

COLECCIONISMO E INTEGRAÇÃO DE PATRIMÓNIO MONÁSTICO EM PORTUGAL NO INÍCIO DO SÉCULO XX A COLECCÃO JOSÉ RELVAS

Fernando Grilo

*Professor Auxiliar, ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
fjorgegrilo@gmail.com*

RESUMO

O presente estudo pretende discutir, com base em documentação inédita do arquivo pessoal de José de Mascarenhas Relvas (1858-1929), o modo como o colecionador integrou na sua coleção de obras de arte um conjunto de peças provenientes do património monástico português e que integram a exposição permanente da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Como o fez, com que intuito e, principalmente, com que paixão as estudou e integrou na sua vivência quotidiana, são algumas das questões que desejo estudar, recorrendo às informações que o seu inesgotável arquivo pessoal vai revelando e a um conhecimento cada vez mais alargado da coleção.

PALAVRAS-CHAVE

Colecionismo | Património Monástico | José Relvas | Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça

ABSTRACT

This study aims to discuss, based on unpublished documentation from the personal archives of José Mascarenhas Relvas (1858-1929), how the collector included in its collection of works of art a set of pieces from the Portuguese monastic heritage, today part of the permanent exhibition of Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. How he did it, with what intention and specially, the passion with which he studied and integrated it into his daily life, are some of the questions I want to study, using the information that his inexhaustible personal historical archive provides.

KEYWORDS

Colecting | Monastic Heritage | José Relvas | Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça

O presente estudo, com base em documentação inédita do arquivo pessoal de José de Mascarenhas Relvas (1858-1929) visa compreender o modo como este colecionador integrou na sua colecção de obras de arte, peças provenientes do património monástico português. Como o fez, com que intuito e principalmente com que paixão as estudou e integrou na sua vivência quotidiana, são algumas das questões que, neste espaço naturalmente exíguo, desejo estudar, recorrendo às informações que o seu inesgotável arquivo pessoal vai revelando.

O acervo da Casa dos Patudos¹, por força do legado testamentário de José Relvas, foi deixado ao município de Alpiarça com usufruto de sua esposa e, por conseguinte, tal como era sua vontade expressa, nunca foi disperso e nunca foi significativamente alterado. Naturalmente, nas décadas que mediam entre a morte do colecionador (1929) e a da sua esposa (1957), há ainda todo um conjunto de documentação e de circunstâncias a investigar para fundamentar esta afirmação, assim como falta ainda investigar em profundidade o período até 1962 em que todo o espaço da Casa sofreu obras de adequação a museu público².

A colecção em estudo foi constituída dos anos finais do séc. XIX e as três primeiras décadas do séc. XX, permitindo já hoje identificar, como para nenhuma outra colecção particular da época e desta importância, as sequências de aquisição, proveniências, mecanismos e protagonistas do mercado de arte nacional e internacional³. No entanto, uma colecção de arte, tal como a entendo, deve ser encarada, sendo possível, como uma entidade global, revelando com tal enfoque uma muito mais elevada complexidade do que apenas o somatório das obras que nela chegaram até nós. Existe uma componente imaterial em qualquer colecção

que, em meu entender, é claramente insubstituível para o estabelecer da sua identidade, não só no contexto histórico em que é formada e fruída mas também na actualidade. É precisamente essa imaterialidade da colecção Relvas que é possível estudar, pois este conjunto patrimonial que é complexo, permanece alegadamente completo reunindo sob um mesmo tecto e sob a mesma vontade, uma colecção de obras de arte, uma biblioteca, um arquivo pessoal e uma fototeca. Podemos, num exercício que considero muito interessante, sugerir a compreensão da imaterialidade desta colecção, ou seja, tudo o que vai para além do próprio objecto artístico e que pode conduzir à descoberta e compreensão mais profunda do Homem, do colecionador, da sua personalidade, das suas circunstâncias, do seu tempo histórico, cultural e artístico, evidentemente patentes na retaguarda do acto de juntar objectos e de os organizar. Como se compreende, tal imaterialidade é muito difícil de identificar com base documental e amiúde apenas se encontra expressa sugerida numa visão de conjunto da colecção, mas como se sabe, por questões várias, essa visão conjuntural revela-se, em muitos casos, muito difícil, senão mesmo impossível, principalmente devido à dispersão dos acervos, ao distanciamento temporal a que observamos o fenómeno e à forma algo errática e circunstancial como as algumas das principais colecções oito e novecentistas foram reunidas. Frequentemente a personalidade do colecionador é apenas brevemente antevista, à míngua de melhor fonte de informação, nas obras que reuniu, dispersas ou não por vários locais, podendo então apenas conjecturar-se da sua decisão final de aquisição e somente extrapolar o gosto que se revela na morfologia, materialidade e estética do próprio objecto adquirido. Raramente se consegue a complementaridade entre a documentação de uma vida e a história documental

