XVI-XX*, Madrid, Tuero, 1992, p. 15, n.º 37.

(on the underside of the dish and on the interior of the threaded foot) for the city of México (the letter “M” flanked by columns, and with the head of Hercules on top facing left, surmounted by a crown).⁴

⁴ For similar marks, see Salvador Carretero Rebes, *Platería Religiosa del Barroco en Cantabria*, Santander, Institución Cultural de Cantabria - Ediciones de Librería Estudio, 1987, cat. 4, pp. 64-65; and Cristina Esteras Martín, *Marcas de Platería Hispanoamericana, siglos XVI-XX*, Madrid, Tuero, 1992, p. 15, n.º 37.



Pendente

México, culture Mexica (pendente); Europa (montagens)
 Pós-Clássico Tardio, ca. 1460-1500 (pendente); late 16th century (montagens)
 Jade (jadeíte verde); montagens de prata
 3 x 2 cm

Raro pendente em jade montado em prata, com virola fixa por balmázio. A gema de cor verde, aparentemente um pendente Mexica (Azteca) em jadeíte do período Pós-Clássico Tardio, é uma placa rectangular com duas furações primitivas, uma usada para fixar as montagens de prata.¹ O inventário dos bens deixados por Dona Ana de Meneses - exarado em 1598 sob mandado do seu viúvo Jorge d'Albuquerque Coelho (1539-1602) - oferece-nos um raro registo do tipo e qualidade de objectos que pertenciam à família do primeiro donatário de Pernambuco.² Nascido em 1539 em Olinda, Jorge d'Albuquerque Coelho era filho de Duarte Coelho, o primeiro donatário de Pernambuco.³ Junto com outros bens preciosos, o inventário regista uma das primeiras referências a jade em Portugal. Listada com a prata de serviço, uma peça de jade, usada para curar “mal dos flancos”, é assim descrita: “*hiūna Pedra uerde de Jsada*” avaliada em 400 reais. De acordo com o físico Nicolás Monardes (1498-1588), a jadeíte ou “*pedra chamada de la Yjada*” é uma: “*pedra, que llaman de la Yjada, es vna piedra que la muy fina dellas parece plasma de Esmeraldas, que tira a verde con vn color lacteo, la mas verde es la mejor: traē las de diuersas formas hechas, que asi antiguamēte las teniā los Indios, vnas como pescado, otras como cabeças de aues otras como picos de papagayos, otras como cuentas redondas, pero todas honadadas, porque vsauā los Indios traerlas colgadas para efecto del dolor de yjada, o estomago [...].*” E após explicar os supostos efeitos medicinais da jadeíte, Monardes acrescenta que as pedras já “*no se hallan ya tan facilmete, como a los principios* [da Conquista Espanhola]: *porque estas piedras solo los Caciques, y Señores las tenían, y con razon pues haze tan maravillosos efectos.*”⁴ Considerando a informação de Monardes sobre a reutilização de peças antigas, o jade listado no nosso inventário seria certamente algo semelhante ao presente pendente. Objectos lapidários de produção Mexica como este raramente se encontram em inventários coevos. No entanto, possuímos não apenas três pendentes Mexica da colecção do grão-duque Cosimo I de' Medici (1519-1574), mas também o seu registo num dos inventários ducais de 1553 referente aos seus bens pessoais ou “*Guardaroba segreta*.”⁵ Peças de grande raridade - uma cabeça de cão em ónix, outra de colibri em ágata verde e ainda outra, de cão com focinho comprido, em ametista -, guardam-se hoje no Museo di Mineralogia, Florença.

1 Sobre jade Mexica, e precolumbiano em geral, veja-se Frederick W. Lange, *Precolumbian Jade. New Geological and Cultural Interpretations*, Salt Lake City, Utah University Press, 1993.
 2 Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, *Feitos Findos*, Inventários post-mortem, Letra A, Maço 172, Documento 20.
 3 Charles R. Boxer, “Jorge d'Albuquerque Coelho: A Luso-Brazilian Hero of the Sea, 1539-1602”, *Luso-Brazilian Review*, 6.1, 1969, pp. 3-17.
 4 Nicolás Monardes, *Primera y Segunda y Tercera Partes de la Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en Medicina [...]*, Sevilla, Alonso Escrivano, 1574, fs. 23-23v
 5 Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*. Florence, Editrice Edam, 1972, p. 13, e p. 35.

