N.°16
2025

ART IS ON

COLECIONAR ARTE
COLLECTING ART



ART IS ON

N.°16
2025

COLECIONAR ARTE | COLLECTING ART

Diretor / Director
Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | Mosteiro da Batalha – Museus e Monumentos de Portugal, EPE.

Editor-chefe / Editor-in-chief
Joaquim Rodrigues dos Santos – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Editores deste número / Editors of this issue
Vera Gonçalves – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
Clara Moura Soares – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | Mosteiro da Batalha – Museus e Monumentos de Portugal, EPE.

Editores Associados / Associate Editors
Joana Balsa de Pinho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
Rosário Salema Carvalho – ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa | Museu Nacional do Azulejo – Museus e Monumentos de Portugal, EPE.

Conselho Científico Editorial / Scientific Editorial Board
Alda Maria Costa – Universidade Eduardo Mondlane, Maputo
Ana Calvo Manuel – Universidad Complutense de Madrid
Ana Maria Rodrigues – Universidade de Lisboa
Anne-Lise Desmas – The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
Carlos Fabião – Universidade de Lisboa
Elisa Debenedetti – Università di Roma "La Sapienza"
Elsje van Kessel – University of St Andrews
Fabrizio di Marco – Università di Roma"La Sapienza"
Fausta Franchini Guelfi – Università degli Studi di Genova
Fernando Grilo – Universidade de Lisboa
Javier Rivera Blanco – Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares
Johannes Widodo – National University of Singapore
José Manuel Varandas – Universidade de Lisboa
Khalid El Harrouni – École Nationale d'Architecture de Rabat
Laura Fernandez-Gonzalez – University of Lincoln
Luís Mendéz Rodriguez – Universidad de Sevilla
Luis Javier Cuesta – Universidad Iberoamericana
Maria João Neto – Universidade de Lisboa
Maria Leonor Botelho – Universidade do Porto
Maria Lúcia Bressam Pinheiro – Universidade de São Paulo
Marize Malta – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Mija Oter – France Stele Institute of Art History ZRC SAZU
Nuno Simões Rodrigues – Universidade de Lisboa
Pedro d'Alpoim Guedes – University of Queensland
Pedro Flor – Universidade Aberta
Pedro Lapa – Universidade de Lisboa
Rahul Mehrotra – Harvard University
Teresa Leonor do Vale – Universidade de Lisboa
Vishvesh Kandolkar – Goa University
Zhang Jie – Tsinghua University

Revisores científicos deste número / Scientific reviewers of this issue
Ana Anjos Mântua | Ana Calvo Manuel | Ana Cristina Sousa | Ana Maria Cavalcanti | Clara Moura Soares | Cristiano Giometti | David Solking | Fernando Grilo | Gonçalo de Vasconcelos e Sousa | Hector Reyes | João Alpuim Botelho | Joaquim Rodrigues dos Santos | Luzia Rocha | Maria Aguiar | Nuno Resende | Patricia Telles | Paula Gomes Ribeiro | Paula Menino Homem | Pedro Flor | Silvia Davoli | Susana Varela Flor | Teresa Leonor do Vale | Vera Mariz

Secretariado / Secretariat
Olga Esteves

Edição / Edition
ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Conceção gráfica e paginação / Graphic design and layout
José Dias - Design

ISSN
2183-7082

DOI
10.37935/iha.oan2025

Periodicidade / Frequency
Anual / Annual

Capa / Cover
"O Connoisseur", ca. 1860-65, Honoré Daumier (1808-1879); caneta e tinta-da-china, aguada, aguarela, lápis litográfico e guache sobre giz preto em papel vergé; 43,8x35,5cm; The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.
"The Connoisseur", ca. 1860-65, Honoré Daumier (1808-1879); pen and ink, wash, watercolor, lithographic crayon, and gouache over black chalk on wove paper; 43.8x35.5cm; The Metropolitan Museum of Art, New York.

A propriedade intelectual dos conteúdos pertence aos respetivos autores e os direitos de edição e publicação à revista ARTis ON©.
Os conteúdos dos artigos são da inteira responsabilidade científica e ética dos seus autores, bem como os critérios ortográficos adotados e os necessários pedidos de autorização/pagamento de direitos para a reprodução das imagens.
Avaliação por *double blind peer review*.
The intellectual property of the journal's contents belong to the authors and the editing and publishing rights belongs to the journal ARTis ON©.
The contents of the articles are those of the scientific and ethical responsibility of their authors, as well as the spelling criteria adopted and the necessary requests for authorization/payment for the publication of images.
Evaluation by double blind peer review.

Esta revista é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto de Financiamento UID/04189/2025, Artis - Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Com o DOI: https://doi.org/10.54499/UID/04189/2025.
This journal is funded by Portuguese national funds through FCT – Foudation for Science and Technology, I.P., under project UID/04189/2025, of Artis- Institute of Art History, from School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. With DOI: https://doi.org/10.54499/UID/04189/2025.

ART IS ON
N.°16
2025

5 **EDITORIAL**
Vera Gonçalves, Clara Moura Soares

ARTICLES

9 **ANNOTAZIONI SULLA COLLEZIONE DI DISEGNI DEL PITTORE GENOVESE GIULIO BENSO**
NOTES ON THE COLLECTION OF DRAWINGS BY GENOESE PAINTER GIULIO BENSO
Giulia Pilosu

21 **"LARGE COLLECTIONS OF EXCELLENT PAINTINGS": THE PRIVATE ART GALLERIES OF THE 18TH CENTURY IN LISBON**
Sofia Braga

38 **THE PAINTINGS OF THE PORTUGUESE EMBASSY IN ROME DURING THE FIRST HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY: SOME CONSIDERATIONS ON A NON-COLLECTION.**
Teresa Leonor M. Vale

52 **DOMINGOS DA ROSA (1724-1797): "A HONRA DE RETRATAR MUITAS VEZES AS PESSOAS REAES"**
Diogo Lemos

73 **DOCUMENTING ART: AN 18TH CENTURY COLLECTION THROUGHT ITS CATALOGUE DESCRIPTIONS**
Anastasia Michopoulou

86 **POLISH LONE WOLF IN THE MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON: TRACING THE NINETEENTH-CENTURY TRANSATLANTIC ART TRADE**
Kacper Radny

107 **O LEGADO DE LUÍS FERNANDES E AS ARTES DECORATIVAS NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA**
Carolina Neves, Joana Baião

121 **ARTIFICIAL AND CRAFTS IN THE JOÃO MARIA FERREIRA COLLECTION**
Rita Saéz

142 **A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA DE VELO GOMES COMO MEMÓRIA DO PASSADO DO TEATRO DE REVISTA. UM CASO DE ESTUDO**
Raquel Mira

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO | RESEARCH NOTES

162 **"UMA ESPINETA PINTADA DE VERDE": INSTRUMENTOS MUSICAIS E O CONTRIBUTO DOS INVENTÁRIOS POST MORTEM PARA O ESTUDO DA LEXICOGRAFIA E ICONOGRAFIA EM PORTUGAL (SÉCULOS XVIII E XIX)**
Sónia Duarte

173 **"IOANNA IGNACIA PINXIT" – UMA RARA ASSINATURA DE JOANA DO SALITRE NUMA PEQUENA COLECÇÃO DE PINTURA**
António João Cruz, Carolina Romão, Teresa Desterro, Carla Rego, Lígia Mateus

RECENSÕES | RECENSIONS

186 **RECENSÃO À EXPOSIÇÃO: "PAOLO VERONESE (1528-1588), NO MUSEO NACIONAL DEL PRADO (27 DE MAIO A 21 DE SETEMBRO DE 2025)**
Sónia Duarte



"O Connoisseur", ca. 1860-65, Honoré Daumier (1808-1879); caneta e tinta-da-china, aguada, aguarela, lápis litográfico e guache sobre giz preto em papel vergé; 43,8x35,5cm; The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.
"The Connoisseur", ca. 1860-65, Honoré Daumier (1808-1879); pen and ink, wash, watercolor, lithographic crayon, and gouache over black chalk on wove paper; 43.8x35.5cm; The Metropolitan Museum of Art, New York.

Editorial

COLECIONAR ARTE

Vera Gonçalves, Clara Moura Soares

DOI: 10.37935/iha.oan2024.019

> "Colecionar está-me no sangue, disse ele à esposa certa vez.
>
> «Louco por quadros», tinha-lhe chamado um amigo da juventude — a natureza de uma pessoa pode ser para outra a ideia que tem da loucura; do desejo imoderado.
>
> Quando criança colecionou moedas, depois autómatos, depois instrumentos musicais. Colecionar exprime um desejo flutuante que se prende e se reprende — é uma sucessão de desejos. O verdadeiro colecionador é presa não daquilo que coleciona, mas do colecionar." (Sontag, 2020: 42)[1].

De Sigmund Freud (1856-1939) a Susan Sontag (1933-2004), muitos foram — e continuam a ser — os autores que, ficcional ou academicamente, se debruçam sobre o fenómeno colecionista. Estendendo-se da pueril junção de cromos ou tampas de garrafa ao mais luxuoso colecionismo de carros, levanta-se o eterno debate sobre o que define um colecionador enquanto tal e o que o afasta de um simples acumulador: a sistematização, a quantidade de objetos, as suas tipologias, ou a própria interpretação histórico-cultural?

O número 16 da revista *ARTis On* procura debruçar-se, de forma mais estrita, sobre aquele que é o ato de **colecionar arte**, nas suas múltiplas perspetivas, geografias e cronologias. Trata-se, com efeito, de um tema de grande atualidade, mas para o qual a escassez e dispersão arquivística e documental criam profundos entraves.

Neste sentido, **Giulia Pilosu** apresenta-nos a significativa coleção de desenhos do artista-colecionador genovês Giulio Benso (1592-1668) a partir do seu detalhado testamento. **Sofia Braga** examina, com documentação inédita, a evolução desta prática no Portugal de setecentos, tendo como ponto de partida as galerias reais, bem como aquelas que foram constituídas pelas elites da época. Ainda naquilo que respeita ao século XVIII, **Teresa Leonor M. Vale** baseia o seu artigo em fontes primárias, para uma reflexão acerca de uma "não coleção" de composições pictóricas destinadas a ornamentar os interiores dos espaços ocupados pela embaixada de Portugal em Roma. **Diogo Lemos** dedica o seu ensaio à figura de Domingos da Rosa (1724-1797), retratista da família real durante os primeiros anos do reinado de D. Maria I (1734-1816), com vista à revalorização do seu legado. A encerrar este período cronológico, **Anastasia Michopolou** analisa a coleção da Wilton House, em Inglaterra, a partir dos catálogos publicados entre 1731 e 1795, refletindo sobre estas fontes enquanto ferramentas essenciais para a compreensão do acervo na atualidade, mas também como forma de afirmação social à época.

1. SONTAG, Susan – *O amante do vulcão*. (3.ª edição). Lisboa: Quetzal Editores, 2020, p. 42. Publicado originalmente em 1992, pela Farrar, Straus and Giroux, com o título *The volcano lover*.

Kacper Radny apresenta o percurso transatlântico de uma obra do artista polaco Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915), que integra a coleção do Museu de Belas-Artes de Boston, procurando refletir sobre as movimentações e motivações dos mercados de arte no século XIX. **Carolina Neves** e **Joana Baião** debatem o importante tema dos legados a museus públicos através da coleção de cerâmica de Luís Fernandes (1859-1922) incorporada e exposta no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa, Portugal).

A formação da coleção de João Maria Ferreira (1932-2022), focada nas cerâmicas das Caldas da Rainha, é-nos apresentada por **Rita Saéz**, colocando-a em diálogo com a de outros três colecionadores coevos. O caderno central encerra com o contributo de **Raquel Mira** sobre a coleção do fotógrafo Manuel António Velo Gomes (1933-2009), enquanto forma de preservar, através da imagem, a tradição e a memória do teatro de revista.

A completar a 16ª edição da *ARTis ON*, apresentam-se três propostas que, estabelecendo pontes com os artigos que compõem o caderno central, integram a secção de ***Varia***: 1) uma reflexão sobre a importância dos inventários *post mortem* para a organização de um dicionário de termos relativos a cordofones de teclado entre os séculos XVII e XIX; 2) assinado por uma equipa multidisciplinar, "*Ioanna Ignacia Pinxit*" — *Uma rara assinatura de Joana do Salitre numa pequena colecção de pintura*, debruça-se sobre as descobertas obtidas no decurso da intervenção de conservação e restauro a uma pintura; 3) e, por fim, uma recensão à exposição monográfica sobre o incontornável mestre veneziano Paolo Veronese (1528-1588), patente no Museo Nacional del Prado (Madrid, Espanha) entre 27 de maio e 21 de setembro de 2025.

Dos colecionadores e das coleções, aos seus legados, agentes dos mercados e às fontes para o estudo de proveniências e trajetórias, o tema **colecionar arte** evidencia-se como profícuo e fundamental para uma melhor compreensão de acervos privados e públicos. Constituem-se, por isso, como repositórios inestimáveis que permitem a reflexão não só acerca dos gostos, motivações, movimentações e interesses daqueles que lhes deram forma, mas também da época em que foram formados e daquela em que os seus destinos foram decididos.

Os contributos que se desenvolvem nas páginas seguintes constituem-se enquanto exemplos das muitas perspetivas e abordagens permitidas pelo tema, na sua complexidade e abrangência, mas também dos muitos desafios e da investigação e trabalho que há ainda para empreender.

Esperamos, bem assim, que sirvam de ponto de partida para o estabelecimento de novas redes e de novos contributos para os estudos do colecionismo de arte.

Editorial

COLLECTING ART

Vera Gonçalves, Clara Moura Soares

> "It is my nature to collect, he once told his wife.
>
> «Picture-mad,» a friend from his youth called him — one person's nature being another's idea of madness; of immoderate desire.
>
> As a child he collected coins, then automata, then musical instruments. Collecting expresses a free-floating desire that attaches and re-attaches itself — it is a succession of desires. The true collector is in the grip not of what is collected but of collecting." (Sontag, 2013: chap. 2)[2].

From Sigmund Freud (1856-1939) to Susan Sontag (1933-2004), numerous authors have addressed — and continue to address — the phenomenon of collecting, both in fiction and in scholarly discourse. Ranging from the childish assembly of trading cards or bottle caps to the more lavish pursuit of automobile collecting, this practice raises the enduring question of what defines a collector and what distinguishes them from a mere hoarder: is it systematization, the quantity of objects, their typologies, or the broader framework of historical and cultural interpretation?

Issue 16 of *ARTis On* seeks to focus more specifically on the act of **collecting art**, explored through multiple perspectives, geographies, and chronologies. This remains a topic of considerable contemporary relevance. However, the scarcity and dispersal of archival and documentary sources pose significant challenges to its study.

In this context, **Giulia Pilosu** presents the remarkable collection of drawings assembled by the Genoese artist and collector Giulio Benso (1592-1668), based on his detailed testament. **Sofia Braga** examines, using previously unpublished documentation, the development of this practice in eighteenth-century Portugal, considering both the royal galleries and those formed by the period's elites. Also focusing on the eighteenth century, **Teresa Leonor M. Vale** draws on primary sources to reflect on a 'non-collection' of pictorial compositions intended to adorn the interiors of the Portuguese embassy in Rome. **Diogo Lemos** devotes his essay to Domingos da Rosa (1724-1797), portraitist to the royal family during the early years of Queen Maria I's reign (1734-1816), aiming to reassess his legacy. Concluding this chronological period, **Anastasia Michopolou** analyses the collection of Wilton House in England through catalogues published between 1731 and 1795, reflecting on these sources both as essential tools for understanding the collection today and as instruments of social affirmation in their time.

2. SONTAG, Susan – *The volcano lover: a romance*. London: Penguin Book Ltd, 2013, chapter 2 [ePUB edition]. First published by Farrar, Straus and Giroux in 1992.

Kacper Radny traces the transatlantic trajectory of a work by the Polish artist Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915), now part of the collection of the Museum of Fine Arts, Boston, reflecting on the dynamics and motivations of nineteenth-century art markets. **Carolina Neves** and **Joana Baião** discuss the important topic of bequests to public museums through the ceramic collection of Luís Fernandes (1859-1922), which has been incorporated into and is on display at the National Museum of Ancient Art (Lisbon, Portugal).

The formation of João Maria Ferreira's collection (1932-2022), focused on ceramics from Caldas da Rainha, is presented by **Rita Saéz**, who places it in dialogue with those of three other contemporary collectors. The central section concludes with **Raquel Mira**'s study on the collection of the photographer Manuel António Velo Gomes (1933–2009), conceived as a means of preserving, through imagery, the tradition and memory of revue theatre.

Completing the 16th issue of *ARTis On* are three contributions in the ***Varia*** section, which establish connections with the central dossier: (1) a reflection on the importance of post-mortem inventories for compiling a dictionary of terms relating to keyboard chordophones between the seventeenth and nineteenth centuries; (2) an article by a multidisciplinary team, "*Ioanna Ignacia Pinxit*" — *A Rare Signature by Joana do Salitre in a Small Painting Collection*, which focuses on discoveries made during a conservation and restoration intervention; and (3) a review of the monographic exhibition on the seminal Venetian master Paolo Veronese (1528-1588), held at the Museo Nacional del Prado (Madrid, Spain) between 27 May and 21 September 2025.

From collectors and collections to their legacies, market agents, and the sources that enable the study of provenance and trajectories, the theme of **art collecting** emerges as both fertile and essential for understanding private and public holdings. Collections constitute invaluable repositories, allowing reflection not only on the tastes, motivations, and interests of those who assembled them, but also on the historical contexts in which they were formed and on the moments when their subsequent destinies were determined.

The contributions developed in the following pages exemplify the wide range of perspectives and approaches this theme permits, in all its complexity and scope, while also highlighting the challenges that remain and the substantial research yet to be undertaken.

It is our hope that they will serve as a starting point for establishing new scholarly networks and for further contributions to the study of art collecting.

ANNOTAZIONI SULLA COLLEZIONE DI DISEGNI DEL PITTORE GENOVESE GIULIO BENSO

NOTES ON THE COLLECTION OF DRAWINGS BY GENOESE PAINTER GIULIO BENSO

Giulia Pilosu

Università di Genova

giulia.pilosu@edu.unige.it

ORCID: 0009-0007-2911-780X

DOI: 10.37935/iha.oan2025.002

RIASSUNTO

Questo articolo esplora la significativa collezione di disegni di Giulio Benso (1592-1668), pittore genovese la cui formazione fu influenzata da importanti collezionisti come Giovanni Battista Paggi e Giovan Carlo Doria. A differenza di molti suoi contemporanei, Benso lasciò un inventario testamentario del 1660 eccezionalmente dettagliato, che offre una rara panoramica sulla sua vasta raccolta di opere grafiche. L'analisi dell'inventario, redatto dall'artista stesso, rivela l'ampiezza e la qualità dei disegni, specificando medium, supporto e soggetto. La collezione comprendeva sia lavori di Benso che opere di rinomati artisti genovesi come Luca Cambiaso e Sinibaldo Scorza, insieme a capolavori di maestri come Perino del Vaga e Annibale Carracci. Questa documentazione unica permette di ricostruire in modo approfondito i gusti e le influenze di un artista-collezionista del Seicento genovese.