1. A propósito da colecção José Relvas cfr. SALDANHA, Nuno – *Carlos de Haes 1826/1898* [Cat. da exposição] Alpiarça: Casa-Museu dos Patudos, 2000; SALDANHA, Nuno – *José Malhoa – Na colecção de José Relvas*. Alpiarça: Casa-Museu dos Patudos, 2001; FALCÃO, José António – *O Jardim das Hespérides. Pintura Espanhola do Século XIX na Colecção da Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, 2005; FALCÃO, José António – *Filhos do Sol, Filhos da Lua. Aspectos da Criação de Gado Bovino e da Tauromaquia na Casa dos Patudos*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, 2006; FALCÃO, José António – *Os Corpos e as Almas. Obras de José Malhoa na Colecção da Casa dos Patudos*, 2006. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça; FALCÃO, José António – *Momentos da Pintura Portuguesa na Casa dos Patudos, séculos XIX e XX*. Alpiarça: Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça, 2007. Sobre a importância da colecção Relvas no panorama do colecionismo de arte do seu tempo verificar GRILLO, Fernando – “A constituição de uma colecção de arte no início do Séc. XX em Portugal. José Relvas e o mercado da arte peninsular”. In FERNANDES, Alexandra e AFONSO, Luís U. (eds.). *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal. Estrutura, história, tendências*. Lisboa: Scribe, 2012.
2. O estudo do colecionismo em Portugal revela-se como um campo de investigação relativamente recente mas que contudo já produziu obras de referência de exemplar qualidade. Apenas cito as que abarcam a cronologia em análise, FRANÇA, José Augusto – *A arte em Portugal no Séc. XIX*. Lisboa: Bertrand, 1967, 2 vols; GRILLO, Maria João, GRILLO, Fernando – *Colecção de Pintura contemporânea do Banco Mello. O gosto do olhar*. Lisboa: Inapa, 1998; SILVA, Raquel Henriques – “Colecionismo de Arte no Portugal de Oitocentos”. *Henri Burnay. De banqueiro a colecionador*. [catálogo]. Lisboa: IPM/CMAG, 2003, pp. 11-22.
3. Deixamos de lado propositadamente o estudo económico desta colecção, os dados não são ainda definitivos e se permitem já o estabelecer de algumas tendências de preços e de procura, não são claramente conclusivos pelo que o avanço da investigação certamente trará novas informações.

de uma colecção. Raríssimos são também os exemplos de colecionadores que, no tempo que estudamos, discorreram sobre as suas obras, quer quanto às razões que os conduziram à aquisição propriamente dita, quer quanto ao valor estratégico que dada peça assume na economia global da colecção. Muito especiais são também aqueles que, para além da satisfação estética ou material de possuir esta ou aquela obra, se preocuparam em manter registos fiáveis de aquisição, constituídos por facturas, recibos, notas de despesa, recibos de fretes, catálogos de exposições ou de leilões, onde as obras estiveram expostas ou foram primeiramente reveladas ao público, textos de críticos que as referem, etc.

No caso da colecção do Museu de Alpiarça e da personalidade que desejamos encontrar, essa documentação existe para um alargado número de obras de arte, salvaguardada no arquivo pessoal de José Relvas. A documentação aí preservada, permite identificar a data de aquisição e respectivo valor, a quem, em que circunstâncias (leilão, particular, a negociante, por acerto de contas em outros negócios) e igualmente nos permite saber alguns elementos que, por mais prosaicos, raramente são preservados, nomeadamente quanto pagou o colecionador de frete de transporte, de Lisboa a Santarém e daí a Alpiarça, em quanto importou a limpeza ou restauro das peças, o custo da moldura e até a localização escolhida por José Relvas para muitas das peças que ele, a partir de 1914, organizou e expôs em núcleos cronológicos e temáticos. Do mesmo modo, os catálogos dos leilões (várias dezenas) a que José Relvas assistiu ou nos quais adquiriu obras de arte e que se encontram preservados, são instrumentos documentais preciosos para conhecer o seu pensamento, uma vez que o colecionador tinha o hábito de neles anotar as aquisições, o custo atingido pelas peças e, amiúde, escrevia comentários sobre a sua qualidade, a sua autenticidade ou sua notável qualidade plástica.

É precisamente neste contexto, que surge a importância da integração do património artístico proveniente das ordens religiosas na coleção de José Relvas.

Pela conjuntura da extinção das ordens religiosas, a partir de 1834, foi colocado, intencionalmente ou não, pelo Estado português um alargado acervo artístico à disposição dos colecionadores nacionais e estrangeiros, que aí viram uma oportunidade única para adquirirem um conjunto alargado de obras de arte de

qualidade, vejam-se apenas os anúncios aos leilões e vendas particulares que a imprensa diária da época ecoa e compreende-se perfeitamente a vitalidade de um ramo de negócio que está em pleno florescimento, não só em Portugal mas também no estrangeiro. É hoje cada vez mais reconhecível a importância, tanto histórica como patrimonial, que representou a *Reforma geral eclesiástica*, empreendida pelo Ministro e Secretário de Estado Joaquim António de Aguiar e executada pela Comissão da Reforma Geral do Clero (1833-1837), através do Decreto de 30 de Maio de 1834. O património das casas religiosas é incorporado na Fazenda Pública e, em alguns casos, rapidamente vendido em hasta pública. Importa precisar que não me estou a referir, como aliás é sabido, apenas a obras de arte, mas também a propriedades urbanas e rústicas, a conjuntos edificados em variável estado de conservação que, consoante a localização e atendendo a múltiplos factores que não cabe aqui analisar em profundidade são preservados ou, pelo contrário, imediatamente transformados ou mesmo destruídos. A importância de tal medida não só se expressa no modo como politicamente a questão foi equacionada, mas também pelo impacto que tal medida política veio produzir no acervo patrimonial no nosso país, pois de uma assentada, são arrolados aos bens nacionais todo um conjunto de obras de arte e conjuntos patrimoniais edificados de grande valia e de indiscutível importância cultural e artística.

Tal medida cuja importância se salienta foi, contudo, precedida de um importante processo de incorporações que atingiu não só os bens da Igreja, mas também os que pertenciam à família real e à Coroa, tornando a venda dos bens nacionais uma espécie de redistribuição por novos poderes, feita por intermédio do Estado, de toda essa enorme riqueza móvel e imóvel

«[...] Representando o início de um vasto processo de desamortização que em 1861 se estende às mitras, cabidos e colegiadas, em 1866 às câmaras, juntas de paróquia, irmandades, hospitais e Misericórdias, e, finalmente, em 1869, aos passais, baldios e bens dos estabelecimentos de instrução pública, ela mais não é, contudo, do que um aspecto da transformação das formas de propriedade que caracteriza o século XIX» (SILVEIRA 1980: 87-110).