56

Pendant

Mexico, Mexica culture (pendant); Europe (mounts)
 Late Post-Classic, ca. 1460-1500 (pendant); late 16th century (mounts)
 Jade (green jadeite); silver mounts
 3 x 2 cm

A rare jade pendant set in silver with a collet surrounding the stone, held with a silver pin. The green stone, seemingly a Late Post-Classic Mexica (Aztec) jadeite pendant, is a rectangular slab with two original holes, one later used to hold its silver mounts in place.¹ The inventory of the estate left by Dona Ana de Meneses - drafted in 1598 under the orders of her widower, Jorge d'Albuquerque Coelho (1539-1602), provides a rare view of the type and quality of objects belonging to the family of the *donatário* of Pernambuco.² Coelho was born in 1539 in Olinda and was the son of Duarte Coelho Pereira, the first donatary of Pernambuco.³ Alongside other precious possessions, the inventory records one of the first references to jade in Portugal. Listed with the silver tableware, the piece of jade, used to cure “pain in the flank”, is recorded as: “*hiūna Pedra uerde de Jsada*” valued at 400 *reais*. According to the Spanish physicist Nicolás Monardes (1498-1588), jadeite or “*the stone called de la Yjada*”: “*is a stone, of which the finer ones seem to be emerald-green plasma and of a milky tone, the rich-green coloured variety being the finest. They have them in different shapes, as the Indians had them in ancient times, some shaped like fishes, birds' heads, parrot beaks, and others as round beads, all of them drilled, given that the Indians would use them as pendants to alleviate loin and stomach pain [...].*” After explaining the supposed medicinal effects of jadeite, Monardes adds that the stones “*are now much more difficult to find when compared with the earlier days* [of the Spanish Conquest], *given that only chieftains and kings used to have them, and with good reason, since they produce marvellous effects.*”⁴ Considering the information given by Monardes on the reuse of such pieces, the jade recorded in Coelho's inventory would be something quite similar to the present pendant. Similar Mexica lapidary works are rarely found in other contemporary inventories. Nonetheless, we are fortunate to possess not only three Mexica pendants from the collection of grand duke Cosimo I de' Medici (1519-1574), but also their presence record in one of the ducal inventories, regarding his personal belongings or “*Guardaroba segreta*”, drafted in 1553.⁵ These precious pieces - a dog's head carved from onyx, a hummingbird's head of green agate and a long-snouted dog of amethyst - are now in the Museo di Mineralogia, Florence.

1 On Mexica, and other Precolumbian jade, see Frederick W. Lange, *Precolumbian Jade. New Geological and Cultural Interpretations*, Salt Lake City, Utah University Press, 1993.
 2 Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, *Feitos Findos*, Inventários post-mortem, Letra A, Maço 172, Documento 20.
 3 Charles R. Boxer, “Jorge d'Albuquerque Coelho: A Luso-Brazilian Hero of the Sea, 1539-1602”, *Luso-Brazilian Review*, 6.1, 1969, pp. 3-17.
 4 Nicolás Monardes, *Primera y Segunda y Tercera Partes de la Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en Medicina [...]*, Sevilla, Alonso Escrivano, 1574, fols. 23-23v
 5 Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*. Florence, Editrice Edam, 1972, p. 13, and p. 35.



57

Copos (par)

Vice-Reino da Nova Espanha, provavelmente actual México;
Europa central (montagens)
Século XVII
Casca de coco; montagens de prata parcialmente douradas
14 x 10,5 x 8 cm