PAROLE CHIAVE

Giulio Benso | **Artisti collezionisti** | **Seicento** | **Pittura genovese** | **Collezionismo di disegni**

ABSTRACT

This article explores the significant drawings collection of Giulio Benso (1592-1668), a Genoese painter whose training was influenced by prominent collectors like Giovanni Battista Paggi and Giovan Carlo Doria. Unlike many of his contemporaries, Benso left an exceptionally detailed testamentary inventory from 1660, offering a rare insight into his extensive graphic art collection. Analysis of the inventory, compiled by the artist himself, reveals the breadth and quality of the drawings, specifying medium, support, and subject. The collection included both Benso's own works and pieces by renowned Genoese artists such as Luca Cambiaso and Sinibaldo Scorza, alongside masterpieces by masters like Perino del Vaga and Annibale Carracci. This unique documentation allows for a thorough reconstruction of the tastes and influences of a 17th-century Genoese artist-collector.

KEYWORDS

Giulio Benso | **Artists collectors** | **XVII Century** | **Genoese painters** | **Drawings collections**

Il pittore Giulio Benso nasce nel 1592 a Pieve di Teco, sulle alture di Imperia, zona che all'epoca di trovava sotto il dominio della Repubblica di Genova (Paolocci, 1984: 35)[1].

Come per la maggior parte degli artisti legati a Genova, conosciamo la sua vita grazie al volume di Raffaele Soprani Le Vite de' pittori, scoltori, et architetti Genovesi, e de' forastieri che in Genova operarono (Soprani, 1674: 237-240), pubblicato postumo nel 1674. Il biografo genovese conosceva bene il pittore, poiché era stato suo allievo, benché della sua carriera pittorica non rimangano tracce a noi conosciute (Ostrowski, 1992: 117); sarà proprio Benso stesso a invogliare lo scrittore a pubblicare la sua opera biografica.

La formazione artistica di Benso si svolge perciò a Genova, dove arriva nel primo decennio del Seicento, accolto da Giovan Carlo Doria, membro dell'aristocrazia cittadina, che lo raccomanda al pittore Giovanni Battista Paggi (Frascarolo, 2018: 38). La collezione di Giovan Carlo è una delle più importanti nel panorama genovese sia per dimensione che per qualità delle opere raccolte e soprattutto è una delle poche collezioni aristocratiche genovesi nel cui inventario vengono descritti anche i disegni, presenti in gran numero e che decoravano, accanto alle opere pittoriche, le pareti del palazzo del nobile[2]. Allo stesso modo, anche Giovanni Battista Paggi possedeva una interessante raccolta di disegni, per quanto l'inventario delle opere presenti nella sua casa e nella sua bottega, compilato alla sua morte per la vendita dei beni, non sia abbastanza dettagliato per comprenderne l'effettiva entità (Frascarolo, 2013: 101)[3]. Il rapporto con queste due figure ha sicuramente plasmato la formazione di Giulio Benso e anche il suo interesse per il collezionismo di disegni.

Partendo sempre dalle descrizioni delle vite ad opera di Raffaele Soprani, sappiamo che molti pittori genovesi, già a partire dal Cinquecento, avevano raccolte di opere grafiche, sia dei pittori che collaboravano nelle botteghe che di artisti non strettamente legati a una produzione interna. La mancanza di inventari impedisce però di comprendere quale potesse essere l'entità delle raccolte e soprattutto quali opere fossero presenti al loro interno[4].

Al contrario, Giulio Benso allega al suo ultimo testamento, compilato nel 1660[5], un inventario dettagliato di tutti i beni presenti nella sua abitazione genovese e nella casa del notaio genovese Gio Carlo Borello[6]. Questo inizia proprio con la descrizione dei disegni e dei dipinti (posseduti in minore quantità) con le relative valutazioni compilate dal pittore stesso. Questo particolare, ossia la presenza di un inventario redatto da un addetto ai lavori, fa sì che, diversamente da quando questi vengono redatti da notai o persone non legate al panorama artistico, siano presenti anche dettagli sul medium utilizzato, sul supporto e maggiori informazioni sui soggetti, elementi spesso mancanti in altri inventari coevi. Nel suo libro, Soprani descrive lo studio di Giulio Benso,

1. Per notizie su Giulio Benso e la sua produzione artistica si veda Newcome-Schleier, 1979; Paolocci, 1984; Gavazza, 2015; Lumetta, 2020.
2. Per uno studio sulla figura di Giovan Carlo Doria e la sua collezione Farina, 2002.
3. L'inventario completo delle opere del pittore, compilato alla sua morte per la vendita dei beni in callega, è stato riportato in Leonardi, 2015: Appendice documentaria II – Documento 4.
4. Interessante è la figura di Lazzaro Tavarone (1556/1641) del quale ci viene descritta la collezione da Soprani, per quanto non vi siano inventari che possano provare le parole del biografo: "oltre i dissegni fatti per mano del Cambiaso, e di altri valorosi Pittori, molti ne custodiva usciti dall'industria delle sue mani e eran in numero poco men di nove milla, quali servivano di honorato passatempo a chi tal'hora si compiaceva di visitar le sue stanze (Soprani, 1674: 154)".
5. Il pittore morirà 8 anni dopo, nel 1668.
6. In appendice è riportato l'inventario in versione ridotta con la sola presenza dei disegni.

in cui erano presenti modelli e disegni, sia personali che di altri artisti, ambiente che richiamava quello del suo maestro Giovanni Battista Paggi: "Aveva uno studio di floridissimi dissegni de' più virtuosi, tenuti con ogni leggiadria e garbo (Soprani, 1674: 238)" e Carlo Giovanni Ratti, nel riprendere il libro di Soprani il secolo successivo, rimarca: "Aveva questo Pittore un ottimo studio ricco di modelli, e di disegni, si di sua, che d'altrui mano (Ratti, 1768: 284)". Queste due descrizioni sono rispecchiate perfettamente nell'inventario del 1660; troviamo infatti un corpus di opere personali piuttosto importante (per la precisione 21 disegni), la maggior parte di queste legate ai principali cantieri cittadini nei quali Benso lavora, accanto a disegni di altri pittori, sia genovesi che non.

LA RACCOLTA DI DISEGNI

Il corpus maggiore di opere è legato, come è facile comprendere, alla scuola genovese, tra cui spiccano quegli artisti che orbitavano, come Giulio Benso stesso, attorno all'Accademia del Disegno del Paggi e che il pittore con grande probabilità conosceva personalmente (Frascarolo, 2018: 24). Partendo proprio da Paggi, primo maestro di Benso a Genova, troviamo "Altro [disegno] di Armida del Paggi" e un "Altro di un Apollo dell'istesso". Come anche per la collezione di Giovan Carlo Doria, per quanto entrambi fossero vicini al pittore, non sono molte le sue opere presenti nelle raccolte. Anche Sinibaldo Scorza si forma con Benso presso l'Accademia del Disegno nella casa di Giovan Carlo Doria, che possedeva nella sua collezione alcune sue opere grafiche. Del pittore sono presenti due disegni: "Altro [disegno] di una contadina di Sinibaldo Scorza" e "Due altre [teste] di Sinibaldo Scorza". Come è stato messo perfettamente in evidenza nel volume dedicato alle opere grafiche del pittore presenti nel Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova (Boccardo; Priarone, 2017), Sinibaldo Scorza studiava, sovente in maniera ripetuta, i personaggi che poi si ritrovano nei suoi dipinti, tra cui diversi contadini. Ritornando invece al pieno Cinquecento cittadino, si trovano diverse opere di Luca Cambiaso, prolifico disegnatore e figura chiave nello sviluppo della pittura genovese. Cambiaso è uno degli artisti più rappresentati in questa collezione e sappiamo, sia dalla quantità di suoi disegni arrivati fino a noi, sia dalle fonti coeve, che si trattava di un disegnatore prolifico (Bober, 2007: 63-83). Ve ne sono due delle quali non è facile comprendere se si tratti di opere pittoriche o grafiche, poiché vengono descritte come "Una figura di un Perseo del Cambiagio prima maniera", perciò legata alla prima produzione del pittore e "Un frisio di Putti del Cambiagio". A queste si aggiungono diversi disegni, soprattutto a tema religioso: "Un dissegno di s. Sebastiano dell'istesso", "Due altri dell'istesso, di una Madonna e altro di Mercurio" e un "Altro [disegno] de la conversione di s. Paolo del Cambiagio". Tra questi, i beni meglio valutati, come si può riscontrare anche in altri inventari dell'epoca[7], sono sicuramente i cartoni preparatori; in questa collezione vi sono "Tre cartoni del Cambiagio, uno di un putto, e due altri che significano l'imprese di Venetia e Roma". Per quanto non si possa essere certi dei soggetti, Soprani descrive gli affreschi del pittore sulla facciata di un palazzo in strada Lomellini (Soprani, 1674: 36) come imprese romane, palazzo identificato in seguito da Ratti nelle note del suo volume con Palazzo Alessandro Saluzzo: "Alcune imprese romane sopra la facciata di un casamento nella strada Lomellina (Ratti, 1768: 78)". Allo stesso modo questi due cartoni potrebbero essere legati anche alla produzione della serie di arazzi dedicati alla Battaglia di Lepanto e progettati da Cambiaso insieme a Lazzaro Calvi per il palazzo Doria di Fassolo (Boccardo, 1999: 41). Inoltre, nel Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova è presente un disegno di grandi dimensioni (570 x 2050 mm) raffigurante una scena di battaglia con cavalli e cavalieri attribuito proprio a Luca Cambiaso[8] (Priarone, 2022: 461-465). Rispetto ai disegni dello stesso, che vengono valutati tra ½ lira e 1 lira, queste tre opere valgono complessivamente 35 lire, elemento che le rende tra le opere più importanti della collezione.

7. Nella collezione di Giovan Carlo Doria sono presenti diversi cartoni preparatori con valori che vanno da 25 a 40 scudi (Farina, 2002: 192-205). Allo stesso modo in altre collezioni aristocratiche genovesi del medesimo periodo, vedasi quella di Gio. Batta Balbi, i cartoni presenti vengono valutati fino a 300 scudi (Boccardo, 2004: 400-401), sia per l'autore presunto (in questo caso Tiziano), sia per le grandi dimensioni.
8. Battaglia di cavalli e cavalieri, Luca Cambiaso, Musei di Strada Nuova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, Genova (Inv. D 6160).



Fig. 01· *Le figlie di Niobe*, 1541, incisione di Marcantonio Raimondi da disegno di Perino del Vaga, Victoria and Albert Museum, Londra. © Victoria and Albert Museum, London

Tra i collaboratori di Luca Cambiaso nei suoi cantieri genovesi vi è Giovan Battista Castello il Bergamasco, che, di formazione lombarda, lavorerà dagli anni Quaranta del Cinquecento a Genova, sia come architetto che nella produzione di affreschi per i palazzi genovesi (Boccardo; Di Fabio, 2007: 85). Nella raccolta di Benso è presente "Un disegno di s. Roco del Bergamasco". Sono molti i pittori liguri che sono stati allievi di Cambiaso, uno tra tutti Lazzaro Tavarone, che lo seguì anche nel suo viaggio a Madrid per la decorazione dell'Escorial (Boccardo; Priarone, 2009: 60). Sono presenti due opere del pittore, genericamente denominate nell'inventario come "Un altro dissegno di Lazzaro Tavarone" e "Un dissegno di diverse istorie di Lazzaro Tavarone". La cultura della pittura passa anche al figlio di Luca, Orazio Cambiaso, che fu il maestro anche di Giovanni Andrea Ansaldo, che lavorerà qualche anno prima di Giulio Benso nel cantiere cittadino della Basilica dell'Annunziata del Vastato (Bozzo, 2005: 95-96); di quest'ultimo possedeva due disegni ("Altro di un'Assunta di Ansaldo" e un "Altro dell'istesso di chiarooscuro") valutati come molte delle altre opere della stessa tipologia presenti nella collezione, ossia 1 o 2 lire, mentre l'ultimo, "Un disegno di prospettiva di Ansaldo", valeva 8 lire, forse per le dimensioni maggiori oppure, essendo un disegno in prospettiva, per la maggiore laboriosità nella produzione. Quest'ultimo potrebbe essere un disegno da riferirsi alla decorazione della chiesa dell'Annunziata, passati alla morte di Ansaldo a Benso che ne avrebbe continuato il lavoro (Boccardo, 1999: 41).

Passando poi ai disegni di autori non genovesi, il primo citato è Perino Del Vaga, di cui Giulio Benso possiede due quadretti, una "Figura grande al naturale di Perrino" e un "Altro paesaggio dell'istesso". Sono presenti invece diverse opere grafiche legate per la maggior parte a soggetti profani: "Un disegno di chiaroscuro di Perrin Del Vaga rappresentante la saettatione di Apollo con li figli di Niobe", "Una disputa de dottori antichi di Perrino", "Un'altra figura dello stesso rappresentante la fama" e "Un disegno in carta d'un arme Doria di Perrino". Al

Victoria and Albert Museum di Londra è conservata una stampa, datata 1541, avente come soggetto le figlie di Niobe e Apollo, il cui disegno originale è attribuito appunto a Perin del Vaga [fig.01]; potrebbe perciò essere un'opera legata alla produzione della stampa in questione o avente un soggetto simile. Il disegno con un arme Doria, invece, potrebbe essere collegato alla decorazione della Loggia degli Eroi, completata tra il 1529 e il 1533, nel palazzo Doria di Fassolo[9], in cui sono rappresentati dodici guerrieri in vesti romane con gli scudi che riportano lo stemma della famiglia, a elogio della dinastia e dei suoi personaggi più illustri (Wolk-Simon, 1987: 411). Si conoscono diversi disegni legati alla progettazione della Loggia, ma solamente uno, quello conservato al Musée Bonnat, ritrae un unico guerriero[10] (Davidson, 1959: 321). Nel 1635 Giulio Benso lavora nella Galleria Aurea del Palazzo del Principe, ed è in questo periodo che il pittore potrebbe aver avuto accesso ad alcuni dei disegni presenti poi nella sua collezione e che sono legati alle opere presenti nel palazzo di Fassolo come quella appena citata di Perino del Vaga o alcune di Luca Cambiaso (Lumetta, 2020: 295). L'elemento interessante è la stima che viene fatta di questi disegni; la Saettazione di Apollo e la Disputa dei dottori valgono 15 lire, mentre l'Arme Doria 18 lire, valore che li pone a livello di alcuni dipinti presenti nella collezione.

Anche le opere grafiche del pittore bolognese Annibale Carracci sono considerate di notevole pregio. La prima presente nell'inventario ("Un dissegno in grande di palmi 3 e 2, ½ d'Annibal Carraccio di Sileno") riporta il valore di ben 22 lire; quest'opera viene regalata al pittore da Girolamo Imperiale (Cocconi, 2024: 150), nobile genovese amante delle arti e della pittura, e pittore lui stesso, che eleggerà Giulio Benso come suo maestro (Ratti, 1768: 290): "Aveva questo Cavaliere, nel suo soggiorno in Parma, raccolta una pregevol serie di disegni originali fatti dai più eccellenti Pittori: e siccome amico era del Benso, così a lui ne donò uno assai bello di mano d'Annibale Caracci, rappresentante un Sileno, con molte altre figure e ombreggiato d'acquarella (Ratti, 1768: 291)". Potrebbe trattarsi di un'opera legata alla progettazione dell'affresco raffigurante il Trionfo di Bacco per la volta della Galleria di Palazzo Farnese a Roma; della rappresentazione del sileno e delle figure che lo contornano si conosce anche il cartone, ad oggi conservato presso la Galleria delle Marche (Bertorello; Martellotti, 2011: 105). Del pittore bolognese sono poi presenti altri disegni, "Un'altro (sic!) del convito degli dei dell'istesso", "Altro dissegno di lapis nero di una femina del Carraccio" e sei opere riprese da Raffaello ("Altri sei dissegni dell'istesso che vengono da Rafaelo"); queste vengono valutate molto meno rispetto al disegno donato dal nobile (4 lire). L'unico quadro citato nell'inventario "Un quadro della sepoltura di Cristo del Carraccio in rame con sue cornici" sfortunatamente non ha il prezzo accanto; pertanto, non è possibile comprendere quanto valesse un'opera pittorica dell'autore rispetto a quelle grafiche.

A questi si aggiunge Giulio Cesare Procaccini, autore che Benso conosceva, se non personalmente grazie ai frequenti viaggi in città del pittore da Milano, poiché lo aveva sicuramente ammirato e studiato grazie alla sua presenza nella collezione Doria (Brigstocke; Bouniort, 1989); l'unico disegno presente "Una bozza del Procaccino di s. Cattarina alla ruota" è valutato ben 25 lire. Potrebbe trattarsi di una di quelle opere che sovente negli inventari vengono definite come macchie (Baldinucci, ed. 1809: 297), termine che non aiuta nella comprensione però materiale e del medium impiegati per la loro produzione[11].

Non si trovano altri autori della scuola lombarda, al di fuori di Procaccini, ma vi è qualche esponente della scuola toscana, primo tra tutti Andrea del Sarto del quale Benso possiede "Una testa [...] in lapis rosso" e un quadretto di "Una N. a Sig. a col Bambino". A seguire vi è un'opera di Ventura Salimbeni, conosciuto anche come Cavaliere Bevilacqua, pittore e incisore di ambito manierista proveniente da Siena: "Un altro [disegno] di s. Bartolomeo di Ventura Salimbene". Ulteriori esponenti dell'Italia centrale sono il marchigiano Federico Barocci e il bolognese Bartolomeo Passarotti. Del primo Benso possiede due opere grafiche: "Un'altra [testa] di pastello

9. Per il contributo di Perino del Vaga alla decorazione della Villa del Principe vedasi Stagno, 2005.
10. Studio per la Loggia, Perino del Vaga, Musée Bonnat, Bayonne (n. 1292).
Altre opere grafiche legate alla progettazione dell'affresco genovese sono conservate all'Albertina (Inv. Nr. 574) e al Louvre (Inv. RF 42272, INV 634).
11. Nella collezione di Giovan Carlo Doria si ritrovano diverse opere di Procaccini definite come macchie, ma anche in questa occasione non è specificato né il medium utilizzato dal pittore né il supporto. Non si sa perciò se si tratti di bozzetti su tela o su carta, né se questi siano a colori (Farina, 2002).

del Barotio" e "Un dissegno di s. Geronimo"; quest'ultimo potrebbe essere un disegno preparatorio per la tela con il medesimo soggetto oggi conservata nella Galleria Borghese di Roma, della quale sono arrivati a noi numerosi schizzi (Emiliani, 1985: 302-305). Di Passarotti, invece, nell'inventario sono presenti due disegni, "Un dissegno grande del Passerotto di una disputa de dottori con Cristo" e "Un disegno di s. Tomaso". A questi si aggiunge il Cavalier d'Arpino, ossia Giuseppe Cesari, artista legato alla scuola romana del quale sono presenti solamente due opere ("Due figure di chiaroscuro di Giuseppe D'Alpino"), probabilmente di piccole dimensioni visto la bassa valutazione, ossia ½ lira. Si trova, in aggiunta, un corpus piuttosto numeroso di opere del Parmigianino; del pittore emiliano è presente un solo quadretto mentre sono quattro le opere grafiche. Per primo sono inventariate due Natività ("Altro [disegno] della Natività del Parmesiano" e "Una nattività del Parmegiano di penna") a cui seguono "Una figura di lapis rosso d'una femmina, con un vaso in testa del Parmegiano" e un "Altro [disegno] di N.a Sig.a con altri santi del detto". Il soggetto del foglio ritraente la figura femminile lo si può ricondurre agli studi per una delle vergini presenti nella decorazione dell'arcone della chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma (1531-1539); tra le versioni a noi conosciute ve ne sono quattro in cui il medium utilizzato è sanguigna[12] (Gnann, 2007: 473, 480, 485) [fig.02,03].