O necessário enquadramento histórico do fenómeno que hoje se está a estudar, revela um panorama sistemático de desintegração de patrimónios acumu-

lados desde há muito em instituições de Antigo Regime, citamos alguns bens e datas que o comprovam: Bens da Casa das Rainhas, (Decreto de 9 de Agosto de 1833); Comissariaria-Geral da Terra Santa passa para o Tesouro Público; os edifícios são integrados nos próprios da Coroa (Decreto de 13 de Dezembro de 1833); Bens da Santa Igreja Patriarcal de Lisboa, da Basílica de Santa Maria Maior (Decreto de 4 de Fevereiro de 1834); Bens da Casa do Infantado, à excepção de alguns palácios, casas e quintas destinados ao recreio da Rainha (Decreto de 18 de Março de 1834); Bens das corporações de religiosos regulares (Decreto de 30 de Maio de 1834); Bens da Universidade de Coimbra (Decreto de 5 de Maio de 1835). No entanto, no relatório oficial de 1842, refere-se expressamente que, das quatrocentas e oitenta e uma casas religiosas extintas até ao momento, apenas foram considerados «[...] dignos de serem collocados nos Muzeus como peças de primoroso trabalho, raras, históricas ou célebres pela sua antiguidade 207 objectos litúrgicos ou devocionais [...]».

Todas estas situações integraram e permitiram a redistribuição de bens pertencentes a instituições que, em muitos casos, reverteram a favor de particulares. Para o universo que me interessa, o da história da arte portuguesa e do colecionismo em finais do séc. XIX e início do século seguinte no nosso país, coteje-se, a título de exemplo, a proveniência das obras de arte mais estudadas e naturalmente mais citadas pelos autores que foram pioneiros na História da Arte em Portugal, constituindo bases essenciais de raciocínios estéticos e conjunturais, assim como a permanência destes intelectuais nas comissões nomeadas para a implementação destas medidas, e percebe-se claramente a relevância cultural e científica destas medidas políticas, mesmo que insuspeitamente na emergência de uma nova ciência entre nós. Tal conclusão, mais se acentua se verificarmos a proveniência de um número muito significativos dos cerca de quatro mil objectos patentes ao público na grande *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, em 1882, e também nas exposições que a esta sucedem, nos quais podemos

encontrar a presença de obras de arte provenientes dos Mosteiros do Lorvão, da Madre de Deus, em Lisboa, de São Dinis, em Odivelas, de Almoester, em Santarém, de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, entre muitos outros. A estes se devem também juntar um conjunto alargado de objectos de proveniência claramente monástica e que pertenciam a colecções privadas, mas que são, por isso mesmo, difíceis de devidamente rastrear no que respeita a proveniências assumidas. Lembro apenas o magnífico relevo de *Nossa Senhora com o Menino*⁴ [fig.1], de Hans Daucher (GRILO 2013) (ESER 1996, 2007), notável obra de arte que figurou com destaque na citada exposição de 1882, na sala F do certame, onde se expunham obras de arte provenientes da colecção particular de D. Fernando II e da sua segunda esposa Élise Hensler, Condessa de Edla. Teria sido esta peça de escultura adquirida precisamente às monjas do Convento da Madre de Deus em Xabregas pelo Rei D. Fernando II, conforme sugere Luís Keil (KEIL 1945) (DIAS 1997), talvez por intermédio do seu conselheiro e amigo engenheiro António Maria Fidié, em cuja colecção figuravam também outras obras de arte provenientes do Convento da Madre de Deus e que ao presente se encontram no Brasil (SERRÃO 1999: 1-22) (PEREIRA 2010: 884-894)⁵.

No entanto, para o presente raciocínio não importa somente considerar as obras que integraram as colecções do Estado, pois por cada uma que as comissões escolhiam para integrar os futuros museus nacionais, havia todo um conjunto de outras, naturalmente de diferentes valias, tanto de pintura, como de escultura ou de artes decorativas, que não eram escolhidas. Estas eram consideradas como não possuindo interesse para o Estado o que, por conseguinte, conduzia a que pudessem ser legalmente alienadas ao público, sendo que, naturalmente, os colecionadores nacionais e estrangeiros atentos, as compraram em leilão e, por vezes, também em ajuste particular. Não estamos certamente a falar da totalidade das alfaias de culto que não foram consideradas como se relevante valor histórico, patrimonial ou estético, uma vez que muitas foram realocadas em igrejas paroquiais⁶

4. Städtische Kunstsammlungen, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. 5703, H. 16 / in. (41.8 cm), W. 12 / 4 in. (31 cm), segundo a legenda identificativa do museu.

5. As pinturas que se encontram no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro foram atribuídas aos mestres de Ferreirim e são provenientes da colecção do engenheiro António Maria Fidié, cujo herdeiro José Maria d'Almeida Garcia Fidié os vendeu ao colecionador brasileiro Ferreira das Neves. O mesmo museu possui outras obras provenientes do Mosteiro da Madre de Deus, em Xabregas.

6. Em 1889, concessão de objetos, alfaias e mobiliário existentes no Convento de Convento de N. Sr.ª da Piedade da Esperança, Lisboa a outras igrejas: igreja de Santa Cruz do Castelo, Igreja dos Mártires, Igreja de São Carlos de Fataunços, Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Igreja de São Lourenço, Igreja de São José, Igreja do Campo Grande, Igreja de Alpiarça, Igreja da Serra do Bouro, nas Caldas da Rainha, Igreja do Olival, em Ourém, Igreja de Santos o Velho e Mosteiro da Encarnação de Lisboa.

mas de conjuntos azulejares, pinturas, livros, livros iluminados, trabalhos em ferro, cobre e mesmo escultura de vulto, das mais variadas dimensões e materiais, que simplesmente não foram selecionadas para integrarem as futuras coleções do Estado e que, por isso mesmo estavam libertas para poderem livremente ser negociadas no mercado de arte nacional e também internacional.

Como qualquer outro colecionador de arte do seu tempo, também José Relvas, ainda que compondo a sua coleção muitas décadas depois da extinção das ordens religiosas em Portugal, adquiriu peças provenientes do contexto histórico que aqui hoje estudamos, peças cuja origem era o espaço sacro e que por ele foram reunidas, tanto por uma questão de gosto, como de investimento e até de salvaguarda patrimonial.