Um par de copos de coco com montagens de prata, parcialmente douradas, que incluem pés circulares com nós em forma de disco, quatro elementos lobulados, asas por fundição em forma de dragão e tampas com terminal em forma de botão de flor. Finamente repuxadas e cinzeladas com motivos florais inspirados em gravuras coevas europeias, as montagens são claramente europeias, diferindo quanto à técnica e repertório decorativo de semelhantes montagens de prata coloniais produzidas, por exemplo, na Batávia administrada pelos holandeses. A decoração entalhada no coco, com semicírculos embrincados, assemelha-se à de um copo montado do século XVII no Museo di Capodimonte, em Nápoles (inv. Mobili 3075), do qual as montagens são também idênticas às nossas, com as mesmas asas em forma de dragão e decoração floral vazada.¹ Junto com outro copo da mesma origem (com decoração floral gravada e montagens de prata sul-americanas), ambos da coleção Farnese, estão erradamente identificados como sendo de castanha-do-brasil ou *Bertholletia excelsa*, árvore da qual o fruto é quase esférico. Alguns destes copos, feitos de cocos de forma alongada e de reduzido tamanho e numa vasta gama de cores, provavelmente derivadas de diferentes variedades da *Cocos nucifera* - forma provavelmente mais adequada para ser montada como copo com pé ou para segurar a mão - foram produzidos para consumo local na América Central e do Sul durante o período colonial. O termo “coco” deriva, aparentemente, dos primeiros contactos dos portugueses com o fruto na Costa do Malabar na Índia que, fazendo assemelhar o fruto a um rosto, chamaram-no *coco*, palavra habitual para nomear qualquer tipo de bicho-papão, usado para assustar as crianças. É o endocarpo ou casca, a parte mais rijá do fruto, que é usado para o entalhe destes copos de coco, depois de raspado o exterior para revelar a superfície da casca. Conhecidos como *mate*, estes copos de beber surgem geralmente decorados com motivos florais e geométricos estilizados, podendo ou não ter montagens, geralmente de prata. A palavra *mate* deriva da palavra quíchua *mati*, para copo ou recipiente e, por extensão, o fruto da *Lagenaria siceraria* mais conhecido por cabaca, usada para servir a infusão da erva-mate (*Ilex paraguariensis*). Este tipo de *mate* peruano, geralmente de casca de coco, era chamado de *poto* e usado para beber *chicha*, uma bebida alcoólica resultante da fermentação do milho numa solução de açúcar e água. A partir de inventários coevos, ficamos a saber que alguns destes copos eram utilizados na América colonial e em Espanha para o consumo do chocolate (*cocos chocolateros*).²

Cups (pair)

Viceroyalty of New Spain, probably present-day Mexico;
Central Europe (mounts)
17th century
Coconut shell; parcel gilt silver mounts
14 x 10.5 x 8 cm

A pair of cups made from coconut shells set with parcel gilt silver mounts, comprising circular feet with disc-shaped knots, four lobed elements, cast dragon-shaped side handles and covers with flower bud-shaped finials. Finely embossed and chased with floral motifs deriving from contemporary European prints, these mounts are clearly European in origin, their technique and decorative repertoire differing from similar colonial silver mounts made, for example, in Dutch-ruled Batavia. The carved decoration of the coconut shells, of semicircles set in a scale-pattern are similar to a seventeenth-century mounted cup in the Museo di Capodimonte, Naples (inv. Mobili 3075) of which the silver gilt mounts are also identical to ours, with the same dragon-shaped handles and openwork floral decoration.¹ Alongside another cup of similar origin (with engraved floral decoration and South American silver mounts), both from the Farnese collection, they have been wrongly identified as being made from Brazilian walnut or *Bertholletia excelsa*, a tree of which the fruit is in fact almost spherical. Some of these cups, made from coconuts of very small size and of a wide range of colours, probably deriving from different varieties of *Cocos nucifera*, and of elongated shape - a form probably best suited for mounting as a standing cup or to hold in the hand - were produced for local consumption in colonial Central and South America. The term “coconut” seemingly derives from the first encounters of the Portuguese with the fruit in the Malabar Coast of India, who, based on the resemblance of the fruit to a face, named it *coco*, a word used for naming any type of bogeyman used to frighten children into good behaviour. It is the endocarp or shell, the hardest part of the coconut fruit, that is used for the carving of these coconut cups, after scraping off the husk to reveal the exterior surface of the shell. Known as *mate*, these drinking vessels are usually decorated with stylised floral and geometrical motifs and may or may not have metal mounts, usually in silver. The word *mate* derives from the Quechua word *mati*, for vessel or container and, by extension, the fruit of the *Lagenaria siceraria* better-known as calabash used to hold the infusion of the yerba mate (*Ilex paraguariensis*). This type of Peruvian *mate*, usually made from coconut shell, were called *poto*, and used to drink *chicha*, an alcoholic beverage resulting from the fermentation of maize (corn) in a solution of sugar and water. From contemporary inventories we get to know that some of these vessels were used in Spanish-ruled America and Spain for drinking chocolate (*cocos chocolateros*).²



1 Veja-se Nicola Spinosa (ed.), *Museum of Capodimonte. The Gallery of Rare Items. Decorative arts from the 1400s to 1600s* (cat.), Naples, Electa Napoli, 2000, p. 28.