Girolamo Imperiale, accennato in precedenza, trascorre un lungo periodo a Parma e, insieme all'opera di Carracci per Giulio Benso, porta in regalo un disegno del Parmigianino[13] al cugino Giovan Vincenzo Imperiale, importante collezionista genovese (Soprani, 1674: 191); potrebbero perciò essere legate a questo personaggio le opere provenienti dalla città emiliana.

Per concludere, l'ultimo pittore non legato all'ambiente ligure è Tiziano; del pittore Benso possiede "Un paesaggio piccolo di pennino" che, contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, vista l'importanza del suo autore già all'epoca, è valutato solamente 1 lira; questo fa pensare si possa trattare di una copia tratta appunto da Tiziano e non di un originale.

Sono presenti nella collezione diverse opere di pittori fiamminghi, comuni nelle collezioni genovesi (Huvenne, 1987; 146-149), tra i quali Bartolomeo Spranger, del quale vi sono due disegni denominati tondini, uno di "Adone e l'altro di Venere". I soggetti mitologici sono parte integrante della produzione del pittore e vi sono diverse opere grafiche di forma circolare tra cui la Venere con Cupido conservata alla Fondation Custodia a Parigi[14] (Metzler, 2014: 195). Avente la stessa forma è anche "Un dissegno con la sua cornice tonda [...] delle virtù e vitii"; quest'ultimo valutato 16 lire contro le 4 lire dei due precedenti, forse anche per la presenza della cornice. Il secondo autore proveniente dalle Fiandre è Paul Bril del quale sono presenti solamente due opere grafiche, un paesaggio, elemento centrale anche della sua produzione pittorica, e uno schizzo copia di Raffaello ("Un paesaggio di Paolo Brilla e suo schizzo di penna di Rafaele"). Accanto a Bril e Spranger troviamo un'opera di Giacomo Todesco, il cui nome, per quanto generico, sembra indicare la provenienza dall'area fiamminga e del quale è presente un disegno di un paesaggio ("Un paesaggio di Giacomo Todesco"). I rapporti di Genova con le Fiandre erano all'epoca molto stretti ed è perciò facile intuire come opere come queste siano arrivate anche nella collezione di Giulio Benso.

Vi sono poi delle opere di cui non è chiaro l'autore, sia perché non è esplicitato, sia perché non è di semplice comprensione: iniziano da "Uno schizzo d'una figurina con cornice del Bernardone": potrebbe trattarsi di un disegno di uno degli artisti presenti nella collezione (Bernardo Castello, Bernardo Strozzi), anche se questi sono indicati in maniera differente in altre parti dell'inventario, oppure di un altro autore al quale, non essendoci altre informazioni, non è possibile risalire. I disegni e i bozzetti di cui non è esplicitato l'autore potrebbero essere attribuiti al pittore, oppure era già Benso stesso a non sapere a chi appartenessero. Come si può notare nell'inventario completo, i disegni sono valutati allo stesso livello delle stampe, se non meno in alcuni casi.

12. I quattro disegni conservati al Musée du Louvre che corrispondono alla descrizione presente nell'inventario di Giulio Benso per tecnica utilizzata e soggetto, descritto nell'inventario del museo come "Canéphore", sono: INV 6442, INV 6468, INV 6464 e INV 6465.
13. Il disegno, descritto da Soprani, raffigurava uno Sposalizio della Vergine.
14. Venere e Cupido, Bartolomeo Spranger, ca. 1583–85, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Parigi (inv. 1205).

LA SORTE DELLA COLLEZIONE

Una parte della collezione di Giulio Benso dopo la morte passerà all'amico Gio. Antonio Invrea, nobile genovese che aveva la sua dimora nel palazzo Antonio Doria Invrea a Genova, nel quale raccolse un'importante quadreria andata dispersa alla sua morte, essendo l'ultimo Invrea ad abitare nel palazzo (Poleggi, 1998: 93): "I quali [modelli e disegni] ora sono in dominio del Sig. Gio. Antonio Invrea Cavaliere amantissimo delle bell'Arti, e ben pratico della Pittura; perciocché aveala in fui gioventù studiata, ed erasi distintamente esercitato nel disegno sotto il Sarzana [Domenico Fiasella] (Ratti, 1768: 284)", "Questo disegno [di Annibale Carracci], che è fatto con inchiostro della China, sta ora appresso il Sig. Antonio Invrea, Cavaliere anch' esso di pittura amante;



Fig. 02· *Canefora e motivo decorativo*, c. 1535, Francesco Mazzola (il Parmigianino), Musée du Louvre, Parigi. © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Michel Urtado

e che, come si disse, lo studio del Benso interamente possiede (Ratti, 1768: 291)". Nell'inventario del nobile[15] si possono perciò ritrovare alcune delle opere citate, tra cui "Quadro, in dissegno bellissimo, di un Sileno con molte figure, di Annibale Carracci; lire 40", "Due quadri, in disegno di Perino; lire 16" e "Quadri piccoli, in disegno, uno del Procaccino, altro del Carracci et altro di Polidoro; lire 15".

La collezione di Giulio Benso, e soprattutto la presenza di un inventario dettagliato e scritto dal pittore stesso, danno la possibilità di meglio comprendere quali fossero le opere su carta che si potevano trovare in ambito genovese e allo stesso tempo capire quali fossero i modelli dai quali prendeva ispirazione il pittore per la produzione delle sue opere. Risulta comunque complesso risalire alle precise opere presenti nella collezione, non essendo indicate le dimensioni e per una generale mancanza di informazioni collezionistiche, soprattutto per quanto riguarda le raccolte seicentesche.



Fig. 03· *Canefora che si dirige verso destra*, c. 1531-1534, Francesco Mazzola (il Parmigianino), Musée du Louvre, Parigi. © GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Michel Urtado

15. L'inventario, datato 8 maggio 1706, è stato riportato interamente in Belloni, 1973: 72-74. (Archivio di Stato di Genova (ASG), Notaro Francesco Maria Viceti, Filza 1, 8 maggio 1706, sc. 1069).

APPENDICE

Disegni presenti nell'inventario di Giulio Benso[16] (valore in lire genovesi)

E prima un disegno di chiaroscuro di Perrin del Vaga rappresentante la saettatione d'Apollo con li figli di Niobe 15

Una testa d'Andrea del Sarto di lapis rosso 2

Un'altra di pastello del Barotio 2

Un dissegno in grande di palmi 3 e 2, ½ d'Annibal Carraccio di Sileno 22

Un'altro (sic!) del convito degli dei dell'istesso 4

Altri sei dissegni dell'istesso che vengono da Rafaelo 4

Un paesaggio di Paolo Brilla e suo schizzo di penna di Rafaele 1, ½

Un'altro dissegno di Lazzaro Tavarone ½

Una disputa de dottori antichi di Perrino 15

Un'altra figura dello stesso rappresentante la fama 6

Due tondini di Bartolomeo Splanger, uno di Adone e l'altro di Venere 4

Un disegno di s. Roco del Bergamasco 2

Un'altro di un s. Bartolomeo di Ventura Salimbene 1

Un dissegno grande del Passerotto di una disputa de dottori con Cristo 3

Altro della Natività del Parmesiano 2

Un frisio di Putti del Cambiagio 1

Un dissegno di s. Sebastiano dell'istesso ½

Due altri dell'istesso, di una Madonna e altro di Mercurio 1

Altro di Armida del Paggi ½

Altro di un Apollo dell'istesso ½

Altro mio dissegno della disputa de dottori in prospettiva dipinta nel choro dell'Annunciata di Genova 3

Altro mio dissegno di prospettiva dipinto in detto choro 4

Altro dissegno di lapis nero di una femina del Carraccio 2

Altro di una contadina di Sinibaldo Scorza 1

Quattro figure in longo di Perrino 1

Un disegno di s. Tomaso del Passerotto 2

Altro de la conversione di s. Paolo del Cambiagio 1

Altro di un'Assunta di Ansaldo ½

Altro dell'istesso di chiarooscuro ½

Due altri miei dissegni della Concettione fatti per il choro suddetto ½

Due figure di chiaroscuro di Giuseppe d'Alpino ½

Un dissegno di diverse istorie di Lazzaro Tavarone 1

Due dissegni grandi di palmi 9 uno fatto da me per il choro dell'Annunciata, e l'altro per il Salone di Palazzo 8

16. Archivio di Stato di Genova (ASG), Notaro Garibaldo Pietro Battista, Filza 4, Notai antichi, 8531. Testamento di Giulio Benso, 9 giugno 1660. Il testamento è stato trascritto interamente in PAOLOCCI, Claudio - "Contributo alla vita e all'opera di Giulio Benso, pittore". Studi Genuensi, n. 2, (1984), 38-43.
In questa versione vengono riportati solo i disegni presenti nell'inventario.

Un altro fatto da me di lapis rosso di un Cristo morto ½

Tre altri quadrettini uno del Parmegiano, l'altro del Bernardo Castello, e uno dipinto di colori che viene da Michel'Angelo 1

Un secondo dissegno del compartimento dell'Annunciata fatto da me ½

Due teste di pastelli una di un'angelo (sic!) e l'altro di una N.a Sig.a fatto da me ½

Due altre di Sinibaldo Scorza 1, ½

Un groppo di prospettiva, et altro dissegno di una figurina di Andromeda, et altro di un Dio Padre in carta turchina fatti da me ½

Una testa colorita di un vecchio ½

Una nattività del Parmegiano di penna ½

Altro dissegno fatto da me di una Assunta in carta turchina ½

Altro di una Annunciata fatto da me 5

Altro di una N.a Sig.a col Bambino di Andrea del Sarto 2

Altro di una figura di Polidoro 1

Altro di una istoria di s. Giuseppe di chiaroscuro ½

Una figura di un Perseo del Cambiagio prima maniera ½

Altro di una figura grande al naturale di Perrino 5

Altro paesaggio dell'istesso ½

Altro di chiaroscuro che viene dall'istesso ½

Una figura di lapis rosso d'una femina, con un vaso in testa del Parmegiano 5

Altro di N.a Sig.a con altri santi del detto 2

Una Cena Domini di mia mano ½

Un dissegno di s. Geronimo del Barotio 4

Un paesaggio di Giacomo Todesco 2

Tutti li sopradetti quadri e dissegni sono in casa del sig. Gio. Carlo Borello.

E più li infrascritti che tengo nella casa qui alla Pieve,

E più un dissegno mio di lapis rosso e nero con sue cornici di un S. Giuseppe

Una bozza del Procaccino di s. Cattarina alla ruota 25

Un dissegno con sua cornice tonda di Bartolomeo Splanger delle virtù e vitii 16

Una testa di miniatura ottangolare piccola con cornice 30

Uno schizzo d'una figurina con cornice del Bernardone 6

Un paesaggio piccolo di pennino di Titiano 1

Un disegno di prospettiva di Ansaldo 8

Un altro dissegno di mia mano di un bacile tondo de quattro elementi 18

Tre cartoni del Cambiagio, uno di un putto, e due altri che significano l'imprese di Venetia e Roma 35

Un altro dissegno di mia mano di un bacile tondo de quattro elementi 18

Una bozza di N.a Sig.a che viene da Titiano 4

Una bozza di un cavallo 4

Un mio dissegno in telaio d'Oratio 18

Un dissegno in carta d'un arme Doria di Perrino 18

REFERENCES

Archivio di Stato di Genova (ASG), Notaro Garibaldo Pietro Battista, Filza 4, Notai antichi, 8531. Testamento di Giulio Benso, 9 giugno 1660.

Archivio di Stato di Genova (ASG), Notaro Francesco Maria Viceti, Filza 1, 8 maggio 1706, sc. 1069.

BALDINUCCI, FIlippo – *Vocabolario toscano dell'arte del disegno. vol. 1*. Milano: Società tipografica de'classici italiani, 1809.

BELLONI, Venanzio – *Penne, pennelli e quadrerie. Cultura e pittura genovese del Seicento*. Genova: Emme-Bi, 1973.

BERTORELLO, Carla; MARTELLOTTI, Giovanna – "Il restauro del cartone per la Galleria Farnese: risultati e nuove acquisizioni". EBERT SCHIFFERER, Sybille; GINZBURG, Silvia – *Nuova Luce su Annibale Carracci*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2011, pp. 105-123.

BOBER, Jonathan – "I disegni di Luca Cambiaso". BOCCARDO, Piero et al – *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*. Milano: Silvana Editoriale, 2007.

BOCCARDO, Piero – *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*. Milano: Silvana Editoriale, 1999.

BOCCARDO, Piero (a cura di) – *L'età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Milano: Skira, 2004.

BOCCARDO, Piero; DI FABIO, Clario – "L'attività di Giovanni Battista Castello il Bergamasco a Genova: un artista e la sua fortuna tra Roma e Fontainebleau". BOCCARDO, Piero et al. – *Luca Cambiaso un maestro del Cinquecento europeo*. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 3 marzo-8 luglio 2007). Milano: Silvana Editoriale, 2007, pp. 85-111.

BOCCARDO, Piero; PRIARONE, Margherita – *Lazzaro Tavarone (1556-1641). "La vera regola di ben dissegnare"*. Milano: Silvana Editoriale, 2009.

BOCCARDO, Piero; PRIARONE, Margherita – *Sinibaldo Scorza (1589-1631). "Avezzo a maneggiare la penna dissegnando"*. Genova: Sagep, 2017.

BOZZO, Gianni – "La cupola". ROSSINI, Giorgio (a cura di) – *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e Restauro*. Venezia, Marsilio Editori, 2005, pp. 95-100.

BRIGSTOCKE, Hugh; BOUNIORT Jeanne – "Giulio Cesare Procaccini (1574-1625): ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux". Revue de l'Art, n°85, (1989), pp. 45-60.

COCCONI, Giulia – "Gerolamo Imperiale, raro incisore 'dilettante'". Nuovi studi. n. 28. 2024, pp. 147-159.

DAVIDSON, Berenice – "Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa". The Art Bulletin, Vol. 41, No. 4, Dec., (1959), pp. 315-326.

EMILIANI, Andrea – *Federico Barocci: Urbino 1535-1612, 2 vol*. Bologna: Nuova Alfa, 1985.

FARINA, Viviana – *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*. Firenze: Edifir, 2002.

FRASCAROLO, Valentina – "La casa studio di Giovan Battista Paggi «nella contrada di Porta Nova», gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista". MAGNANI, Lauro (a cura di) – *Collezionismo e spazi del collezionismo*. Roma: Gangemi Editore, 2013, pp. 101-116.

FRASCAROLO, Valentina – "Genova 'disegnatrice' – Considerazioni sugli allievi di Giovanni Battista Paggi e l'Accademia di Giovan Carlo Doria". SANGUINETI, Daniele (a cura di) – *Disegno genovese - Dal Bergamasco all'Accademia di Paggi*. Genova: Sagep, 2018, pp. 24-63.

GAVAZZA, Ezia – "La cultura del pittore prospettico Giulio Benso". BERTOCCI, Stefano, FARNETI, Fauzia (a cura di) – *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*. Roma: Artemide, 2015, pp. 251-258.

GNANN, Achim – *Parmigianino : Die Zeichnungen, 2 vol*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2007.

HUVENNE, Paul – "Fiamminghi in Liguria". *Il tempo di Rubens (catalogo della mostra Museo di Sant'Agostino, Genova 15 maggio – 30 giugno 1987)*. Milano: Electa, 1987, pp. 146-149.

LEONARDI, Andrea – *Genoese Way of Life: Vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento*. Roma: Gangemi Editore, 2015.

LUMETTA, Stefania Carola – *L'art de Giulio Benso : figure génoise entre maniérisme et baroque*. Parigi, École doctorale de l'École Pratique des Hautes Études, 2020 (PhD Thesis), In: Internet link (Access: 10 settembre 2025).

METZLER, Sally – *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague*. London: Yale University Press, 2014.

NEWCOME-SCHLEIER, Mary – "Giulio Benso". *Paragone Arte*, n. 30, (1979), pp. 27-40.

OSTROWSKI, Jan K. – "Studi su Raffaele Soprani". *Artibus et Historiae*, vol. 13, n. 26, (1992), pp. 177-189.

PAOLOCCI, Claudio – "Contributo alla vita e all'opera di Giulio Benso, pittore". *Studi Genuensi*, n. 2, (1984), pp. 35-47.

POLEGGI, Ennio – *Una reggia repubblicana. Atlante dei Palazzi di Genova (1576-1664)*. Torino: Allemandi Editore, 1998.

PRIARONE, Margherita – "Il più grande disegno di Luca Cambiaso: un'inedita battaglia di cavalli e cavalieri al Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova". STAGNO, Laura; SANGUINETI, Daniele (a cura di) – *Il tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*. Genova: Sagep, 2022, pp. 461-465.

STAGNO, Laura – *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*. Genova: Sagep, 2005.

RATTI, Carlo Giuseppe – *Le Vite de' pittori, scoltori e architetti genovesi scritto da Carlo Giuseppe Ratti ... in continuazione dell' opera de Raffaello Soprani*. Genova: Stamperia Casamara, Yves Gravier, 1768.

SOPRANI, Raffaele – *Le Vite de' pittori, scoltori, et architetti Genovesi, e de' forastieri che in Genova operarono*. Genova: Giuseppe Bottaro, Gio. Battista Tiboldi Compagni, 1674.

WOLK-SIMON, Linda – "A Drawing by Perino del Vaga for the "Loggia degli Eroi" of the Villa Doria and a Document from the Genoese Period". *Master Drawings*, Vol. 25, No. 4, (1987), pp. 410-414.



"LARGE COLLECTIONS OF EXCELLENT PAINTINGS": THE PRIVATE ART GALLERIES OF THE 18TH CENTURY IN LISBON

Sofia Braga

Art History Institute, Universidade NOVA de Lisboa – School of Social Sciences and Humanities
IN2PAST – Associated Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts,Sustainability and Territory

DOI: 10.37935/iha.oan2025.003

ABSTRACT

This essay aims to examine the evolution of Portuguese collecting practices in the eighteenth century. Through an analysis of the artworks that made up the royal picture galleries, as well as those belonging to some noble and bourgeois elites — of which some contained European art masterpieces — it becomes possible to identify the artists represented in these collections. Their reconstruction, undertaken in light of previously unpublished documentation, offers a renewed perspective on the fluctuations of the eighteenth-century art market in Lisbon, shaped by diverse circumstances: from the extravagant acquisitions promoted by King John V (1689-1750), to the purchase of paintings by renowned artists, carried out by noble and bourgeois elites, driven both by prevailing tastes and by the status and power these works conferred. In this essay, alongside an understanding of the dynamics of the eighteenth-century art market, its aesthetic preferences and the social groups responsible for its development, attention will also be given to the factors that led to the dispersal and disappearance of these collections.