A especificidade da coleção Relvas, a que já me referi, reside na possibilidade de poder ser documentada ao pormenor a sua actividade como colecionador e é precisamente em tão detalhada documentação que posso encontrar notícias de alguns objectos adquiridos pelo colecionador e que expressamente pertencem ao universo de obras de arte de origem monacal. Tal só é possível, em primeiro lugar atendendo à natureza dos objectos em si, à sua iconografia e função, mas também porque, num fenómeno muito interessante de preservação de memória e de construção de identidade das próprias peças, algumas incorporaram na sua história, mesmo vendo vendidas décadas mais tarde, a proveniência do universo das ordens religiosas, quer como marca de autenticidade quer como uma atribuição indelével de qualidade ou de valor histórico. A título meramente exemplificativo de um universo muito mais alargado, refiro apenas algumas situações de aquisição de peças neste contexto por José Relvas e também por seu filho Carlos Loureiro Relvas.

Em 1911, a 5 de Setembro, o nosso colecionador adquire por sete mil réis um candeeiro de azeite com quatro bicos a Augusto Carlos Vilas, antiquário de Lisboa com loja aberta na Rua D. Pedro V, n.º 31, que no respectivo recibo⁷ refere expressamente ter sido adquirido em leilão dos bens do Convento da Estrela. Tal convento poderá ser o convento carmelita do coração de Jesus da Estrela, vulgo Basílica da Estrela, em Lisboa⁸.



Fig. 1 · Hans Daucher, N.º Sr.º com o Menino, Städtische Kunstsammlungen, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. 5703, prov. Coleção D. Fernando II, adquirido Convento da Madre de Deus, Lisboa

7. Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, recibo de Augusto Carlos Vilas, 5 de Setembro de 1911.

8. ANTT, *Inventário de extinção do Convento do Coração de Jesus da Estrela de Lisboa*, PT/TT/MF-DGFP/E/002/00055, incluindo autos de praça e de arrematação dos objectos pertencentes ao espólio do suprimido Convento, 4.º Bairro, Lisboa, conforme se define na descrição pormenorizada do documento.



Fig. 2 · Recibo de pagamento ao antiquário Augusto Carlos Vilas, 16 de Novembro de 1912, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.



Fig. 3 · Fragmento de presépio em Barro, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça

Ao mesmo antiquário, no ano seguinte, confirmado em recibo datado de 16 de Novembro⁹, [fig.2] adquire Carlos Loureiro Relvas um presépio de barro incompleto, por vinte e três mil réis. Esta peça, que penso poder identificar-se com parte de um presépio em barro que ainda se encontra na Casa [fig.3], terá sido previsivelmente adquirido pelo antiquário no mesmo contexto da hasta pública de bens monásticos, talvez até do mesmo convento, uma vez que, aí se encontravam, além de outras esculturas de terracota, o grande presépio de Machado de Castro cuja localização no edifício se discute, sucessivamente em 1834, 1891 e 1917.

Em 1916, a 4 de Fevereiro, o nosso colecionador adquire por vinte escudos¹⁰, seis bustos de santos em barro, que penso ainda existirem na Casa dos Patudos [fig.4], e que são expressamente provenientes do convento do Sacramento, em Alcântara, adquiridos em hasta pública por António Manuel de Almeida, certamente um antiquário de Lisboa [fig.5].

Em 1919, dia 29 de Outubro, Carlos Loureiro Relvas adquire, por seiscentos escudos a Sebastião¹¹, uma casula bordada com a respectiva estola e manípulo, parte integrante de um novo núcleo da coleção que estava ao tempo a ser constituído e que, ainda hoje, necessita de um estudo de conjunto¹². Alguns outros

objectos nesta colecção nos revelam igualmente uma origem com toda a probabilidade monástica, nomeadamente o conjunto de esculturas de vulto em madeira ou em barro que exhibe, um conjunto de missais e de livros litúrgicos, iluminados ou não, e outros objectos de culto, mas cuja proveniência não foi ainda possível estabelecer documentalmente.

Claramente documentados estão os vários conjuntos azulejares que José Relvas adquiriu também para a sua casa de Alpiarça, quer em conjuntos com painéis historiados representando iconografia sacra, quer em silhares compostos por azulejo avulso, de várias proveniências e cronologias, que ligou à sua vivência quotidiana promovendo a sua integração perfeita nos espaços da sua casa. A aquisição de azulejos no contexto que agora estudo, revela uma assinalável importância e implica algumas questões do ponto de vista patrimonial que importa aqui colocar em destaque.

José Relvas adquire sistematicamente conjuntos de azulejos, vendo-os certamente como peças de património, interessando-lhe a proveniência, a antiguidade e a autenticidade dos conjuntos, mas encarando-os de um ponto de vista diferente das restantes obras de arte da sua coleção. Posso até traçar um paralelismo com as sistemáticas aquisições que o nosso colecionador

9. «Declaro que vendi pela quantia de vinte escudos, seis bustos de santos em barro, ao Illm.º Senhor José Relvas, bustos por mim comprados em hasta pública, no convento do Sacramento em Alcântara». Arquivo Histórico da Casa dos Patudos, recibo de Augusto Carlos Vilas, 16 de Novembro de 1912.

10. Arquivo da Casa dos Patudos, recibo de António Manuel de Almeida, 4 de Fevereiro de 1916.

11. Ilegível no original.

12. Embora não documentalmente comprovável como pertencente ao contexto da extinção das ordens religiosas, aproveito a oportunidade para salientar a importância crescente que, a partir de certo momento Carlos Loureiro Relvas assume na composição da coleção Relvas e também colocar em destaque a importância da coleção de paramentos litúrgicos.