2 Veja-se Andrés Gutiérrez Usillos (ed.), *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII* (cat.), Madrid, Museo de América - Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 168-170, e cat. 31, pp. 419-422.

1 See Nicola Spinosa (ed.), *Museum of Capodimonte. The Gallery of Rare Items. Decorative arts from the 1400s to 1600s* (cat.), Naples, Electa Napoli, 2000, p. 28.

2 See Andrés Gutiérrez Usillos (ed.), *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII* (cat.), Madrid, Museo de América - Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 168-170, and cat. 31, pp. 419-422.

AR|PAB Lojas

Com uma experiência anterior de mais de vinte anos na área de Antiguidades e Obras de Arte, Álvaro Roquette e Pedro Aguiar-Branco abriram uma galeria chamada AR-PAB na Rua D. Pedro V, 69 em Lisboa em Agosto 2017. Em Janeiro de 2013, expandimos abrindo uma galeria na Rue de Beaune, 10 em Paris, agora do outro lado da rua, no 19. Desde o início, procurámos estabelecer-nos como os principais negociantes de arte em mobiliário e objetos de arte relacionados com a Era dos Descobrimentos, nomeadamente obras de arte do século XVI a princípios do século XVIII ligadas ao Império Ultramarino Português. Especializamo-nos em objetos feitos para exportação sob encomenda

AR|PAB Galleries

With a previous experience of over twenty years in the field of Fine Antiques and Works of Art, Álvaro Roquette and Pedro Aguiar-Branco opened a gallery named AR-PAB on Rua D. Pedro V, 69 in Lisbon in August 2007. In January 2013, we expanded by opening a gallery at Rue de Beaune, 10 in Paris, now across the street on the 19. Since the inception we have aimed at establishing ourselves as the leading art dealers in furniture and *objets d'art* related to the Age of Discovery, namely 16th to early 18th-century works of art linked with the Portuguese Seaborne Empire. We have thus specialized in objects made for export and under Portuguese, Spanish, Dutch and, to a lesser extent,

portuguesa, espanhola, holandesa, em menor extensão, também em inglesa na Ásia e nas Américas; obras de arte da África Ocidental, Índia, Ceilão (Sri Lanka), China, Sudeste Asiático e Japão. Somos membros da APA (Associação Portuguesa de Antiquários), da CINOIA (Confederação Internationale des Negociants en Oeuvres d'Art), e da SNA (Syndicat National des Antiquaires, França). Entre os nossos clientes, colecionadores privados, nacionais e internacionais (Brasil, Chile, Colômbia, Índia, México, Qatar, Singapura, Filipinas, EUA), cabe mencionar instituições e museus nacionais e internacionais.

also English commission in Asia and the Americas; works of art from West Africa, India, Ceylon (Sri Lanka), China, Southeast Asia and Japan. We are members of APA (Associação Portuguesa de Antiquários, the Portuguese antique dealers' association), CINOIA (Confederation Internationale des Negociants en Oeuvres d'Art), and SNA (Syndicat National des Antiquaires, France). Amongst our clients, private collectors, national and international alike (Brazil, Chile, Colombia, India, Mexico, Qatar, Singapore, The Philippines, USA), mention should be made of national and international institutions and museums.