KEYWORDS

Art Galleries | Art | Collecting | Lisbon | 18th Century

INTRODUCTION

The Portuguese *Settecento* (18th century) was prodigal in terms of painting collections in Lisbon[1]. These collections are usually associated with the Royal House and noble families of illustrious lineage that primarily inherited the art galleries from their ancestors. However, in the final quarter of the eighteenth century, with the rise of substantial fortunes among the bourgeois elites, a shift occurred in the pattern of collecting practices in Lisbon. In this context, and in order to understand the shifting dynamics of Lisbon's eighteenth-century collecting culture and the aesthetic orientations of the period, several of the most representative picture galleries of the time are examined through the reconstruction of the artists represented in the royal collections and in those of the noble and bourgeois elites. As far as possible, an assessment is also made of the factors that led to their disappearance and dispersal – an issue common to all these collections.

Drawing on previously unpublished manuscript and printed sources, the first section addresses King John V's patronage in acquiring renowned artists — mostly Flemish — for the formation of his picture gallery in the first half of the eighteenth century. With regard to the collections of the Greats, examined in a subsequent section, particular emphasis is placed on the picture galleries of the Marquises of Penalva, the Dukes of Lafões, the Marquises of Angeja and the Marquises of Belas. These collections display distinctive features, shaped by the personal choices of their patrons and by the contextual circumstances surrounding their formation, as will be demonstrated.

The decision to include these private collections, rather than others belonging to the Greats, is linked to the discovery of evidence confirming that they were among the most eminent in Lisbon, due to the quality of the first-rate masters represented in them. It should also be noted that the selection of the picture galleries of the Marquises of Angeja and of the Marquises of Belas — composed of artists of considerable significance within the European panorama — was intended to highlight a specific contextual circumstance, namely their fate during the French military invasion of Portuguese territory.

Finally, any analysis of the evolution of the eighteenth-century Lisbon art market would be incomplete without an examination of the collections of the bourgeois elites, particularly those of the Baron of Porto Covo and the Baron of Quintela. Although contemporaneous with the picture galleries of the Greats, they offer an overarching view of collecting practices in the final quarter of the eighteenth century, shaped by social and cultural conditions distinct from those that influenced the early decades of the century.

1. This essay is partially based on the author's doctoral thesis, entitled «*Eis o eximio Pintor, Douto Cyrillo; Tão grande na Lição, como no Estillo*». *Dinâmicas artísticas na obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)*, submitted to the University of Lisbon in 2021 and funded by FCT – Foundation for Science and Technology (SFRH/BD/13228/2017). In: http://hdl.handle.net/10451/49268.

ROYAL PATRONAGE AND THE FORMATION OF THE JOANINE ART GALLERY

The most notable art collection in the city of Lisbon, dating from the first half of the 18th century and probably located in Ribeira Palace[2], belonged to King John V. It was lost in the terrible devastation of the 1755 earthquake. This art gallery can be considered, par excellence, as representative of the phenomenon of large-scale collecting that occurred during his reign. His patronage stimulated the main European artistic centres, not only through the acquisition of paintings from the best Roman studios active during the Joanine period[3] but also through the purchase in France of various artistic pieces that had been collected by artist and engraver Jean Mariette (1660-1742), in the service of King John V in Paris[4] (Juromenha, 1857: 6).

According to handwritten documentation left by Jean Mariette, — found by João António de Lemos Pereira de Lacerda (1807-1887), 2.º Viscount of Juromenha — between 1725 and 1727, he sent 106 folio volumes containing various engravings by the most distinguished engravers, as well as seventy original paintings to the court of John V (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 6). This shipment was accompanied by descriptions of the lives of the engravers and painters (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 6).

Among these seventy paintings were works by renowned artists, with Jean Mariette's descriptions of the themes depicted in some of the paintings. In this sense, and based on Jean Mariette's accounts, it is possible to reconstruct what was perhaps the most magnificent art gallery in the Portuguese kingdom in the first half of the 18th century.

King John V's art gallery featured works by Peter Paul Rubens (1577-1640), such as: *St. Francis of Assisi in prayer before Christ crucified with his hand on a skull*, a portrait of Rubens' first wife, Isabella Brandt, looking at herself in a mirror held by Cupid, and *Our Lady with the Child Jesus among many Saints* (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 3-7). The brilliant portraitist Antoon Van Dyck (1591-1641) was also represented with two sacred themes — *Our Lady with the Child Jesus in her arms, accompanied by St. Joseph, and Our Lady with the Child Jesus on her lap* (Mariette, as cit. in Juromenha, 1857: 7-8), and a mythological one, "Second and admirable panel by Van Dyck, depicting Venus sleeping, and a satyr trying to discover her, without waking her up" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 8). It appears that paintings from the Dutch artistic circle were also on display in the gallery, notably Rembrandt van Rijn (1606-1669), with a painting depicting the artist's son (Titus) leaning against a counter (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 7), the artist "Gerarid Dow [Gerrit Dou], a native of the city of Leiden, depicting himself playing a lute to rest from the work of having portrayed himself" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 7), and Godfried Schalcken (1643-1706) with a theme featuring a woman illuminated by the reflection of a light (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 6). Gerrit Dou's disciple, Jan Kraech (1540-1607), was also equally exposed with the work of "a religious man reading a book" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857, p. 6).

2. It is possible that King John V's picture gallery was located in Paço da Ribeira, although no documentary evidence exists to confirm this. However, it is plausible to assume that the masterpieces were displayed in a large gallery. Father António Carvalho da Costa notes, in his *Corografia Portugueza, e Descripçam Topografica do Famoso Reyno de Portugal*, that the collection of the Counts of Ericeira —contemporaries of John V — was housed in a gallery, as confirmed by the following account: "the celebrated seventeenth-century private collection belonging to the Counts of Ericeira, in the Palace of Portas de Santo Antão, in Anunciada. This palace had 120 rooms, 10 courtyards, and a gallery containing 200 paintings by celebrated Spanish, French, Italian, Flemish, and Dutch masters, among whom were Titian, Correggio, Le Brun, and Rubens" (Costa, 1712, as cited in Brigola, 2003: 66).
3. About painting in the time of King John V, see SALDANHA, Nuno — "A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)". SALDANHA, Nuno (ed.) — *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal no tempo de D. João V, 1706-1750*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico, 1994, pp. 21-63.
4. About Jean Mariette and his service to King John V, see MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse e PRÉAUD, Maxime — *Catalogues de la collection d' estampes de Jean V, Roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*. Vol. II. Lisboa-Paris: Calouste Gulbenkian Foundation —Bibliothèque Nationale de France, 1996; MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse — *Les Mariette et le Portugal*: Paris: Calouste Gulbenkian Foundation, 1983.

Also in the realm of Dutch artists, Jean Mariette sent a self-portrait by Frans van Mieris, *the Elder* (1635-1681), in which he is holding a pipe and laughing at a man who wants to kiss a woman, "thinking that he cannot see him" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 4), and two paintings by Frans van Mieris, *the Younger* (1689-1763): one showing a man with a glass and a pipe in his hands, and a tavern keeper writing the bill, and another depicting "a girl who is surprised by the proposition made to her by an old woman" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 4). The artist Cornelis van Poelenburch (1590-1667) was also included in the royal art gallery, with a "capital" painting: *Our Lady seated at the foot of a ruin, assisted by St. Joseph and guided by three angels* (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5); a second painting, smaller in size, depicting "a landscape with two figures" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5), and a third painting, larger in size, illustrating "Andromeda waiting to be devoured by the sea monster Perseus frees her" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5). Following the mythological themes, there was a painting by Nicolaes de Kemp (1574-1647) depicting "a landscape with nymphs who have just finished bathing" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5). The preeminent Paul Bril (1554-1626) was also featured in the art gallery with a landscape painting dominated by a "river with boats and figures, and a tower built on a cliff" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5). Jean Mariette also sent two paintings by Hans Rottenhammer (1564-1625): the first

> depicts Christ Crucified, with Mary Magdalene at the foot of the cross; but the landscape and the small figures are by the famous John Bruegel. The second is much larger, depicting Our Lady ascending to heaven among many angels. (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5).

There was a significant collection of Flemish paintings as well, notably Hendrick van Balen, *the Elder* (c.1573-1631), with *The Judgement of Midas*, but "the country is by the distinguished Brugel, which gives it even greater value" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5). Lucas Van Uden (1595-1672) contributed "Four hanging or equal panels (...), representing four countries of different ordinances" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 5). The royal art gallery also included six paintings by David Teniers, *the Elder* (1582-1649) depicting the following themes: peasants drinking and gambling at the door of a tavern, located by a river; a house with a woman at the door; a peasant feeding chickens and another tending pigs; a grotesque half-length peasant with a glass in his hand; the *Adoration of the Kings*; and a biblical episode from the Book of Genesis referring to Lot and his daughters – "Alothe with her daughters when they rub him with rubber to mock him" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 14). Added to this list is a Calvary by Jan Brueghel, *the Elder* (1568-1625) (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 15), whose works were already highly valued in the art market at the time, as attested to by Jean Mariette:

> I saw in Antwerp, at the home of a certain canon who wanted to sell his panels, one by this artist depicting Calvary, which, being slightly larger than the present one, contains such a multitude of figures that the eye is lost among them, all of them well finished and well distributed. The canon assured me that he would not sell it for less than four hundred doubloons, which did not surprise me because all of this author's works, whether for taste or reason, are bought at an excessive price. (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 15)

Apparently, and according to the documentation uncovered by the 2nd Viscount of Juromenha, Jean Mariette also sent

> more than two hundred paintings by the first authors that were offered to the king, and which formed the gallery of Mr. Fraula [?], state councillor and president of the court of auditors of His Imperial and Catholic Majesty; a gallery organised over a period of forty years. (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 6)

The art gallery of "Mr. Fraula" was offered "to the king mainly to complete the Flemish collection" (Mariette, as cited in Juromenha, 1857: 6); works by the following artists who were "sent" to Lisbon (the Viscount of Juromenha does not mention the titles of the works): Aert van der Neer (1603-1677)[5], Johannes Vermeer (1632-1675),

5. The dates of birth and death of the painters were added by the author.

Adriaen van der Werff (1659-1722), Johannes Gottlieb Glauber (1656-1703), Adriaen van der Cabel (1631-1705), Nicolaes Berchem (1620-1683), Anthonie Blocklandt van Montfoort (1533-1583), Caspar Netscher (1639-1684), Adriaen Brouwer (1605-1638), Jan de Herdt (1620-1680), Adriaen van Ostade (1610-1685), Pieter Leermans (c.1635-1706), Marten Ryckaert (1587-1631), Pieter Bout (1658-1719), Cornelis van Huynen (†1703), Thomas van Apshoven (1622-1664), Joos van Craesbeeck (1605-1660), Gillis van Tilborgh (1625-1678), Hendrik de Clerck (c.1560-1630), Victor Boucquet (1619-1677), Bertholet Flemalle (1614-1675) (Mariette, como cit. em Juromenha, 1857: 6).

Therefore, seems that the paintings by these Flemish artists were sent to Portugal with the aim of enhancing the Portuguese monarch's art collection, and the works of some of these artists are now featured in international museums. This shipment also validates, in international terms, Paris' status as an important market for the sale of works of art in the first half of the 18th century, in this case by painters from the golden age of Flemish art.

It is likely that, in addition to Flemish artists, the Joanine art gallery housed works by Italian artists, since it was possible to ascertain that the gallery of João Manuel de Noronha (1679-1761), 6th Count of Atalaia (evaluated by Pietro Guarienti in 1740) — who was a member of the war council of D. John V (Guarienti, as cited in Viterbo, 1903: 90) — included paintings by Leonardo da Vinci (1452-1519)[6], Antonio Correggio (1489-1534), the Venetian Paris Bordon (1500-1571), Jacopo Bassano (1510-1592), and Francesco Salviati (1510-1563) (Guarienti, as cited in Viterbo, 1903: 92-94).

In *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, D. António Caetano de Sousa (1674-1759) comments that King John V possessed "the paintings of the most famous masters" (Sousa, 1741, as cited in Brigola, 2003: 48). Perhaps the works of the most prominent artists of the Roman Baroque can also be included among the "most famous masters", in addition to the Flemish masters. This statement is based on an analysis of the collection of paintings on canvas at the National Palace of Mafra, consisting of a set of works by Italian artists active in Rome in the first half of the 18th century, commissioned precisely by King John V, among which the paintings by Francesco Trevisani (1656-1746), Sebastiano Conca (1680-1764) and Agostino Masucci (1691-1758). In fact, "between 1728 and 1734/1735, the monumental set of fifty-eight statues that adorn the Royal Basilica [of Mafra] was created, as well as the paintings for the altars, mor and side altars (...)" (Vale, 2025: 153), commissioned from the best sculpture and painting studios in Rome.

Religious themes are particularly prominent, linked to the personal tastes of King John V and the artistic climate of the time, in which these subjects took centre stage. It is interesting to note the existence of content linked to genre painting, mythology, portraiture and landscape. In the landscape category, the presence of the naturalism of Lucas Van Uden and Paul Brill, for example, also demonstrates a taste "rooted in traditional values (...), which contrast with the markedly classicist style of official court painting" (Saldanha, 1994: 22). In fact, although the official taste of the early 18th century was marked by classicism, it should be noted that Joanine collecting is not limited to this analysis, containing aesthetic variations of a taste not overly attached to specific themes (or categories) but influenced by the monarch's personal preferences and the availability on the European market of artists considered "famous". Judging by the number of Flemish paintings that were sent to Lisbon, it can be assumed that King John V had a predilection for these artists, particularly David Teniers, *the Elder*. The Joanine painting collection also reveals the influence of King John V in shaping the taste for Flemish art in the first half of the 18th century, which can be considered a departure from the classicism assumed during his reign. It is also possible to verify the existence of a wide European network of consultants working for King John V and the monarch's vigorous patronage, which not only stimulated the European art market of the time, but also triggered the production of large-format "images" in the main artistic centres, particularly in Rome.

6. The dates of birth and death of the painters were added by the author.

NOBLES' COLLECTIONS IN THE EIGHTEENTH-CENTURY LISBON

In the context of collecting the Greats of Portugal, mostly linked to positions in the Portuguese Royal Household, the testimony of Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) — a writer and painter active in the last quarter of the 18th century and early 19th century — leads us to what he considered to be the best art collections in Lisbon: "the Marquises of Penalva and Alornas have large collections of excellent paintings and know how to appreciate them. The Dukes of Lafões, Cadaval and the Earl of Redondo, the patriarch and other great lords"[7].

This knowledge of the "large collections of excellent paintings"[8], certainly stemmed from his frequent visits to the private spaces of the elite, as was the case with José de Vasconcelos e Sousa (1740-1812), 6th Count of Pombeiro, and João Carlos de Bragança (1719-1806), 2nd Duke of Lafões, for whom he worked in 1788 and 1791, respectively. Cyrillo considers the collections of the Marquises of Penalva[9], the Marquises of Alorna, the Dukes of Lafões[10], the Dukes of Cadaval, the Counts of Redondo and the patriarch José Francisco de Mendonça (1725-1808) to be particularly noteworthy. Cyrillo also highlights in his writings the gallery of the Counts of Pombeiro[11], which, although not as remarkable as the art galleries of the Houses of Penalva and Lafões, nevertheless had some noteworthy artists.

In addition to Cyrillo's reference to the collection of the Marquises of Penalva, the English traveller William Beckford (1760-1844) also mentions it in his account of his visit in 1787 to the salons of the house of Eugénia Mariana Josefa de Meneses da Silva (1731-1788), 2nd Marquess of Penalva, and Manuel Teles da Silva (1727-1789), 6th Count of Vilar Maior and 2nd Marquis of Penalva, highlighting the *Holy Family* by Raphael Sanzio (1483-1520), as attested:

> I had lunch at the home of the Marquis of Penalva (...). His residence is full of paintings by the greatest masters, many of which, had they not been retouched, would deserve a place among the best collections (...). A *Holy Family*, in the best style of Raphael, seems to have been very recently enamelled.
> (Beckford, 1983: 52)

But it is not only Cyrillo and William Beckford who confirm this status; an unknown author, who described some of the most important painting collections in Lisbon in the first half of the 19th century, mentions that the art gallery of the Marquis of Penalva, "now d'Alegrete, has a very rich and copious collection of paintings"[12].

It appears that Eugénia de Meneses da Silva and Manuel Teles da Silva inherited a collection that seems to have been partially assembled in the first half of the 18th century by Estevão José de Meneses (1695-1758), 5th Count of Tarouca and 1st Marquis of Penalva. This assertion stems from the fact that in 1743 he purchased Raphael's *Holy Family*,

7. National Academy of Fine Arts (ANBA), Collection Cyrillo Volkmar Machado, *Rezumidos da Historia da Arte de todos os Autores que tem falado della em todos os hidiomas por C.V.M.*, Folder 16, [fl. 22v.]. This manuscript is dated around 1802.
8. ANBA, Collection Cyrillo Volkmar Machado, *Rezumidos da Historia da Arte de todos os Autores que tem falado della em todos os hidiomas por C.V.M.*, Folder 16, [fl. 22v.].
9. The painting collection of Marquises of Penalva would probably be located in his family`s palace in Mouraria. On this subject, see CÂMARA, Maria Alexandra Trindade da — "O Palácio dos Marqueses de Alegrete à Mouraria: do palácio ausente à memória do sítio". *Cadernos do Arquivo Municipal de Lisboa*, V (2016), 81-126.
10. The painting gallery of the Dukes of Lafões was located in the Palace of Dukes of Lafões, at Calçada do Duque de Lafões, n.º 1.
11. ANBA, Collection Cyrillo Volkmar Machado, *Rezumidos da Historia da Arte de todos os Autores que tem falado della em todos os hidiomas por C.V.M.*, Folder 16, [fl. 22]. The painting gallery of the Counts of Pombeiro was located in the Palace Pombeiro, at Calçada do Conde de Pombeiro, n.º 24.
12. Gulbenkian Art Library (BAG), Archive Reis Santos, box 173 A: *Igrejas, Convento, Cazas, Quintas de Lisboa, que conservão pinturas, e outros objectos dignos de atenção*, [fls. 17-18]. (Manuscrip written after 1822).

along with other paintings that were in the old library of the Convent of Graça, from the Order of the Hermits of St. Augustine[13]. The artist Vieira Lusitano (1699-1783) confirms that the "priceless jewel of the divine talent of the great Raphael of Urbino" (Lusitano, 1945: 5), executed on "large reed" (Lusitano, 1945: 5), was acquired by Estevão José de Meneses, as attested: "It was happily acquired by His Excellency (...) the Marquis of Penalva" (Lusitano, 1945: 5).

According to Vieira Lusitano, who catalogued, evaluated[14] and restored the Penalva art gallery, it consisted of 249 pieces, offering a chronological journey through the history of Portuguese and European art, including a gallery of 21 portraits of the Tarouca/Penalva family, most of which were painted by European artists (the names provided by Vieira Lusitano do not allow for clarification of authorship).