Fig.4 - Busto de Santo, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

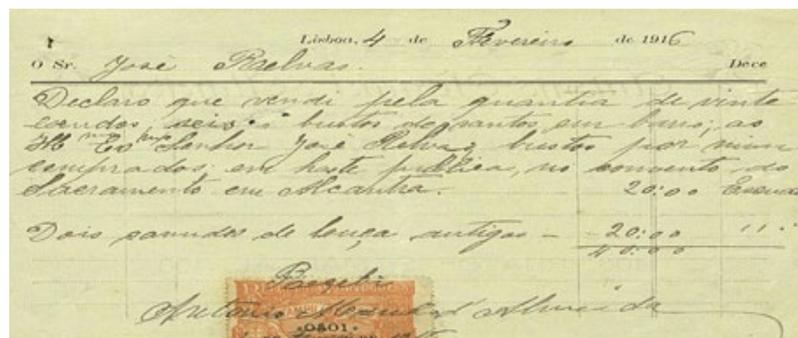


Fig.5 - Recibo de aquisição a António Manuel de Almeida, 1916.

faz de mobiliário, que deseja que seja antigo, de boa qualidade, sendo até sistematicamente restaurado¹³, mas cuja finalidade final é funcional, quer dizer, permitindo um uso corrente dos espaços da casa dos Patudos, como é habitualmente referenciado pelos visitantes da sua Casa¹⁴.

A aplicação em várias salas da Casa de azulejos hispano-árabes, comprados em Coimbra e em Lisboa, e a reutilização em salas nobres do edifício de conjuntos azulejares historiados, provenientes do extinto convento de Sto. António, na Chamusca [fig.6] e do Convento de N. Sr.ª da Piedade da Esperança, em Lisboa, a que se aliam conjuntos talvez menos importantes e definitivamente menos estudados do denominado Conventinho ou do Convento de Sta. Iria, na Ribeira de Santarém, são integrados nos espaços da casa, tendendo a uma habitabilidade áulica das salas, criando ambientes integradores das obras de arte expostas.

A integração destes conjuntos revela um gosto muito típico da época e uma prática de recuperação de património que não está ainda suficientemente

valorizada e compreendida no contexto da história da arte portuguesa. Sabemos que tal prática era importante, pois basta seguirmos algumas obras de arquitectura de Raul Lino (BONINA 2013) e naturalmente se conclui que este arquitecto continuamente preconiza, nomeadamente na residência de seu irmão José Lino, em Cascais, a Casa de Santa Maria (FERNANDES 2010), a integração funcional de conjuntos azulejares e até de outras peças de património artístico, como um importante tecto pintado de António de Oliveira Bernardes, provenientes da capela da Ramada, junto a Odivelas (SERRÃO 2003), que aí igualmente aplicou.

Tal gosto, que se mantém ao longo das primeiras décadas do Séc. XX, é naturalmente possibilitado pela disponibilidade no mercado de arte nacional de muitas obras precisamente provenientes da extinção das ordens religiosas no nosso país, em especial conjuntos azulejares de excelente qualidade que simplesmente não haviam sido arroladas para os Museus Nacionais ou para reutilização noutros edifícios ou locais do país.

13. «1905, Junho 18, Da conta de 17 de Julho a Figueira Portugal, das Janelas Verdes, restauração e montagem de 24 cadeiras de couro antigas... 189.500 r.». Diário, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça. Sabemos, por outra documentação do arquivo Histórico da Casa dos Patudos, que as cadeiras haviam sido adquiridas pouco antes a Luísa Burnay.

14. «Não se tem sómente a impressão de se entrar em casa de artistas de educação aprimorada; recebe-se também a mais impressionante lição de arte decorativa, a par de uma clara afirmação de bom senso, pois as commudidades não faltam nunca para se descansar, para se poder ver um quadro detidamente, para se observar uma atrahente faiança portuguesa, hispanhola, francesa ou italiana, das boas épocas, para se admirar uma gravura, uma porcelana, uma pequenina escultura, um tecido de seda ou de lã fina, bafejado de bom gosto, para se ver de muito perto – á distancia de um segredo – uma miniatura pintada em marfim, ou em cobre, sob esmalte invisível!» (QUEIROZ 1916: 7-16).



Fig. 6 · Casa dos Patudos, Conjunto azulejar, Séc. XVIII, prov. Convento de Sto. António, Chamusca.

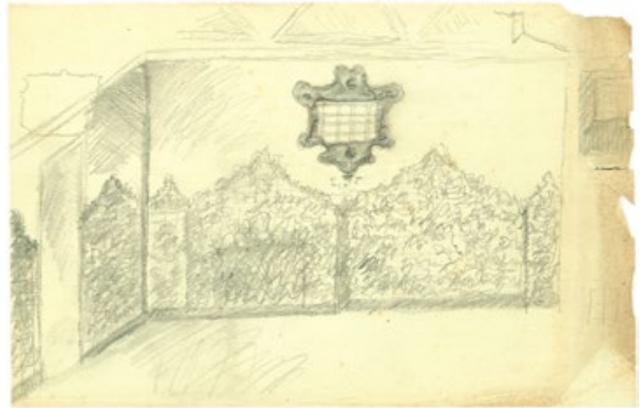


Fig. 7 · Desenho de José Relvas, projecto de colocação dos conjuntos azulejares, sala D. João V, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

Foi exactamente neste contexto que José Relvas recorreu, para o embelezamento da sua casa e para a valorização cenográfica e até museológica das suas coleções, não só ao património que estava disponível na sua região, mas também à aquisição sistemática de conjuntos azulejares a outros colecionadores ou a negociantes de arte, constituindo hoje um dos mais consistentes e apreciados patrimónios do Museu. Correspondendo à primeira situação não posso deixar de referir, até pela importância que assume e pelo cuidado e interesse com que o colecionador concebeu a sua reutilização [fig.7] o conjunto proveniente do antigo convento franciscano de Sto António, na Chamusca, casa de fundação quinhentista e que foi encerrado pelo decreto de 30 de Maio de 1834. A Joaquim Morgado, sobrinho do anterior proprietário, José Relvas adquire, em 1926, os conjuntos azulejares da capela-mor, do claustro, Adquire na mesma data o túmulo monumental de D. Aleixo de Meneses, fidalgo da corte de D. João III, assim como outras peças referidas como esferas armilares, uma carranca de jardim e algumas imagens não especificadas¹⁵.