LOJA DE LISBOA | LISBON GALLERY
Rua D. Pedro V, 69 | 1250-093 Lisboa | Portugal



LOJA DE PARIS | PARIS GALLERY
19, Rue de Beaune | 75 007 | Paris - France

Museus e instituições que nos adquiriram peças Museums and institutions which have acquired us objects

- Musée national des arts asiatiques (Paris – France)
- Palácio Nacional da Pena (Sintra – Portugal)
- Palácio de Monserrate (Sintra – Portugal)
- Palácio Nacional de Sintra (Sintra – Portugal)
- Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto – Portugal)
- Casa Museu Guerra Junqueiro (Porto – Portugal)
- Museu Grão Vasco (Viseu – Portugal)
- Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco – Portugal)
- Direcção-Regional Assuntos Culturais da Madeira (Madeira – Portugal)
- Fundação Jorge Álvares (Lisbon – Portugal)
- Torre do Tombo (Lisbon – Portugal)
- Museu Nacional de Arte Antiga (Lisbon – Portugal)
- Museu de São Roque (Lisbon – Portugal)
- Museu da Farmácia (Lisbon – Portugal)
- Fundação Oriente (Lisbon – Portugal)
- Musée de La Compagnie des Indes (Port Louis – France)
- Musée des Beaux-Arts (Paris – France)
- Umi Mori Art Museum (Hiroshima – Japan)
- The Hispanic Society of America Museum (New York – U.S.A.)
- Asian Civilisations Museum (Singapore)
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid – Spain)
- The David Collection (Copenhagen – Denmark)
- Instituto Ricardo Brennand (Recife – Brazil)
- Musée des arts décoratifs de l’océan Indien (La Réunion – France)

Exposições onde peças nossas foram apresentadas Exhibitions where our objects have been shown

- *Frauen. Kunst und Macht. Drei Frauen aus dem Hause Habsburg*, Schloss Ambras, Innsbruck, 2018
- *Global City. Lisbon in the Renaissance*, Lisbon, 2017
- *Jacques Chirac ou le dialogue des cultures*, Musée du quai Branly, Paris, 2016
- *Do Japão*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, 2015
- *Alguma Mezinha lá dessa Terra do cabo do Mundo*, Padrão dos Descobrimentos, Lisbon, 2015
- *Jóias da Carreira da Índia*, Museu do Oriente, Lisbon, 2014–2015
- *Portugal, Jesuits and Japan: Spiritual Beliefs and Earthly Goods*, Boston College’s McMullen Museum of Art, Boston, 2013
- *500 Anos Portugal - Tailândia*, Torre do Tombo, Lisbon, 2011
- *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)*, Museum Rietberg, Zürich, 2010–2011
- *Encomendas Namban. Os Portugueses no Japão da Idade Moderna*, Museu do Oriente, Lisbon, 2010
- *Encompassing The Globe. Portugal o Mundo nos séculos XVI e XVII*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, 2009
- *Tomás Pereira. Um Jesuíta na China de Kangxi*, Centro Científico e Cultural de Macau, Lisbon, 2009
- *Alegrem-se os Céus e a Terra*, Museu da Presidência da República, Lisbon, 2009
- *Barão de Forrester. Razão e Sentimento. Uma História do Douro 1831-1861*, Fundação Museu do Douro, Peso da Régua (Portugal), 2008
- *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008
- *Tapices flamencos para los duques de Borgoña, el emperador Carlos V y el rey Felipe I*, Fundación Carlos de Amberes, Gent (Belgium), 2008
- *São Francisco Xavier. a Sua vida e o Seu tempo (1506-1552)*, Cordoaria Nacional, Lisbon, 2006
- *Encounters. The meeting of Asia and Europe 1500-1800*, Victoria and Albert Museum, London, 2004
- *Goa e o Grão-Mogol*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2004
- *A Escultura Portuguesa do Gótico ao Maneirismo*, Museu de Santa Cruz, Coimbra, 2003
- *Exotica: Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2002
- *O Munda da Laca*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2001
- *Outro Mundo Novo Vimos*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, 2001
- *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos*, Museu do Artesanato, Évora, 1999
- *Escolhas. Objectos Raros e de Coleção*, Paços do Concelho, Câmara Municipal de Lisboa – Associação Portuguesa dos Antiquários, Lisbon, 1999
- *Os Construtores do Oriente Português*, Museu dos Transportes e Comunicações, Porto, 1998 – Caminhos da Porcelana, Fundação Oriente, Lisbon, 1998
- *A Herança de Rauluchantim. Ourivesaria e objectos preciosos da Índia para Portugal nos séculos XVI-XVIII*, Museu de São Roque, Lisbon, 1996
- *Reflexos do Cristianismo na Porcelana Chinesa*, Museu de São Roque, Lisbon, 1996



ISBN 978-989-96180-5-3



9 789899 618053