In addition to the greatest representative of Roman Renaissance classicism (Raphael Sanzio), the Penalva art collection included artists linked to various artistic movements, notably Parmigianino (1503-1540) with *Venus and Cupid and Diana coming out of the bath*, Paolo Veronese (1528-1588) with *Penthesilea: Queen of the Amazons*, Giacomo Palma (1548/50-1628) with *Soledad and Saint Jerome*, and Giuseppe Cesari (c.1568- 1640) with *Mary Magdalene with a Skull* (Lusitano, 1945: 6-12). In addition to exponents of 16th-century Europe, Roman Baroque also had its place in the halls of Casa Penalva, with Pietro Lucatelli (c.1630-1690) standing out with *Seascape with Figures*, Francesco Trevisani (1656-1746) with *Martyrdom of Saint Andrew*, and Girolamo Pesci (1679- 1759) with *Martyrdom of Saint Lawrence*. This art gallery also included works by the Flemish artist David Teniers, *the Elder* (Lusitano, 1945: 6-12). The artist Vieira Lusitano also recognised paintings by some Portuguese artists as well — notably, the school of Grão Vasco (15th-16th centuries), with the paintings *Saint Apollonia and Saint Agnes*, and *Saint Catherine and Saint Eugenia*; the painter Fernão Gomes (1548-1612) with *Foot Washing*, and Diogo Pereira (†1658) with the paintings *The Fire of Sodom, The Universal Flood, Hell, Fruit Bowl*, and *The Destruction of Troy* (Lusitano, 1945: 6-12).

Unfortunately, it has not been possible to ascertain what led to the dispersal of the "very copious" painting collection at Casa Penalva, but it likely began in 1844. In that year, an appraiser connected to Count Athanasius Raczynski (1788-1874) purchased the paintings attributed to the school of Grão Vasco, which featured *Saints Apollonia and Agnes*, and *Saints Catherine and Eugenia* (Castro, 1945: 2) [fig.01,02].

In 1937, these paintings were discovered by César de Sousa Mendes do Amaral e Abranches (1885-1955), Portugal's minister plenipotentiary in Poland, at the Narodowe Museum in Poznań[15], José de Figueiredo (1872-1937) having been informed of his discovery[16].

It is plausible that some paintings were purchased by Portuguese collectors. In 1851, the Duke of Palmela's gallery consisted of a "Painting representing the Holy Family — Original design by Raphael; but the colouring also belongs to Julio Romano" ("Dos Quadros antigos e modernos...", 1851: 142). Could this *Holy Family* have belonged to the Marquises of Penalva?

13. National Library of Portugal (BNP), Archive Tarouca, A.T. 51 A: "The Count of Tarouca says that, knowing that in the Convent of Nossa Senhora da Graça in this city there had been for some time some panels available for purchase, almost all of them in very poor condition, he bought them, not only for the price that the priests had set for them, but he paid even more for the said panels, which were sold with the power and solemnity that is customary in such sales at the said convent, and for which he requires a certificate (...). The same bundle of handwritten documents contains the following information: "Papers concerning the panels that Mr. Marquez de Penalva bought on credit, including the one by Raphael".
14. The inventory took place in 1758 upon the death of Estevão José de Meneses, 1st Marquis of Penalva, whose heir was Eugénia Mariana Meneses da Silva: "Inventory of the assets left by the Honourable and Illustrious Marquis of Penalva, continuing with the Honourable and Illustrious Marquise of the same title, as she remains in possession and head of the estate to distribute it to her daughter, the Honourable and Excellency Countess of Villar Mayor" (Lusitano, 1945: 5).
15. Knowing this information, the Narodowe Museum in Poznań was contacted to verify the existence of this collection, but no response was received.
16. "Seeking to find out how the works had ended up in Poland, he approached the Director of the Museum of Posen, who provided him with the following information: The painting depicting Saint Catherine and Saint Barbara measures 34x87 cm; the one depicting Saint Apollonia and Saint Agnes measures 33x87 cm. Both are oil on wood and belonged to the gallery of the Marquis of Penalva, appearing in old catalogues as masterpieces by Grão Vasco. They were purchased by an expert of Count Raczynski in Lisbon in 1844 for the price of 42 talers [sic]" (Castro, 1945: 2).



Fig. 01· *Saint Apollonia and Saint Agnes*, attributed to the school of Grão Vasco (15th-16th centuries). Inventário das pinturas que em 1758 possuia a Casa dos Marqueses de Penalva. Feito por Francisco Vieyra Lusitano. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1945.



Fig. 02· *Saint Catherine and Saint Eugenia*, attributed to the school of Grão Vasco (15th-16th centuries). Inventário das pinturas que em 1758 possuia a Casa dos Marqueses de Penalva. Feito por Francisco Vieyra Lusitano. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1945.

One of the finest art collections in Lisbon, perhaps rivalling that of the Marquises of Penalva, may have belonged to João Carlos de Bragança (1719-1806), 2nd Duke of Lafões. The "precious painting gallery" of João Carlos de Bragança — which still existed in 1843-1844 — reportedly consisted of "a copious library, rich in editions and rare manuscripts; and during his travels, he collected a large number of panels, with which he formed a precious painting gallery, which still exists in his palace in Grilo" (Barbosa, 1843-44: 332).

The catalogue that was prepared for the auction of the artworks belonging to the Dukes of Lafões, held in 1865, the Duke of Lafões' office consisted of "228 paintings, 4 engravings and one speciality"[17]. It is known that among these two hundred and twenty-eight paintings were some by famous painters: "a beautiful original painting by Domenichino depicting a Sybil accompanying herself on a lute, with a boy on her left writing her prophecies in Greek characters, and a lyre beside her"[18]; a *St. Roch* by Francesco Trevisani; an allegory depicting "Fame immortalising the artist", the *Chaste Susanna in the bath*, and *Lot with his daughters*, all originals by Luca Giordano (1634-1705)[19]; a penitent saint in the desert, and *Parable of the Gospel*, by the Spanish artist Jusepe de Ribera (1591-1652); a *St. Sebastian* by Guido Reni (1575-1642); a *St. John the Evangelist* by Carlo Maratti (1625-1713).

17. National Archive of the Torre do Tombo (ANTT), Lafões/Marialva, box 50. "Leilão de Quadros a Oleo Antigos. Pertencentes à galeria do Il.mo e Ex.mo Sr. Duque de Lafões, existentes no seu palácio ao Grilo (próximo do Beato) em Lisboa", 1865: 13.
18. ANTT, Lafões/Marialva, box 50. "Leilão de Quadros a Oleo Antigos. Pertencentes à galeria do Il.mo e Ex.mo Sr. Duque de Lafões, existentes no seu palácio ao Grilo (próximo do Beato) em Lisboa, 1865: 13.
19. ANTT, Lafões/Marialva, box 50. "Leilão de Quadros a Oleo Antigos. Pertencentes à galeria do Il.mo e Ex.mo Sr. Duque de Lafões, existentes no seu palácio ao Grilo (próximo do Beato) em Lisboa", 1865: 14.

There was also an original painting by Jacopo Bassano (1510-1592): "Noah' s family bringing the different races of animals into the ark"[20]; and fires of Troy, without specifying the name of the author.

Furthermore, it included numerous portraits of royal figures (eighty-one portraits), including King Joseph I (1714-1777), King John V, and Queen Mary I of Portugal (1734-1816); Maria Anna of Austria (1683-1754); Charles XII of Sweden (1682-1718); four portraits of the Austrian imperial family; and some portraits of the Arronches family. The collection also contained "sixty paintings of landscapes, seascapes, still lifes, flowers, and fruits"[21], which included Flemish artists, whose names were not mentioned by the appraisers. However, the names of three Flemish artists who belonged to the Duke of Lafões' cabinet were identified: Philips Wouwermann[22], David de Heem[23], and Livio Mehus[24] [fig.03]. The author of the aforementioned catalogue also refers to original paintings by Giacomo Brandi and Antonio Amori, but it has not been possible to ascertain who these artists were.

A large part of his art collection was dispersed at auction in April 1865, with the agent Casimiro C. da Cunha responsible for its sale. The reasons for the sale of this important artistic collection, which took place a few months before the death of Maria Carlota de Bragança e Ligne de Sousa Tavares Mascarenhas da Silva, 6th Marquise of Arronches (1820-1865) and granddaughter of João Carlos de Bragança, have not been ascertained. However, it is very likely that after the abolition of entailed estates and chapels — then "considered an obstacle to economic development, to the point that in May 1863 a law was published abolishing all entailed estates and chapels currently existing in the kingdom"[25] — the Lafões family suffered a substantial financial blow.

Alongside the painting collections of the Marquises of Penalva and the Dukes of Lafões, we now present the art gallery of Pedro José de Noronha Albuquerque Moniz e Sousa (1716-1788), 3rd Marquis of Angeja. Although not much information has been found about the artists represented, there is no doubt that it would have included important masters of European painting. This assertion stems from the fact that manuscript sources reveal that Quinta do Lumiar (Angeja-Palmela Palace, now the Costume Museum) — formerly owned by Pedro José de Noronha — housed an art collection consisting of "thirty-one panels from the best school"[26]. This probably included the "Jocadeira panel"[27], by Julio Romano (1499-1546) and the *Garden of Love*, by Peter Paul Rubens[28].

20. ANTT, Lafões/Marialva, box 50. "Leilão de Quadros a Oleo Antigos. Pertencentes à galeria do Il.mo e Ex.mo Sr. Duque de Lafões, existentes no seu palácio ao Grilo (próximo do Beato) em Lisboa", 1865: 22.
21. ANTT, Lafões/Marialva, box 50. "Leilão de Quadros a Oleo Antigos. Pertencentes à galeria do Il.mo e Ex.mo Sr. Duque de Lafões, existentes no seu palácio ao Grilo (próximo do Beato) em Lisboa", 1865: 22.
22. According to the piece's history, "this drawing belonged to the collection of the Duke of Lafões". *Raiz – Museus e Monumentos de Portugal* In: http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=258066&tipo=OBJ (accessed: 01 Junho 2025).
23. Library of the National Museum of Ancient Art (BMNAA), *Inventário dos quadros que compõem a galeria da Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*, Book 44: "Painting of fruit, shells and vases. Flemish school. David de Heem. Canvas: 1.16×1.66. Entered the gallery on 22 March 1867, purchased on 20 March at the Lafões gallery auction for 144$000. It is signed with the painter's distinctive mark and dated 1646".
24. *Catálogo provisório da Galeria Nacional de Pintura existente na Academia Real das Bellas Artes de Lisboa*. Lisbon: Royal Academy of Fine Arts, 1868, p. 49: "Artist Lyvio Mevio. Landscape with figures. A. 0.98 ×1.32. Purchased at the Lafões gallery auction in 1866". According to the introductory note in the same catalogue, written by Marquis of Sousa Holstein, this painting was acquired with "the sums that His Majesty King Ferdinand granted for this purpose from his endowment".
25. ANTT. In antt.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/extincao-dos-morgados-e-capelas (Accessed: 09.01.2025).
26. Lisbon Academy of Sciences (ACL), Série Azul, "Memórias coligidas e relatadas por Joaquim José Ferreira Gordo, Prelado da Santa Igreja de Lisboa", Tomo 1, n.º 142, fl. 66v (document dated January 1808).
27. BAG, Arquivo Reis Santos, cx. 173 A. *Igrejas, Convento, Cazas, Quintas de Lisboa, que conservão pinturas, e outros objectos dignos de atenção*, [fls. 17-18] (manuscrito escrito depois de 1822). This perhaps refers to the series of tapestries related to children's games, based on drawings by Giulio Romano, which are located in various international museums. In Portugal, there are two pieces located in the Calouste Gulbenkian Museum.
28. BAG, Archive Reis Santos, cx. 173 A. *Igrejas, Convento, Cazas, Quintas de Lisboa, que conservão pinturas, e outros objectos dignos de atenção*, [fls. 17-18]: "Marquis of Angeja (...). The panel of Jocadeira [?] by Julio Romano is certainly a masterpiece and well worth seeing. There is also a beautiful painting of The Garden of Love by Peter Paul Rubens. Many of these paintings have had different fates". Regarding Peter Paul Rubens' *The Garden of Love*, there is a painting that belongs to the collections of the Prado National Museum in Madrid. The painting collection of the Vienna Museum of Art History includes a painting by Peter Paul Rubens dedicated to the theme *The Feast of Venus* (c. 1630-1640). It is likely that Peter Paul Rubens painted several themes dedicated to Love.



Fig. 03· *Rest stop during a hunt*, 1640-1750, Philips Wouwermann (1619-1668); multi-colour tempera drawing on paper; 17.5×22.7cm; National Museum of Ancient Art, Lisbon, Inv. 2391 Des. (photograph by Luísa Oliveira, 2022). Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. / Photographic Documentation Archive.

What is known about the fate of this collection? Well, a large part of the painting collection of the 3rd Marquis of Angeja was plundered by the invading French army. It is known that the thirty-one paintings that were part of the Quinta do Lumiar collection were probably taken to the Imperial Museum in Paris, as witnessed by Joaquim José Ferreira Gordo:

> Today, the Marquise of Angeja told me that two or three days after the French army arrived, a general or other officer went to her farm in Lumiar and took thirty-one panels of the best school that were there, all chosen by the famous Pelegrini [Domenico Pelligrini], whom he would take with him to make the selection. I still do not know what became of them, perhaps they were sent to Paris to adorn the Imperial Museum[29].

It is interesting to note the mention of the "famous Peligrini" who painted several portraits of the noble and bourgeois elites. Apparently, this Italian artist first came to Portugal with the intention of trading works of art, something emphasised by the Swedish pastor Carl Ruders (1761-1837): "He brought with him many precious paintings from the Italian school. He hopes to sell them here (...)" (Ruders, 2002: 269); but due to the contextual turnaround, he ended up joining a business opportunity linked to the plundering of heritage assets by the French invaders.

Finally, some comments are made on the painting collection of José de Vasconcelos e Sousa and Maria Rita de Castelo Branco Correia e Cunha (1769-1832), both of whom were awarded the title of Marquises of Belas in 1801. Although not as prominent as those of the Marquises of Penalva and the Dukes of Lafões, it is nonetheless noteworthy.

29. Lisbon Academy of Sciences (ACL), "Memórias coligidas e relatadas por Joaquim José Ferreira Gordo, Prelado da Santa Igreja de Lisboa", Série Azul, Tomo 1, N.º 142, fl. 66v.

Apparently, the various rooms of the Pombeiro Palace were to be decorated with paintings by various renowned artists, as Cyrillo comments that one of the palace walls featured an original painting by Parmigianino, as confirmed: "The walls (...) are superbly decorated with precious paintings, among which one can admire the famous original panel by Parmesão"[30]. According to Luiz Duarte Villela da Silva, the "panel by Parmesão" represented the Holy Virgin (Silva, 1828: 109). Regarding the other "precious paintings", Villela da Silva (who appears to have been familiar with the collection) mentions the existence of other artists, namely David Teniers, Peter Paul Rubens, and Spanish artists such as Luis de Morales (1509-1586) and Jusepe de Ribera (Silva, 1828: 109).

The painting gallery was also found to contained works by Portuguese artists, including Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786): "he painted fires very well, among which those of the Lisbon Customs House and the Cábrea vessel, owned by the Marquis of Belas, were always excellent"[31]. This perspective confirms the patronage of José de Vasconcelos e Sousa and his wife as well as this family's contemporary taste for various aesthetic expressions, including those of Portuguese artists. In fact, the gallery also contained a painting by Domenico Pelligrini (1759-1840), who was in London at the time and portrayed the Marquises of Belas: "He returned to London a second time [Pelligrini] where he made several compositions, engraved by the Schiaveneti (Venetians) and others; on that occasion, he portrayed the family of the Marquis of Bellas" (Machado, 1922: 109).

During the French invasions, the collection of the Marquises of Belas, particularly the painting by Parmigianino, was coveted by the invading armies, as witnessed by Villela da Silva: "More than once, Junot's satellites, driven by their most fervent desires, will search the home of the most excellent Marquis of Bellas to discover the unique painting of the Holy Virgin by the majestic Parmigianino" (Silva, 1828: 109). However, unlike Pedro José de Noronha's collection, this one was "saved" from French usurpation, having been part of the "baggage" that accompanied José Vasconcelos e Sousa and Maria Rita de Castelo Branco to Brazil, due to the royal family's strategic retreat to that country, as confirmed by: "This precious original [Parmigianino], as well as some by Teniery, Spanholeto, Rubens, Morales, would have fallen into the clutches of the usurpers if they had not been taken to Rio de Janeiro" (Silva, 1828: 109).

However, upon the death of José de Vasconcelos e Sousa, his wife Maria Rita de Castelo Branco returned to Lisbon and must have brought some of these works with her, as it is known that Domenico Pelligrini's painting of the Marquises of Belas' family is now in a private collection in northern Portugal[32] (but it could also be the case that this particular painting never made it onto the ship bound for Brazil).

Finally, it should be briefly noted that the art collections of the noble elites are almost always inherited, as witnessed in the cases of the Marquises of Alegrete, the Dukes of Lafões and the Marquises of Angeja. However, although some families inherited works of aesthetic importance from their ancestors (as is the case of the Marquises of Penalva), it seems that they did not cease to enhance them, notably João Carlos de Bragança, who certainly acquired some pieces in Rome during his *Grand Tour*. It is also interesting to note the importance of the conventual "market" — repositories of great masters of European painting — in the dynamics of national collecting at a time dominated by the patronage of King John V.

From the collection as a whole — which included Flemish artists, Italian Mannerists and Roman Baroque artists — it is clear that the work of these artists was popular among the elites, although with some deviations towards the tenebrist universe of Jusepe de Ribera, as seen in the collections of the Dukes of Lafões and the Marquises of Belas. The presence of Jusepe de Ribera can perhaps be explained by the "circumference of taste", which is key to understanding why some works circulate more than others.

30. ANBA, Collection Cyrillo Volkmar Machado, *Rezumidos da Historia da Arte de todos os Autores que tem falado della em todos os hidiomas por C.V.M.*, Pasta 16, [fl. 22].
31. BAG, Reis Santos Archive, box 173C. Cyrillo Volkmar Machado — *Collecção de Memorias relativas às vidas dos Pintores, Esculptores e Architectos Portuguezes; e às dos Estrangeiros que estiverão em Portugal, dedicada ao Illm.º e Exm.º Senhor José de Vasconcelos e Souza. Conde de Pombeiro, Marquez de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado, Grão-Cruz da Ordem de S. Thiago. por hum artista lisbonense no anno de 1803.*
32. Thanks to Prof. Gonçalo Vasconcelos e Sousa for sharing this information.

Despite the classicist tendency, with representatives of the Roman Baroque, which seems to be a reflection of the Joanine era, the truth is that the noble elites did not confine themselves to the classical system, attempting to impose a more generalist style. In this context, the existence of "Portuguese primitives" in the art gallery of the Marquises of Penalva leads us to conclude that, long before Athanasius Raczynski (1788-1874) admired Portuguese Renaissance art, it was already appreciated by the elites of the 18th century. We can also add the "primitives" in the collection of Diogo José Noronha Coutinho (1739-1803), 5th Marquis of Marialva, attested by William Beckford: "the marquis showed me the ruins of what was once his sumptuous palace, where there were many important paintings by Rubens and the primitives (...)'" (Beckford, 1983: 163). This reveals that the elites had eclectic tastes, not focusing solely on specific artists and themes, which demonstrates an updating of taste among this social class.

One cannot fail to mention the painting collection of José Vasconcelos e Sousa and Maria Rita de Castelo Branco. This collection already shows a taste aligned with the prescriptions of neoclassicism, and the appearance of picturesque works by Portuguese artists highlights the contemporary and patronising nature of both.

BOURGEOIS COLLECTORS AND THE TRANSFORMATION OF THE ART MARKET

Following this foray into the artistic universe of the lords, it is also important to mention two art collections that belonged to the wealthy and ennobled bourgeoisie of Lisbon: the art galleries of Jacinto Fernandes Bandeira (1745-1806), 1st Baron of Porto Covo, and Joaquim Pedro Quintela (1748-1817), 1st Baron of Quintela.