O conjunto azulejar em questão foi objecto de um estudo profundo de José Relvas [fig.8, fig.9] de modo a conseguir a perfeita adequação à então denominada Sala D. João V, uma vez que, como se compreende as dimensões do espaço na sala para eles destinada não correspondiam ao espaço da igreja. Tal estudo, integrando vários documentos e, ao que parece, procurando igualmente a integração de azulejos da sacristia, aliam o desenho ao texto,

traçando a articulação entre as medidas reais da sala em que seriam aplicados e as medidas reais do conjunto azulejar [fig.10].

A preocupação do colecionador foi evidentemente encontrar a adequação ideal, tanto em número de azulejos como em desenho do tema e da cercadura, procurando a integração perfeita dos silhares ao espaço.

Sabemos precisamente a partir desta documentação que os azulejos seriam provenientes da capela-mor e talvez também da sacristia, sendo assentes no seu novo local a partir de Maio/Junho de 1926 [fig.11], devendo José Relvas ter, naturalmente, acompanhado cuidadosamente o trabalho do assentador e pedreiro de Santarém que contratou para a aplicação do conjunto. A magnificência visual e cromática que tal conjunto aduziu ao salão principal da casa dos Patudos deve ter sido muito do agrado do colecionador uma vez que, em anos seguintes continua a adquirir azulejos de várias épocas e estéticas e a aplica-los nos espaços da sua casa.

Ao túmulo de D. Aleixo de Meneses adquirido também em 1926 e de idêntica proveniência voltarei noutra vez, desta feita sobre a escultura na coleção da Casa dos Patudos, bastando ao momento fixar a origem e o contexto de proveniência desta importante obra de arte do Renascimento, tão esquecida pelos autores e cuja qualidade escultórica coloco na esfera de um mestre de assinalável qualidade.

15. Supõe-se a existência de azulejos provenientes desde mosteiro no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa e no Museu Alberto Sampaio, em Guimarães, mas tal notícia carece ainda de ulterior confirmação.

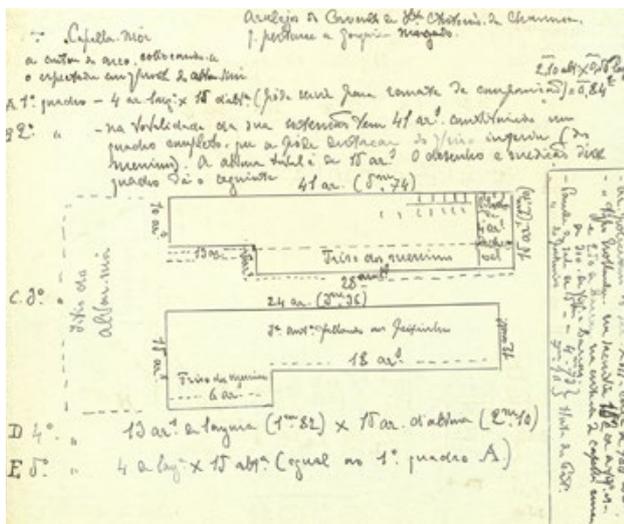


Fig. 8 - Estudo manuscrito de José Relvas para a colocação dos conjuntos azulejares Provenientes do convento de Sto. António, Chamusca, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

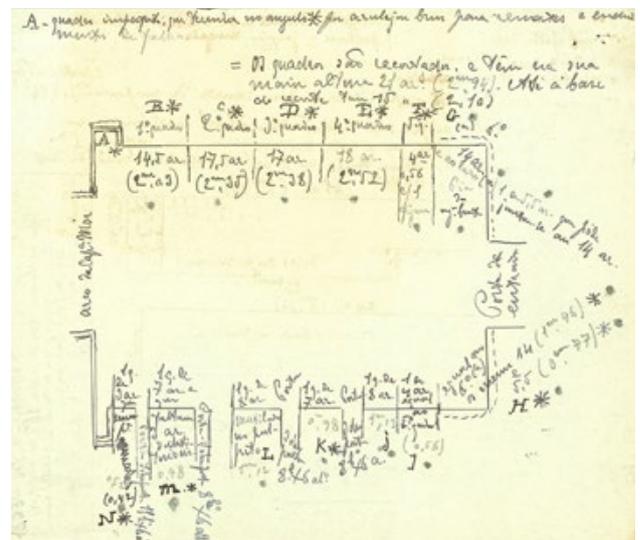


Fig. 9 - Estudo manuscrito de José Relvas para a colocação dos conjuntos azulejares Provenientes do convento de Sto. António, Chamusca, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

O outro importante conjunto azulejar que José Relvas adquire no contexto do património conventual é proveniente do Convento de N. Sra da Piedade da Esperança, em Lisboa [fig. 12], convento feminino pertencente à Ordem dos Frades Menores e à província de Portugal da Observância, com data de fundação remontando a 1524. Não é o momento de traçar a história deste importante cenóbio lisboeta¹⁶ mas importa destacar que somente foi encerrado, por morte da última freira, em 1888, sendo no ano seguinte, delapidado das suas alfaias e em anos seguintes vendido o seu espólio azulejar. Na casa dos Patudos estes azulejos setecentistas estão dispostos no vestíbulo de entrada do 1.º andar, conferindo um carácter áulico [fig. 13] ao espaço, para o que contribui a iluminação suficiente para que o efeito cromático seja assinalável, assim como a perfeita integração no espaço disponível, permitindo uma notável transição entre os espaços habitacionais.

Ao longo do tempo, José Relvas vai igualmente adquirindo azulejos hispano árabes, cujo valor decorativo é por demais reconhecido, fazendo-o a

coleccionadores, como um enigmático Dr. Hora, de Coimbra¹⁷ que aparentemente lhe vende azulejos provenientes da Sé Velha, e a vários negociantes da nossa praça, quer em Lisboa, como Francisco Silverio, marceneiro, antiquário e negociante de Antiquidades, quer no Porto ou em Coimbra.

A adequação dessas centenas de azulejos aos espaços da Casa, cujo exemplo máximo é a Sala de Jantar [fig. 14], constituiu igualmente ocasião para o envolvimento directo do coleccionador, procurando a integração em bandas decorativas, sugerindo composições [fig. 15], tirando medidas e projectando aquisições [fig. 16] de modo a poder completar com êxito a decoração das salas. Penso que para estes azulejos não existe um verdadeiro sentido de coleccionar, porquanto não há um interesse especial na história do azulejo ou na constituição, através de peças escolhidas, de um núcleo museológico representativo desta arte, como por exemplo existe no que respeita aos tapetes de Arraiolos, à paramentaria, à cerâmica ou aos livros litúrgicos. O que interessava a José Relvas era o evidente valor patrimonial destas peças e, neste sentido, a salvaguarda deste património deve

16. A propósito deste convento veja-se ficha do IRPHA, n.º e a extensa bibliografia aí aduzida.

17. «1905, 3 de Abril, da compra ao Dr. Hora (?) de Coimbra de 800 azulejos árabes ... 170.000 r». Arquivo Histórico da Casa dos Patudos – Museu de Alpiçarra.

ESTUDO DA ADAPTAÇÃO DOS AZULEJOS DO CORPO DA CAPELA DO CONVENTO DA CHAMUSCA, FEITO EM 6 DE JUNHO DE 1926.

A - QUADRO do canto, que tem os desenhos das galhetas (lado da janella) TEM 1'52 DE LARGA POR 1'52 D'ALTURA. Tem 11 azulejos d'alto, mas pôde redigir-se a 10 sem inconveniente para o quadro, o azulejo de baixo, que é o que pôde eliminar-se, tem 0,14

-CANTO, A SEGUIR AO ANTERIOR QUADRO-tem 0,375.A BARRA, a seguir, tem 8 cent. por cada lado, da esquerda.

-QUADRO do canto, q. tem os desenhos das galhetas (lado interior da capella) 1,62 de largura. Tem 11 azulejos, podendo tirar-se o de baixo, sem prejuizo do quadro, os 11 azul. são ao alto.

-CANTO, A SEGUIR AO QUADRO ANTERIOR-tem 0,555.A BARRA do angulo, a seguir, tem 6 cent.

B - 1ª PAINEL 2,03 de largura (14,5 azulejos na largura)- 13 azulejos desde a base até a 1ª fila do recorte.

1ª FILA DO RECORTE -	tem 13 azul.
2ª e 3ª FILA DO RECORTE -	" 11 "
4ª " " " " " "	" 10 "
5ª " " " " " "	" 8 "
6ª " " " " " "	" 4 "
7ª " " " " " "	" 1 "

A ALTURA DO RECORTE É A MESMA EM TODOS OS PAINELIS

C - 2ª PAINEL 2'445

D - 3ª " 2,42

E - 4ª " 2,40

F - 5ª " 0,67 -TEM 14 azulejos d'altura, sem recorte, EM SE JUNTAR COM O 1.º, TEM SOBRESPOSTA P. O RECORTE.

G - 6ª " 0,76 -PÔDE LIGAR COM O IMEDIATO OU FICAR SO, SEM PRODUZIR DOS 2 QUADROS. É O QUE TEM A FEA DA AJUA-SBERTA.

H - 7ª " 2' -VID. OBS. AO QUADRO 6º

I - 8ª " 2' -MESMA NOTA SOBRE OS QUADROS 6º E 7º FEITA NOS 6º E 7º.

J - 9ª " 0,745 -VID. NOTA ANTERIOR.

K - 10ª " 0,56 -FICHA AO 3º (VID. OBSERVAÇÃO FEITA AO Q. 5º)

L - 11ª " 1,12

M - 12ª " 1,12

N - 13ª " 1,075 -É O DO PULPITO, A PARTIR DA 3ª FIADA DOS RECORTE FALTAM AZUL, QUE SE PODEM ENCONTRAR TALVEZ N'UMA SOBRESPOSTA, A SAIR, QUE TEM 6 "AZUL" ALTA, OS QUE FALTAM NO PAINEL DO PULPITO.

O - 14ª " 1,03 -FALTAM-LEE 4 AZUL, QUE SE TEM DE PROXIMAR NOS AZUL, QUE CRESCEREM.

P - 15ª " 0,30 -O 15º PÔDE SERVIR PARA TERMINAÇÃO DE CANTOS DE PAREDE, PORQUE É UM DESSEMO CORTADO AO MEIO.



Fig.10 · Estudo de adaptação dos azulejos do corpo da capella do convento da Chamusca, feito a 6 de Junho de 1926, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

Fig.11 · Estudo manuscrito de José Relvas para a colocação dos conjuntos azulejares/ guia de assentamento, Prov. convento de Sto. António, Chamusca, 1926, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.



Fig.12 · Conjuntos azulejares, prov. convento de N. Sra da Piedade da Esperança, Lisboa, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça



Fig.13 · Conjuntos azulejares, prov. convento de N. Sra da Piedade da Esperança, Lisboa, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça



Fig.14 · Azulejos hispano – árabes, Sala de Jantar, Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

muito ao gosto que nesta cronologia se instalou em vários colecionadores. Para a disseminação desse gosto contribuiu claramente a acção prática e teórica de Joaquim de Vasconcelos, Abel Acácio Botelho, de José de Figueiredo, de José Queiroz, de António Nogueira Gonçalves, de Ramalho Ortigão, e de outros intelectuais amigos de amigos de José Relvas, que procuraram, desde o século

XIX, salientar a importância e a relevância cultural e artística do património português.