The art collection of Jacinto Fernandes Bandeira, which was located in the former Squire's Room (*Sala dos Escudeiros*) of the Porto Covo Palace[33], was said to have been composed of "well-known and celebrated artists" (Menezes, 1796: 42). Inácio de Sousa Menezes, who visited the Porto Covo Palace in 1796, shared the following information about the Squire's Room and its decorative contents, stating the following: "it is adorned with seventy-five precious panels, both large and small; however, all by well-known and celebrated authors; placed symmetrically, and capable of entertaining any skilled mind for a long time" (Menezes, 1796: 42). During the course of the current research, descriptions of numerous pieces that may correspond to those described by Inácio Menezes were found in the *Catálogo dos Quadros, objectos de Arte, Pratas, Mobiliário e Porcelanas que guarneciam o Palácio Porto Covo*... (1941). It would be an arduous task to establish this relationship, but a connection can be attested to with the paintings of some famous artists that once adorned this room: four Flemish works by Jan van Kessel, *the Younger* (1626-1679); several landscape paintings, including two canvases by the French artist Jean Pillement (dated 1785); biblical themes (about six canvases); rural scenes; hunting scenes; a maritime scene with a view of a port by the Dutch artist Johannes Sturckenburg (c.1630-1673), which is quite rare; paintings with views of Venice; a history painting (*The Death of Lucretia*); paintings by Domenico Pellegrini, including two portraits and a canvas depicting mythology, *Venus, Adonis and Cupid* (1803); an anonymous portrait by the Spaniard António Carnicero (1748-1814); and a hunting scene by the Austrian artist August Querfurt (1696-1761). In addition to foreign artists, the gallery housed works by the Portuguese artists Joaquim Manuel da Rocha and Vieira Lusitano (*Narcissus in love with himself*).

The dominant themes of the Porto Covo Palace painting gallery were classical mythology and still life, most likely in line with Jacinto Bandeira's personal taste. The catalogue does not specify the authorship of most of the works mentioned, but this room undoubtedly contained a very valuable collection of works of art.

33. The Porto Covo Palace is located on São Domingos Street, n.ºs 35-39, Lisbon.

An analysis of the collection also reveals Jacinto Fernandes Bandeira's eclectic taste and his keen interest in seeking out foreign and national works of art on the art market of the time to expand his art gallery. Most of the works were likely acquired through direct purchase from artists, dealers, and agents in Portugal and elsewhere in Europe (Delaforce, 2002: 317), but also at private auctions held after the collector's deaths, as can be seen in the *Collecção de Memórias...*, referring to Maria Leonor Roulks, an "illustrious Lisboner" who painted many canvases: "in [Commander] Geraldes' collection there were 14 or 15 of her panels, some of which will pass on her death to the house of [Jacinto Fernandes] Bandeira" (Machado, 1922: 105).

Jacinto was, therefore, very attentive to the artistic movements of his time, striving to keep up with "the fashions". Only in this way can we understand why he acquired a painting by the Italian Domenico Pellegrini (*Venus, Adonis and Cupid*) in 1803, coinciding with the arrival of this painter in Lisbon.

Concerning the works of art that may have constituted the art gallery of Joaquim Pedro Quintela[34], 1st Baron of Quintela, references were found in the catalogue of the sale of art objects belonging to João Maria Correia Aires de Campos (1847-1920), 1st Count of Ameal. According to Clara Moura Soares (2014: 92), this collector acquired some pieces at the auction of the Counts of Farrobo, probably from 1869 onwards — the year corresponding to the death of Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), 2nd Baron of Quintela, whose fortune was dismantled: "the impoverishment of the Count of Farrobo (...), led to the auctioning of his assets" (Araújo, 1946: 51).

Thus, based on the information provided in the descriptive catalogue *Vente d'Objects d`art. Coleccions Comte de Ameal* (1921), some paintings believed to have belonged to Joaquim Pedro Quintela may have been transcribed, as the catalogue does not mention the provenance of most of them: Jean Pillement (1728-1808) with *Aqueduct of Águas Livres in Lisbon*; Vieira Lusitano with a sanguine drawing of an allegory and an oil painting of Christ Crucified; Joaquim Manoel da Rocha with a canvas depicting a seascape and other characters; Pedro Alexandrino (1729-1810) with *Holy Family*; Cyrillo Volkmar Machado with a watercolour drawing and an allegorical canvas executed in chiaroscuro; and Joaquim Marques with two rural scenes (*Vent d`Objects d´art...*, 1921: 24-64). The two paintings by Domingos Sequeira (1768-1837), titled *The Genius of the Portuguese Nation* (1812)[35] and *Lisbon Defends its Inhabitants during the French Invasions* (1812)[36] (*Vent d' Objects d'art...*, 1921: 40), undoubtedly belonged to the collection of Joaquim Pedro Quintela [fig.04,05].

Finally, Joaquim Pedro Quintela's collection included a portrait of himself with his wife and children, painted by Domenico Pelligrini (dated 1807 and signed by him), which is still in the possession of a branch of the Quintela family, meaning that it was not sold on the Lisbon art market.

If future research supports that some of the aforementioned paintings may have been part of Joaquim Pedro Quintela's art collection, it will be possible to ascertain his artistic personality and his connection to a taste for the works of national artists. It should be noted that, although only works by national artists have been found, Joaquim Pedro Quintela likely also owned works by European artists. However, it is also noteworthy that the Palace of the Baron of Quintela (Lisbon) was occupied by General Jean-Andoche Junot (1771-1813) during the French invasions, and it cannot be ruled out that some of these works may have been looted and transported to France, as was the case with the painting collection of the Marquises of Angeja.

34. Joaquim Pedro Quintela's art gallery was probably located in the Palace of the Baron of Quintela and Count of Farrobo, at Rua do Alecrim, n.º 56, Lisbon.
35. *Vente d'Objects d`art. Coleccions Comte de Ameal: Catalogue descriptif*, 1921: 44-45. On the reverse side of the canvas is the following inscription: "Commissioned by His Excellency the Baron of Quintela in memory of the genius of the Portuguese nation in defence of the religion of the prince and the homeland since 1808. Designed and painted by Domingos Antonio de Sequeira..., First Painter to the Chamber and Court of His Royal Highness, master of his August Sons, Director of the Royal Academy of the City of Porto, and of St. Luke's in Rome and all those in Italy in 1812".
36. *Vente d'Objects d`art. Coleccions Comte de Ameal: Catalogue descriptif*, 1921: 44-45. On the reverse side of the canvas is the following inscription: "Commissioned by His Excellency the Baron of Quintela in memory of the heroism of the city of Lisbon when it took in afflicted humanity, weighing the "Hippopotamus" and the inscription in the year 1810. Designed and painted by Domingos Antonio de Sequeira, First Painter to the Chamber and Court of His Royal Highness, master of his August Sons, Director of the Royal Academy of the City of Porto, and of St. Luke's in Rome and all those in Italy, in 1812". The two paintings by Domingos Sequeira were published by: XAVIER, Hugo. *Domingos Sequeira. Pintores Portugueses*. Lisboa: Quidnovi, 2010, p. 40.



Fig. 04· *The Genius of the Nation*, 1812, Domingos António de Sequeira (1768-1837); oil painting on canvas; 225.00 cm × 138.00 cm; Lisbon Museum, MC.PIN.0700; Lisbon Museum Collection / EGEAC/ Lisbon City Council.



Fig. 05· *Lisbon defends its inhabitants during the French invasions*, 1812, Domingos António de Sequeira (1768-1837); oil painting on canvas; 225.00 cm × 138.00 cm; Lisbon Museum, MC.PIN.0701; Lisbon Museum Collection / EGEAC/ Lisbon City Council.

Analyses of these private art galleries must account for the fact that they could only have been formed on the basis of a taste for art and economic power. As Joaquim Pedro Quintela was the richest man in Portugal at the time, his personal fortune allowed him to commission works from the best contemporary artists, as he did when he commissioned portraits of his family from the painter Domenico Pellegrini, and Domingos António de Sequeira.

It is plausible that Joaquim Pedro Quintela acquired some of his works from the most well-known Lisbon artists of the time. In this sense, when we evaluate the art collection of Jacinto Fernandes Bandeira (a close friend of Joaquim Pedro Quintela), we may envision an art market in the city of Lisbon based on the patronage of these wealthy bourgeois figures, who motivated the artists themselves through commissions. Cyrillo Volkmar Machado hinted at this issue in *Collecção de Memórias...*, by mentioning that after completing the cycle of paintings for the Ajuda Palace (1817), Joaquim Pedro Quintela "visited" him to request "four large canvases at an unlimited price" (Machado, 1922: 254). This question of "visiting" the artist's studio has other implications: in addition to going to the space to commission works, it was here in his studio that the "visitor" could purchase the artist's works directly. Thus, the existence of an allegorical painting and a watercolour drawing by Cyrillo Volkmar Machado in the Ameal collection may indicate that they belonged to Joaquim Pedro Quintela. This situation also occurred with Francisco Vieira Lusitano, who in 1762 was "visited" by Count Schaumburg-Lippe, who acquired a painting depicting Saint Anthony (Machado, 1922: 81).

The pattern of collecting changed significantly from the second half of the 18th century onwards, with the emergence of the great fortunes of Lisbon capitalists, as illustrated by the cases of Jacinto Fernandes Bandeira and Joaquim Pedro Quintela. This wealthy class rivalled the great nobility in the acquisition of works of art in an attempt to gain social standing. Their dedication to building their art galleries reveals that these became substantially important to these businessmen, who sought to stand out in the context in which they operated. However, part of the value of this group to the study of 18th-century Portuguese collecting — without wishing to dismiss the lords, or specifically the case of José de Vasconcelos e Sousa — is the input they gave to the national art market through the acquisition or commissioning of artworks from national artists who were still alive at a time in Portuguese history marked by the absence of salons – spaces where artists exhibited their works to be admired and purchased.

EPILOGUE

The painting collections analysed allowed us to draw some conclusions about the evolution of the 18th-century art market in Lisbon. Collecting in the first half of the 18th century was undoubtedly dominated by the figure of King John V, whose financial power placed Portugal at the forefront of collecting, especially with regard to the large-scale acquisition of the greatest exponents of European painting. His economic influence allowed him to access the great masters, something unparalleled in the history of Portuguese collecting.

The art galleries of the Greats, bearers of the distinguished gene of ancestry, established an equally distinctive social standard, since only elite families were able to access the artistic standard analysed. Their collections also reveal the economic power of their owners, while demonstrating their cultural capital. Furthermore, owning an art gallery with masterpieces of European art was highly prestigious. It is difficult to say that the noble elite failed to keep up with the new trends that began to emerge with the advent of Neoclassicism, especially considering that Domenico Pelligrini painted several portraits of the noble elite, notably José Vasconcelos e Sousa, who may have started the fashion for family portraits painted in the style of Pelligrini.

However, when compared to the collecting practices of the wealthy bourgeoisie, which greatly boosted the national art market in the last quarter of the 18th century, the collecting of the noble elites seems to have stagnated. The leading role of the Greats was replaced by a wealthy bourgeois elite, whose art galleries reveal new patterns of taste, shaped by economic prosperity, cosmopolitan aspirations and ambitious personal trajectories.

As regards the causes that led to the disappearance of the painting collections, these were diverse, as we have had the opportunity to analyse. In addition to the voraciousness of unpredictable nature, responsible for the destruction of various painting galleries, namely that of King John V, the French Invasions, between 1807 and 1810, were equally disastrous for the "large collections of excellent paintings".

The invasion of Portuguese territory by French armies led to the strategic withdrawal of the Royal Family to Brazil in 1808, substantially altering the "spirit" of Lisbon's painting collections. On the one hand, the works that went to Brazil were saved from human greed, but ended up not returning to Portuguese territory, either because of the death of their owners or because they chose to remain in Brazil; on the other hand, some of those that remained in Portugal were plundered by the invading army. Added to this was the downfall of the noble and bourgeois families, marked by the changing times.

REFERENCES

MANUSCRIPT AND PRINTED SOURCES

National Academy of Fine Arts

Cyrillo Volkmar Machado Archive, *Rezumidos da Historia da Arte de todos os Autores que tem falado della em todos os hidiomas por C.V.M.*, File 16.

Lisbon Academy of Sciences

Memórias coligidas e relatadas por Joaquim José Ferreira Gordo, Prelado da Santa Igreja de Lisboa, Série Azul, Vol. 1, N.º 142.

National Archive of Torre do Tombo

Casa Lafões/Marialva Archive, box 50. *Leilão de Quadros a Oleo Antigos. Pertencentes à galeria do Il.mo e Ex.mo Sr. Duque de Lafões, existentes no seu palácio ao Grilo (próximo do Beato) em Lisboa.*

National Library of Portugal

Tarouca Archive, A.T. 51 A.

Gulbenkian Art Library

Reis Santos Archive, box 173 A, box 173C.

GENERAL BIBLIOGRAPHY

ARAÚJO, Norberto de – "Palácio Farrobo (Laranjeiras)". *Inventário de Lisboa*, 4 (1946), 51-54.

BARBOSA, Inácio de Vilhena – "O Duque de Lafões, D. João de Bragança". *Universo Pittoresco. Jornal de Instrução e Recreio*, 3 (1843-1844), 328-329.

BECKFORD, William – *Diário de Wiliam Beckford em Portugal e Espanha. Introdução e notas de Boyd Alexander*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

BRIGOLA, João Carlos Pires – *Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no séc. XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

CATÁLOGO dos Quadros, objectos de Arte, Pratas, Mobiliário e Porcelanas que guarneciam o Palácio Porto Covo e a cujo leilão se prodecederá na Casa Liquidadora. Lisboa: Leiria &Nascimento, 1941.

CASTRO, José – *Inventário das pinturas que em 1758 possuia a Casa dos Marqueses de Penalva. Feito por Francisco Vieyra Lusitano*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1945.

DELAFORCE, Angela – *Art and patronage in Eighteenth century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DOS QUADROS antigos e modernos, que formam parte da Galeria do Exmo.º Duque de Palmella, em Lisboa. *Revista Universal Lisbonense*, 12 (1851), 142-143.

JUROMENHA, Visconde de – "Um jornal emprehendido por alguns artistas portuguezes". *Jornal de Bellas Artes*, 1 (1857), 1-16.

JUROMENHA, Visconde de – "Descripção dos Quadros remettidos pelo gravador Francez João Mariotte a El-Rei D. João V". *Jornal de Bellas Artes*, 2 (1857), 1-16.

JUROMENHA, Visconde de – "Descripção dos Quadros remettidos pelo gravador Francez João Mariotte a El-Rei D. João V". *Jornal de Bellas Artes*, 3 (1857), 1-16.

JUROMENHA, Visconde de – "Descripção dos Quadros remettidos pelo gravador Francez João Mariotte a El-Rei D. João V". *Jornal de Bellas Artes*, 4 (1857), 1-16.

JUROMENHA, Visconde de – "Descripção dos Quadros remettidos pelo gravador Francez João Mariotte a El-Rei D. João V". *Jornal de Bellas Artes*, 5 (1857), 1-16.

JUROMENHA, Visconde de – "Descripção dos Quadros remettidos pelo gravador Francez João Mariotte a El-Rei D. João V". Jornal de Bellas Artes, 6 (1857), 1-16.

LUSITANO, Francisco Vieyra – *Inventário das pinturas que em 1758 possuia a Casa dos Marqueses de Penalva. Feito por Francisco Vieyra Lusitano*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1945.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de Memórias relativas ás vidas dos Pintores, e Escultores, Architectos, e Gravadores Portugueses, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal. Recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado. Seguidas de notas pelos Dr. J.M. Teixeira de Carvalho e Dr. Vergilio Correia*. Lisboa: Imprensa da Universidade, 1922.

MENEZES, Inácio de Sousa e – *Memorias Historicas do Serenissimo Senhor Don Antonio Principe da Beira. Segunda Parte, em a qual se referem as acçõens de graças a Deos N. Senhor, pelo felicissimo Nascimento de Sua Alteza, e as festas publicas, com que este foi aplaudido pelo Intendente Geral da Policia da Corte, e Reyno de Portugal; e pelos Fidalgos da primeira Nobreza em seu lugar mencionados*. Lisboa: Officina de Jozé de Aquino Bulhoens, 1796.

RUDERS, Carl Israel – *Viagem em Portugal, 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SALDANHA, Nuno – "A pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750)". SALDANHA, Nuno (ed.) – *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal no tempo de D. João V, 1706-1750*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico, 1994.

SILVA, Luiz Duarte Villela da – *Observações criticas sobre alguns artigos do Ensaio Estatistico do Reino de Portugal e Algarves publicado em Paris por Adriano Balbi. Seu Auctor Luiz Duarte Villela da Silva, Presbytero secular, Thesoureiro mór da Real e Insigne Collegiada de Santa Maria da Alcaçova da Villa de Santarém, Cavaleiro das Ordens de Christo, e de Nossa Senhora da Conceição de Villa Viçosa, e Censor Regio*. Lisboa: Impressão Régia, 1828.

SOARES, Clara Moura – "A Coleção de arte do Conde do Ameal: o leilão de 1921 e as aquisições do Estado Português para os Museus Nacionais". MALTA, Marize, NETO, Maria João, CAVALCANTI, Ana, OLIVEIRA, Emerson Dionisio de (eds.) – *Coleções de Arte em Portugal e no Brasil nos século XIX e XX. Modos de ver e exibir em Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, pp. 89-105.

VALE, Teresa Leonor M. – Entre Roma e Lisboa no século XVIII. Trânsitos e permanências. Lisboa: Scribe, 2025.