Interessava-lhe as claras possibilidades decorativas destes conjuntos, a alicante recombinação de desenhos e de padrões que podiam contribuir para o carácter único dos espaços que habitava e nos quais fruía e dava a fruir a sua coleção de arte.



Fig.15 · Azulejos hispano – árabes, Casa dos Patudos, Alpiarça.

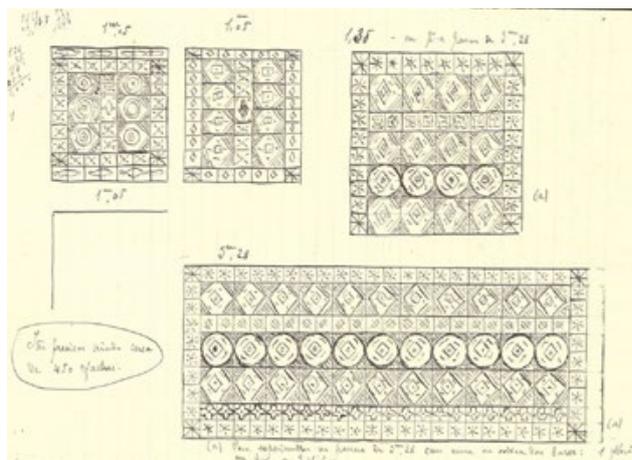


Fig.16 · Desenho de José Relvas, projecto de repadronagem dos azulejos hispano árabes, azulejares, Sala de Jantar, Arquivo Histórico da Casa dos Patudos.

CONCLUSÃO

Ao longo das páginas anteriores vimos brevemente desenhar-se uma prática de colecionismo de arte, sistemático, culto, cosmopolita e esclarecido que gerou o Museu autárquico mais importante do nosso país, estatuto que lhe atribuo, tanto pela qualidade como pela diversidade das peças expostas e pelas explícitas circunstâncias de aquisição que atrás explorámos.

A Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça tem uma identidade própria, característica absolutamente essencial a qualquer museu no tempo em que vivemos, baseada fortemente na sua história e na memória omnipresente de José Relvas, sua família e seus amigos. Mas essa identidade decorre também do facto, único no panorama europeu, da coleção que se visita não ser um “objecto” isolado, pois faz parte integrante e integradora de um conjunto à luz da unidade do qual deve ser compreendida; referimo-nos ao Arquivo e à Biblioteca, absolutamente indissociáveis da vontade e da compreensão da personalidade de José Relvas, do seu gosto e da sua identidade, não só como português, republicano, maçom, agricultor, melómano, homem de erudição vasta e também colecionador de obras de arte.

A possibilidade de aquisição das obras que atrás referenciei deriva claramente da conjuntura histórica

e patrimonial em estudo, gerando três outras questões que me parecem pertinentes: 1. O desenvolvimento de um gosto próprio por peças deste tipo, que ainda hoje podem ser encontradas em muitas casas de início de séc. XX, gera uma espacialidade decorativa muito interessante e que é claramente émula de outras tipologias e épocas habitacionais, nomeadamente palacianas. Tal gosto foi propiciado pela presença no mercado de conjuntos provenientes de contexto monacal. 2. A capacidade de integração deste tipo de objectos, acontece não só com o intuito decorativo ou votivo (quando integram capelas privadas), mas também com carácter de preservação patrimonial. 3. Importa também reconhecer que a importância da redistribuição de património por um tecido alargado de novos possuidores, aqui incluo também os museus nacionais e regionais, foi de tal modo importante e duradouro que quando José Relvas adquire as suas peças já se passaram cerca de 80 anos da data do decreto da extinção.

Mesmo hoje existem na praça leiloeira e antiquária, nacional e internacional, obras de arte que ainda ecoam a origem conventual portuguesa, pelo que a preocupação em estudar a proveniência destas mantém plena actualidade e relevância para a História da Arte em Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONINA GRILO, Maria João – «José Relvas e Raul Lino e o projecto Arquitectónico para a Casa dos Patudos». *Revista de Arquitectura da Universidade Lusíada*, 2013, [no prelo].

DIAS, Pedro, ed. – *Estudos de História da Escultura Escultores do Norte da Europa em Portugal – época Manuelina*. Lisboa: C.N.C.D.P. 1997.

ESER, Thomas – *Hans Daucher Augsburg Kleinplastik der Renaissance*. Munich: Deutcher Kunstverlag, 1996.

____ – «Maria mit Kind, Spatgothic und Renaissance». *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 4. Munchen: Prestel Verlag (2007) 462 – 463.

FERNANDES, Raquel Maria – *A obra barroca de António de Oliveira Bernardes na Casa de Santa Maria em Cascais. Programa museológico* [Dissertação de Mestrado em Arte e teoria do Património]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010 [policopiada].

GRILO Fernando – “O retábulo escultórico de Hans Daucher (1520). Uma obra de arte do renascimento alemão e a sua relação com Portugal”. *Artis, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. N.º 1 (2013), 42 – 51.

KEIL, Luís – “Um retábulo de Hans Daucher, executado em 1520, para a Rainha D. Leonor mulher de D. Manuel”. *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, n.º XIV. Lisboa (1945)

PEREIRA, Sónia Gomes – “Fluxo de Objectos no tempo e no espaço: a trajectória da colecção Ferreira das Neves”. *Anais do XXX Colóquio do Comité Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro/Petrópolis, p. 884 – 894.

QUEIROZ, José – “Casas de Portugal. A casa dos Patudos”. *Terra Portuguesa: Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*. Lisboa [D. Sebastião Pessanha], N.ºs 13/ 14 (1916) 7-16.

SERRÃO, Vítor – “Quatro ignorados painéis dos Mestres de Ferreirim no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro”. *Estudo da Pintura portuguesa: oficina de Gregório Lopes*. Lisboa: IJF, 1999, p. 1 – 22.

____ – *O Barroco* [col. História da Arte em Portugal]. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SILVEIRA, Luís Espinha da – “A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem”. *Análise Social*, vol. XVI, 61-62 (1980) 87-110.