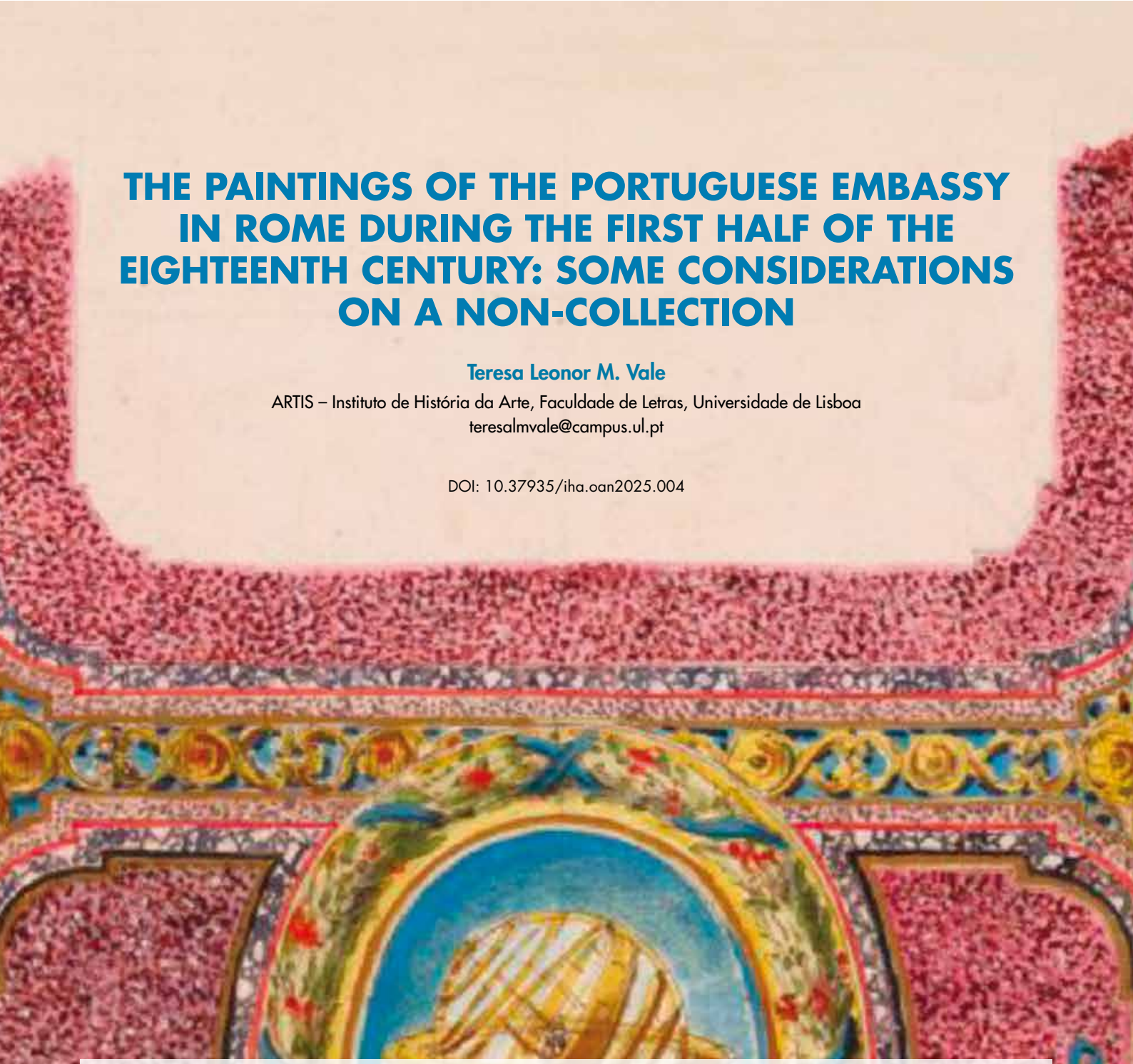
VENTE d`Objects d`art. Coleccions Comte de Ameal: Catalogue descriptif. Lisboa: Empresa de Móveis, 1921.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Notícia de alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typografia da Academia Real das Sciencias, 1903.

THE PAINTINGS OF THE PORTUGUESE EMBASSY IN ROME DURING THE FIRST HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY: SOME CONSIDERATIONS ON A NON-COLLECTION

Teresa Leonor M. Vale
ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
teresalmvale@campus.ul.pt

DOI: 10.37935/iha.oan2025.004



ABSTRACT

This contribution aims to offer a preliminary reflection on the paintings identifiable within the spaces successively occupied by the Portuguese embassy in Rome during the first half of the eighteenth century, corresponding to the reign of King João V (1706–1750). Indeed, associated with the palace occupied by the Marquis of Fontes, those inhabited by the Count of Galveias, the residence of José Maria da Fonseca Évora in the convent of Aracoeli, and the Palazzo dell'Olmo, where Manuel Pereira de Sampaio resided, a significant number of paintings can be identified. The objective of this text is to undertake, based on the analysis of primary sources, a study of these works, addressing their themes, technical characteristics, and attributions, while also reflecting on the extent to which they constitute a collection or a non-collection – that is, a mere assemblage of pictorial compositions intended to animate the walls of the various palaces mentioned.

KEYWORDS

Painting | **Embassy** | **Rome** | **João V**

THE SPACES OF PAINTING

The four ambassadors who represented the Crown in the papal city during the reign of King João V resided in markedly different dwellings. D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, Marquis of Fontes (1676-1733), extraordinary ambassador between 1712 and 1718, settled in a still obscure palace located near the Piazza Colonna. Indeed, the designation of the building, as it appears in contemporary or near-contemporary sources, hinders its precise identification and, consequently, any spatial or other characterization (Vale, 2015a: 121–122).

In the case of André de Melo e Castro, Count of Galveias (1668-1753), who first served as envoy (1708-1718) and, following the Marquis of Fontes's departure from Rome, assumed the role of ambassador, three residences are known: the first, the Palazzo Buratti "*apresso l'Angelo Custode*" (Valesio, 1978: 930); the second, from 1709 onwards, the Palazzo Cavallerini, on Via dei Barbieri, near the Piazza Argentina; and the third, from 1724 onwards, the Palazzo Sforza Cesarini (Diez del Corral, 2023).

Far more original was the residence of the third ambassador of the Joanine period, Friar José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), who, being a Franciscan at the convent of Santa Maria in Aracoeli, established his dwelling there, adapting a set of quarters deemed suitable to accommodate the diplomatic representation of the Portuguese Crown (Vale, 2015a: 128–136).

Finally, the last ambassador of the Magnanimous King in Rome, Manuel Pereira de Sampaio (1691-1750), occupied the most sumptuous residence of all the four diplomats: the Palazzo dell'Olmo, a now-vanished building that once formed part of the vast architectural complex of the palace of the powerful Colonna family (Vale, 2025: 187–199).

At the current state of research, no documentary evidence is available regarding the furnishings of the Marquis of Fontes's palace, but the same cannot be said of the other diplomatic residences. The interruption of diplomatic relations between Portugal and the Holy See in 1728 (Vale, 2022: 43–49) prompted the departure from Rome of the ambassador — at the time André de Melo e Castro — as well as of all Portuguese subjects who were not permanent residents, and also necessitated the drafting of a report detailing all that he left behind in the city. This report was drawn up by Miguel Lopes Rosa, an agent in the service of Portugal who was permitted to remain in the Urbe due to his status as a permanent resident. This document constitutes the first manuscript that will serve as a source for our inquiry.

Subsequently, in 1740, at the conclusion of the diplomatic mission of Fonseca Évora, and again in 1750, upon the death of ambassador Manuel Pereira de Sampaio, two further inventories of the furnishings of the Portuguese embassy were produced. These, likewise, will be consulted in the present analysis.

THE SOURCES

This contribution is grounded in the analysis of primary sources, which we have previously published in another context and with different objectives, and from which a specific approach will now be developed, directed exclusively towards their contents concerning works of painting.

Accordingly, four manuscripts form the basis of our study, all of them preserved in the collection of the Biblioteca da Ajuda:

1. **An inventory of paintings that were held at the Portuguese embassy in Rome until 1728**, when, as a result of the interruption of diplomatic relations between Portugal and the Holy See, the ambassador, Count of Galveias, abandoned the papal city. The inventory was compiled between 1735 and 1736 and delivered by Miguel Lopes Rosa, an agent in the service of the Crown, to Friar José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), who had assumed — first informally and later formally — the functions of Portugal's representative in the papal city [fig.01].

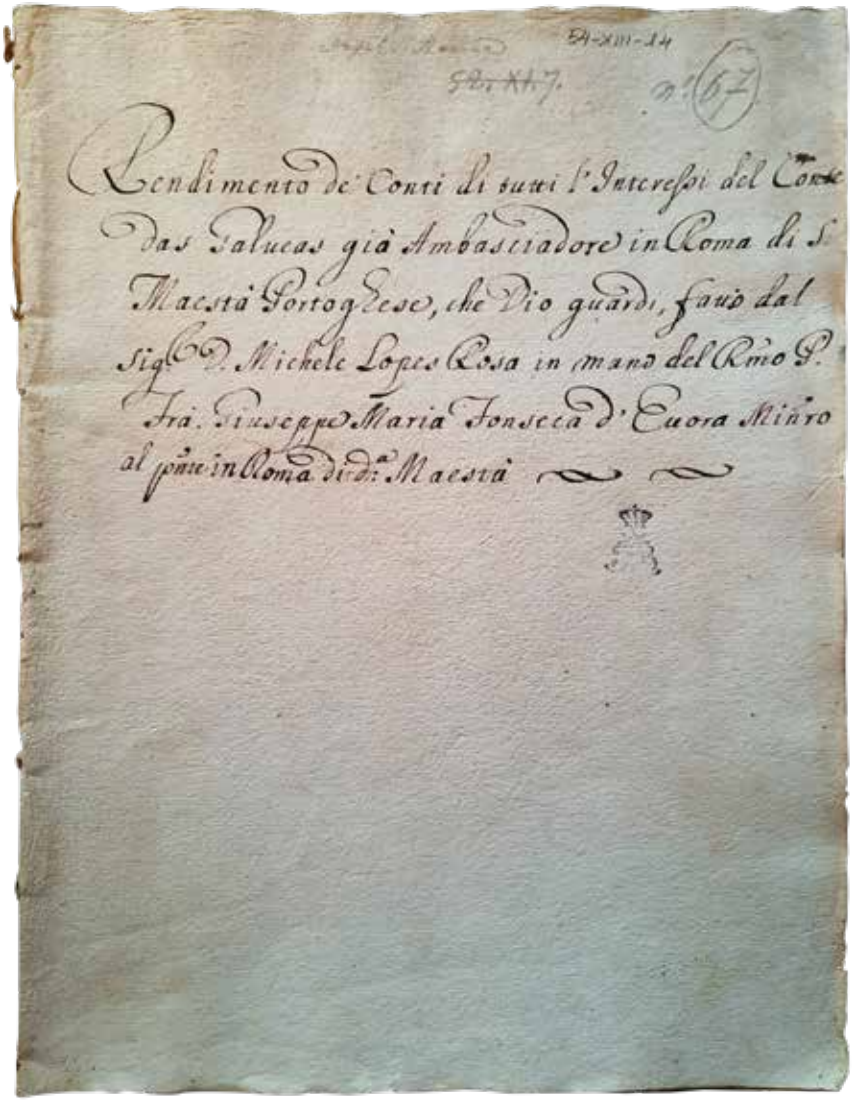


Fig. 01· First page of the manuscript *Rendimento de' conti di tutti l'Interessi del Conte das Galueas già Ambasciatore in Roma di S. Maestà Portoghese, che Dio guardi, fatto dal Signore Miguel Lopes Rosa in mano del Reuerendissimo Frà Giuseppe Maria Fonseca d'Euora Ministro al presente in Roma di detta Maestà*. Biblioteca da Ajuda, Lisbon, Ms. 54-XIII-14, Doc. 67 [N° 413]. © Museus e Monumentos de Portugal / Biblioteca da Ajuda.

2. **An inventory of all the objects which, in 1740, were located in the quarters of the Franciscan ambassador at the convent of Santa Maria in Aracoeli**, but which belonged to the Portuguese Crown, drawn up at the conclusion of the diplomatic mission of Friar José Maria da Fonseca Évora[1] [fig.02].

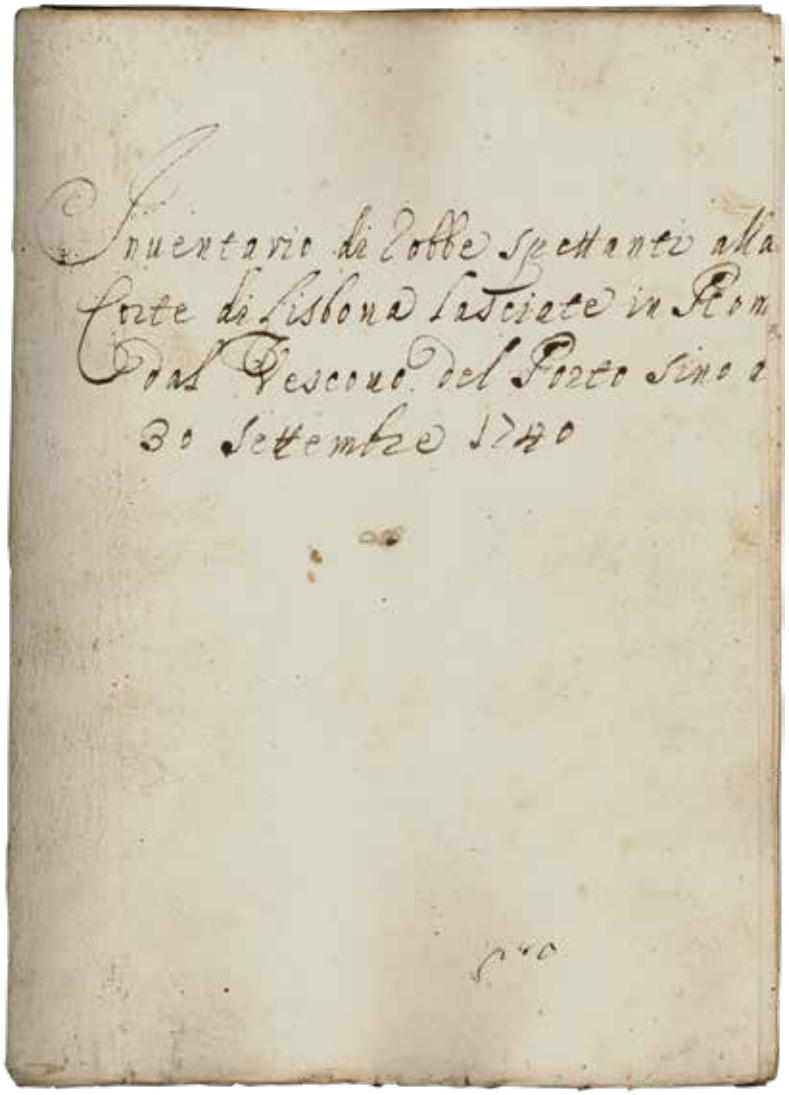


Fig. 02· Cover of the manuscript *Inuentari di Mobili, Carrozze et altro Spetanti alla Corte di Lisbona con lo sfogo de Medesimi Ritrouato a 1° Giugno 1749*. Biblioteca da Ajuda, Lisbon, Ms. 49-IX-35. © Museus e Monumentos de Portugal / Biblioteca da Ajuda.

3. **An inventory of all the items present at the embassy in 1749**, which may be regarded as a kind of status report[2], motivated by the ambassador's general concern to render an account—with transparency and precision—of everything that belonged to the Crown and of what was his personal property[3] [fig.03].

1. Biblioteca da Ajuda, Lisbon (hereafter BA), Inventario di Robbe spettanti alla Corte di Lisbona lasciate in Roma dal Vescovo di Porto sino a 30 Settembre 1740, Ms. 49-VIII-21, Doc. 189, published by Vale, 2015a: 160-192.
2. BA, Inuentari di Mobili, Carrozze et altro Spetanti alla Corte di Lisbona con lo sfogo de Medesimi Ritrouato a 1° Giugno 1749, Ms. 49-IX-35, published by Vale, 2025: 201-238.
3. Another document discloses the possessions belonging to Manuel Pereira de Sampaio: Archivio Capitolino, Roma, Notai, Inventarium bonorum (...) ill.mo Comm.re Di. Emmanuely Pereira Sampajo (...) Febrry 1750, Ms. C.C., Sez. 8, Vol. 70 – mentioned by Borghini, 1995: 254-261.

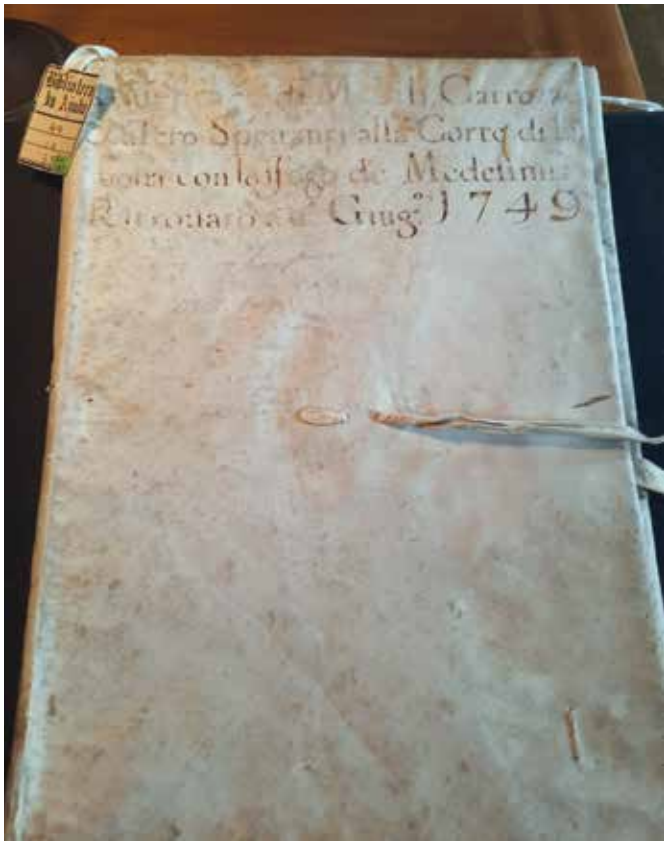


Fig. 03· Cover of the manuscript *Inventario di robbe spettanti alla Corte di Lisbona lasciate in Roma dal Vescovo del Porto sino al 30 settembre 1740*, Biblioteca da Ajuda, Lisbon, Ms. 49-VIII-21, N° 189. © Museus e Monumentos de Portugal / Biblioteca da Ajuda.



Indice

Inventarj

Delle Livree _____ a car. 1.
Delli Mobili _____ da car. 1. a car. 23.
Degli Argenti _____ da car. 25. a car. 28.
Della Credenza _____ da car. 28. a car. 31.
Delle Biancarie _____ a car. 33.
Della Cucina _____ da car. 35. a car. 37.
Della Stanza dove dormono i Cuochi a car. 38.
Della Stalla Rimessa, e Sellaria da car. 39. a car. 44.
Delle Carrozze dell'Ambasceria da car. 45. a car. 60.
Della Guardarobba _____ da car. 61. a car. 67.
E finalmente dell'Archivio _____ a car. 68.

Fig. 04· Index of the manuscript *Inventario di ciò che spetta alla Real Corte di Lisbona, e che si ritrova in Roma nel palazzetto à Piazza Margana*.... Biblioteca da Ajuda, Lisbon, Ms. 49-VIII-21, N° 189a. © Museus e Monumentos de Portugal / Biblioteca da Ajuda.

4. **An inventory dated 1750, recording all the possessions — once again belonging to the Portuguese Crown — that remained from the embassy of Manuel Pereira de Sampaio in his residence at the Palazzo dell'Olmo**, following his death in February of that year. These objects had meanwhile been transferred to a small *palazzo* located in the Piazza Margana [fig.04][4],which was intended to accommodate Sampaio's successor as ambassador, António Freire de Andrade Encerrabodes (1699–1783).

These four manuscripts provide a guiding thread with regard to the pictorial collection associated with the national diplomatic representation in the *Urbe*, spanning from the embassy of the Count of Galveias, which began in 1718 (although André de Melo e Castro had already been residing in Rome since 1708, as noted), to the conclusion of that of Manuel Pereira de Sampaio in 1750, thus covering a time span of more than a quarter of a century.

4. BA, Inventario di ciò che spetta alla Real Corte di Lisbona, e che si ritrova in Roma nel Palazzetto à Piazza Margana (…), Ms. 49-VIII-21, Doc. 189a, published by Vale, 2015a: 194-240.

THE WORKS

The first point that deserves emphasis concerns the ownership of the paintings: all items recorded in the aforementioned inventories were the property of the Portuguese State. Although any of these four men may have personally owned paintings (as well as other works of art) acquired either through direct commission or simple purchase, those mentioned in these texts belonged to the Crown.

For example, it is known that André de Melo e Castro brought several paintings with him to Lisbon, which we may reasonably presume were his personal property rather than items held in his capacity as a Crown diplomat. Indeed, in his will, dated 1753, it is recorded on folio 159: "Deyxo ao Conde das Galveias meo sobrinho (…) **todas as pinturas que trouxe de Roma** em paineis"[5] (our emphasis). Accordingly, the paintings referenced in the *Inventario, e consegna de Quadri…*, under analysis here, belonged to the embassy and, therefore, to the Crown. The same applies to Pereira de Sampaio, whose will identifies several bequests of works of art, specifically paintings, that he personally owned (Vale, 2015a: 72–75; Vale, 2025: 196–197).

Of the four manuscripts, and with regard to the study of paintings belonging to the Portuguese embassy in Rome, the chronologically earliest — corresponding to the items remaining from the diplomatic mission of the Count of Galveias at the time of its interruption in 1728 — is the most extensive and detailed. Accordingly, it should be regarded as the starting point for the analysis to be undertaken.

It should be noted, before any further consideration, that the paintings listed in Miguel Lopes Rosa's report of 1735-1736 had been placed, at the initiative of João Ribeiro de Miranda, the *Maggiordomo* of Ambassador André de Melo e Castro, with a *regatiere*. In eighteenth-century Rome, a *regatiere* was an appraiser of goods who also acted as an intermediary between owners (interested in disposing of such goods) and the *Monte di Pietà*, the official pawnbroker of the city, in credit operations relating to pledged property (Travaglini, 1992: 415–448). It was therefore to a *regatiere* named Tittarella that Ribeiro de Miranda turned to place a set of paintings from the ambassador's palace in the *Monte di Pietà*. The motivations for this action need not be discussed here, as they have already been addressed elsewhere (Vale, 2025: 144–145); what is important to note is that Friar José Maria da Fonseca Évora considered it relevant to recover them, which was done, and the paintings returned to the national embassy.

This group comprised more than eighteen dozen paintings, all framed (with varying characteristics), a fact which, if it does not confirm, at least indicates that they were likely displayed in the various rooms of the palace rather than kept in storage.

From the standpoint of subject matter, and adopting a very broad approach, the collection included pastoral landscapes, both animated and unanimated, animals in landscapes and hunting scenes, still lifes, ancient architecture/ruins, seascapes, battle scenes, putti (with fruit and a laurel crown), *bambocciate*[6], religious themes, and classical history/mythology.

5. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon, Registo Geral de Testamentos, Livro 254, ff. 157-163v (28 January 1753). I am indebted to Carlota Cortesão for providing the shelfmark of this document, which she identified during the course of her research for her doctoral thesis in Art History at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon.
6. Pictorial compositions executed primarily by Flemish and Dutch painters active in Rome, followers of Pieter van Laer (1599-1642), known as "il Bamboccio" and consequently referred to as "i bamboccianti", depicting scenes of everyday life among the lower social strata and even marginalized elements of the papal city's society (thieves, gamblers, prostitutes, tavern-goers, and beggars) set against the ruins of ancient monuments—although dated, this work remains the seminal reference on the subject: Briganti, 1983.

Regarding the later inventories, the first noteworthy observation concerns the substantial reduction in the number of works. The inventories of 1740, 1749, and 1750 reveal a decrease of approximately two-thirds of the paintings identifiable within the interiors that hosted the national diplomatic representation in the papal city. Where, then, did these paintings go? Did Fonseca Évora bring some of them with her when she returned to the kingdom in 1740 as Bishop of Porto? Did some remain in the Biblioteca Eborense, which the Franciscan established at Santa Maria in Aracoeli? The fact is that all three subsequent inventories record a very similar number of paintings, slightly more than sixty.

Among the works whose traces have been lost are, in terms of subject matter, numerous landscapes (particularly abundant in the 1735-1736 report), representations of architecture, battle scenes, the so-called *bambocciate*, and others. Attributions are likewise "lost," meaning that authorial information is practically absent from documents subsequent to Miguel Lopes Rosa's report, a point that will be addressed in what follows.

In the inventories of 1740, 1749, and 1750, pictorial compositions on canvas clearly predominate, though works on wood and copper are also recorded. Regarding subject matter, religious compositions are dominant, but those devoted to pagan themes (historical and mythological), portraits, and several depictions of flowers and fruit are also abundant.

Having already undertaken a similar exercise between the two inventories of 1740 and 1750 — thereby identifying several instances of paintings that were transferred from Ambassador Fonseca Évora's residence to that of Ambassador Pereira de Sampaio (Vale, 2015a: 274–279) — we also attempted a closer comparison in the present case. However, this was hindered by the aforementioned scarcity of detail in the identification of pictorial compositions, which characterizes all the manuscripts. Thus, some of the paintings described as "*campagne*" or "*campagne con figure*", mentioned, for instance, on p. 19 of the 1740 inventory[7], may correspond — and very likely do correspond — to some of those listed under the same thematic category in Miguel Lopes Rosa's *Rendimento de'conti…*, but no further significant conclusions could be drawn from the comparison.

With regard to authorship, explicit mentions are generally scarce. In the first manuscript, only seven painters are identified within a corpus of more than one hundred and eighty paintings. Among these are works associated with the Neapolitan Alessio De Marchis (1684-1752) (Chiarini, 1990), whose execution appears to have been carried out in partnership with a certain Leandro, responsible for painting the figures that animated his landscapes. This reflects a collaborative practice not uncommon at the time; one may recall, among others, the successful partnership of Alessandro Magnasco (1667-1749) and Antonio Francesco Peruzzini (1643/44-1724).

Paintings are also attributed to a painter referred to as Monsù Rosa, who may correspond either to Francesco Rosa (1638-1687) (Nicolaci, 2017), to Salvatore Rosa (1615-1673) (Montanari, 2017), or even to the German artist active in Rome from 1677, Pieter Philip Roos, known as Rosa of Tivoli (1655/57-1706), whose workshop may have trained Alessio De Marchis, as mentioned above.

In the field of attributions, one painting is associated with Sebastiano Conca (1680-1764) (Scavizzi, 1982): "Vn quadro di tela di mezza testa cornice gialla a due ordini d'Intaglio dorati per trauerso rappresenta un Putto con corona di lauro in testa, et in mano, **si crede di Conca**" (p. 6, emphasis added), a painter who, as is well known, worked for the Crown and was connected to the Portuguese Academy in Rome (Vale, 2021: 68).

Two further paintings are attributed to Giovanni Paolo Panini (1691-1765): "Due quadri per alto misura 3. e 2. cornice dorata rappresentano Prospettiue **dicesi del Pannini**" (p. 11, emphasis added).

7. BA, Inventario di Robbe Spettati alla corte di Lisbona Lasciate in Roma dal Vescovo del porto sino al 30 Settembre 1740, Ms. 49-VIII-21, Doc. 189, p. 19, published by Vale, 2015a: 176.

Additionally, two paintings are attributed to the Flemish painter and engraver Jan Frans van Bloemen / Blommen / Bloms (1662-1749) (Busiri Vici, 1968). The difficulties in the spelling and pronunciation of his name likely explain why he became known in the Roman milieu simply as *L'Orizzonte* (p. 6).

Finally, the Roman painter Andrea Lucatelli (1695-1741) (Leone, 2006) is associated with several copies: six *bambocciate* (pp. 6 and 11) and two paintings depicting "*Figure, et Animali*" (p. 9). It may be presumed that the great admiration at the time for this Roman landscape painter determined the abundance of copies of his works, notably present in the prestigious collection of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) (Leone, 2002), a central figure in the cultural panorama of Rome during the first half of the eighteenth century.

In summary, it remains relevant to note that the fact that the paintings are generally referenced in pairs, or in groups of four or six, indicates their primarily decorative function, serving to fill and embellish the interiors of the ambassador's palace. From our perspective, this is further underscored by the scarcity of indications of authorship, and even when such information is provided — apart from a few exceptions — it does not concern highly prestigious painters.

If the first manuscript is not particularly generous in mentioning the authors of the listed works, the subsequent inventories are even less so. In the 1740 inventory, only one canvas has its author explicitly recorded (p. 17): a "Padre Eterno col Mondo in mano del Guercino", that is, by Gian Francesco Barbieri (1591-1666) (Miller, 1964; Vodret and Gozzi, 2011). The same work appears in the 1749 inventory (p. 26), then located in the so-called Chinese Room ("Stanza alla Cinese"), and in the 1750 inventory, placed in the room where His Excellence sleeps ("dove dorme Sua Eccellenza", p. 15), but by that point without an indication of authorship.

As for other possibilities, one may only hypothesize that a painting depicting fruit[8] could correspond to one of two compositions on this theme delivered in 1713 by the painter Michelangelo Corbi, who received several payments during the mission of the Count of Galveias (Vale, 2015a: 38–39). A more certain attribution to Corbi would be a depiction of *The Bath of Diana*, which appears in the inventories of 1740 (p. 20), 1749 (p. 30), and 1750 (p. 7), since he had received payment for a composition on this theme (together with a representation of Noah's Ark) in 1710 (Vale, 2015a: 39).

In the 1750 manuscript, one of the rare explicit mentions of authorship can be found among the depictions of flowers and fruit. Indeed, three paintings — two representing flowers and garlands and another depicting unidentified figures — are explicitly attributed to Ignazio Sterna[9]. This refers to the Bavarian painter active in the papal city, Ignaz Stern (1679-1748)[10], whose name is occasionally Italianized as Ignazio Stella. These paintings were very likely those for which payments were recorded in 1745 and which served as models for the execution of mosaics for the floor of the Chapel of St. John the Baptist in the Church of San Roque [fig.05].

On 17 July 1745, Ignaz Stern signed a receipt for 45 Roman scudi: "cioè scudi uenti cinque monetta a conto del mio Lauoro, e scudi uenti in Azurro seruito per li festoni dè fiori da me fatti per farsi in Mosaico per seruizio della Maestà del Rè del Portogallo", and a few days later, on 29 July, he issued another receipt (for 20 scudi): "a conto de Quadri di fiori fatti e da farsi per mettersi a Mosaico per seruizio della Maestà del Rè di Portogallo". Four further payments followed, with all accounts settled by 29 July 1746[11].

8. BA, Inventario di Robbe Spettati alla corte di Lisbona Lasciate in Roma dal Vescovo del porto sino al 30 Settembre 1740, Ms. 49-VIII-21, Doc. 189, p. 19, published by Vale, 2015a: 176.
9. BA, Inventario di ciò che spetta alla Real Corte di Lisbona, e che si ritrova in Roma nel Palazzetto à Piazza Margana (…), Ms. 49-VIII-21, Doc. 189a, p. 7 published by Vale, 2015a: 200-201.
10. No comprehensive monograph has yet been dedicated to Ignazio Stern; greater scholarly attention has been directed to his son Ludovico, so that only partial studies may be taken into account: Horak, 2017.
11. BA, Ms. 49-VIII-14, Nº 309 (17 July 1745, 45 scudi romani), Nº 370 (29 July 1745, 20 scudi), Nº 515 (18 October 1745, 30 scudi), Nº 533 (15 December 1745, 20 scudi), B.A., Ms. 49-VIII-15, f. 11 (18 February 1746, 30 scudi) and f. 85 (29 June 1746, 30 scudi).



Fig. 05· Mosaic floor of the chapel of St. John the Baptist in the church of S. Roque in Lisbon, executed by the mosaicist Enrico Enuò and collaborators, from the Fabbrica di S. Pietro, according to paintings by Ignaz Stern (1679-1748). © Museu de São Roque, SCML.

Building on Stern's proposal, a team of mosaicists from the *Fabbrica di S. Pietro* — including Guglielmo Paleat, Nicola Onofri, and Giuseppe Ottaviani — under the coordination of Enrico Enuò, executed the floor of the aforementioned chapel (Salerno, 2017: 104–108). A drawing of the entire pavement is preserved in the *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*[12] [fig.06], an illustrated compilation of information concerning art commissions then underway in Rome, produced at the initiative of Ambassador Manuel Pereira de Sampaio in the mid-1740s.

Stern's paintings, depicting flowers and garlands, invite further reflection. Indeed, these works were not regarded at the time as independent works of art, created through a commission intended to produce floral-themed paintings by the artist Ignaz Stern. Rather, the Bavarian painter's compositions functioned as a stage in a process aimed at the creation of another work of art — in this case, the mosaic floor of the royal chapel in the Jesuit church of Lisbon. Stern's paintings, presumably because they pleased Ambassador Pereira de Sampaio, were framed and integrated into the interiors of the diplomat's residence.

This consideration allows us to entertain the possibility that the same could have occurred with other paintings, notably the work attributed to Sebastiano Conca in Miguel Lopes Rosa's report. This artist, who was the resident painter of the influential Cardinal Pietro Ottoboni, also worked for Portugal during the reign of King João V and, as the documents indicate, was in some way connected to the Portuguese Academy in Rome, which remained active until 1728 (Vale, 2021: 68). Could the "Putto con corona di lauro in testa, et in mano", associated with Conca and mentioned above, have been a study for a subsequent work by the painter? At present, we do not have an answer to this question.

12. Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, Ms. 497, published by Vale, 2015b.



Fig. 06· Drawing, from the Libro degli Abbozzi..., for the mosaic floor of the chapel of St. John the Baptist in the church of S. Roque in Lisbon, to be executed by the mosaicist Enrico Enuò and collaborators, from the Fabbrica di S. Pietro, based on paintings by Ignaz Stern (1679-1748). Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris, Ms. 497. © Museu de São Roque, SCML.

Finally, one last aspect deserves mention in approaching these paintings, belonging to the diplomatic mission in Rome during the reign of King João V, through the analysis of the four manuscripts: their location. With the exception of the first document, which consists of a list of works delivered to a *regatiere*, all the others specify the spaces in which the paintings were situated. From this perspective, the 1749 inventory is particularly interesting, as its author, using the 1740 inventory as a reference point, demonstrates a concern with identifying the compartments in which the works were located. It thus shows where the paintings were in Ambassador Fonseca Évora's quarters at Santa Maria in Aracoeli and where they were subsequently distributed among the rooms of the so-called Palazzo dell'Olmo, inhabited by Manuel Pereira de Sampaio.

It should be noted that a few paintings — either because they did not please the ambassador or due to a less satisfactory state of preservation — had been transferred to the guardarobba, a storage space in which everything not required for immediate use or display was kept, for various reasons, including the seasonal rhythm of household use. For example, among the "Tre quadri in tela da testa per alto Cornice dorate Liscie rappresentando una Pellegrina e due ritratti di Uomini Antichi" listed in the 1740 inventory, the two portraits of "Ancient Men" were located in the quarters of Abbot Lara (a cleric serving in the ambassador's household), whereas the "*Pellegrina*" had been relegated precisely to the *guardarobba*[13].

In any case, the issue that warrants reflection is how this group of paintings should be understood, initially comprising a considerable number of works and subsequently reduced to approximately one-third.

13. BA, Inuentari di Mobili, Carrozze et altro Spetanti alla Corte di Lisbona con lo sfogo de Medesimi Ritrouato a 1° Giugno 1749, Ms. 49-IX-35, p. 25, published by Vale, 2025: 212.

Considering that an art collection — because it is such collections that concern us here — consists of a set of works whose assembly reflects the interests and taste of its collector(s), with criteria defined and strategies established for its formation (Debenedetti, 1993; Cappelletti, 2003; Gozzano, 2004; Montagu, 2008; Parrilla and Borchia, 2019), the paintings under consideration can scarcely be understood as a collection in this sense. Indeed, both the initial version, comprising over 180 paintings, and the subsequent grouping identifiable from the 1740 inventory, reduced by two-thirds, correspond to an aggregation of works resulting from the interests and actions of multiple agents, who, as has already been noted, were highly diverse. Thus, this is not a collection formed through the action of multiple individuals connected by family ties, which might themselves provide a unifying thread for the collection, despite the potentially differing interests of successive family members responsible for its assembly.

These four men are linked solely by the exercise of diplomatic functions at the highest level. All of them served as ambassadors of the Portuguese Crown to the Holy See. However, none of these men, even if one were to attribute to them the role of collector (which would not be appropriate), owned the paintings under consideration here. The paintings that populated and animated the spaces which, during the first half of the eighteenth century, successively housed the national diplomatic representation in Rome, were the property of the State, and it was on behalf of that State that they were commissioned or, more simply, acquired.

Regarding the latter point, we believe we are dealing with an assembly of works acquired within the context of the Roman art market, which from the second half of the seventeenth century had become increasingly diverse and significant (Lorizzo, 2003: 159–174; Coen, 2018; Pampalone, 2023; Vale, 2014: 38–53). Two aspects support this view: on the one hand, the absence of prominent names in terms of authorship, given that the most prestigious artists were still primarily engaged in commissioned work; and on the other, the difficulty in detecting a preference for a particular subject matter or pictorial type. Indeed, already in the first document — the 1735-1736 listing in Miguel Lopes Rosa's report — the largest number of works consists of landscapes or representations of flowers (and fruit), typologies which, with due exceptions, constituted a common resource at the time for enlivening wall surfaces in palatial and/or bourgeois interiors. The remaining subjects are roughly balanced between religious themes and those that, for convenience, we may generically term pagan, depicting figures or episodes from classical history and mythology.

It should also be noted that this group of paintings, whose presence in the State's possession resulted from the actions of various agents, precludes the identification of a collector figure and, consequently, makes it impossible to recognize any underlying interests or tastes in their assembly, as well as to discern potential strategies aimed at the acquisition of the works.

On the other hand, such circumstances also preclude an understanding of the *space and display* binomial, that is, the relationship of the works to the space for which they were originally intended (Waddy, 2014: 31–40), making it impossible to discern how they were arranged or positioned within those spaces. This aspect is fundamental for appreciating potential luminous or chromatic effects achieved through particular placements or exhibition choices for a given work or group of works, in pursuit of the *meraviglia* so prized in the Baroque (Magnani, 2013; Feigenbaum and Freddolini, 2014). Various strategies could be employed for this purpose; one, most recognizable in larger spaces such as galleries, consisted in the *parare co'i quadri*, that is, covering the walls with the paintings themselves (Magnani, 2013: 15–17). Although a textile component might exist on the wall surface, the paintings were applied according to multiple criteria: subject, authorship, morphology, or chromatic harmony. Works could also be arranged to create a dialogue, producing an effect analogous to literary *paragone*.

In practice, what the sources allow us to know about the presence of these paintings in various spaces is limited to their location. Indeed, we are only informed of the compartment in which they were situated at a given moment. The nature of the documents does not provide information regarding their relationship to furniture, textile components, or architecture (such as windows or doors as sources of light), thereby precluding any further understanding of the pictorial ensemble and its possible readings.

Taking into consideration what has just been presented regarding the corpus of paintings that, during the first half of the eighteenth century, belonged to the Portuguese embassy in Rome, we may affirm that we are dealing with a *non-collection*. Rather, it consists of an assemblage of works brought together over a relatively extended period of time, shaped by diverse — and at times even adverse — circumstances (notably the interruption of diplomatic relations between Portugal and the Papal States). This assemblage resulted from the intervention of different agents, namely the successive ambassadors, whose actions were guided by distinct motivations and conditioned by multiple conjunctures.

Since it is not possible to identify one or more collectors, nor to discern specific criteria or deliberate strategies aimed at the acquisition of the works, this grouping of paintings, as revealed by the documents, cannot, in our view, be regarded as a collection.

REFERENCES

MANUSCRIPTS

Archivio Capitolino, Rome
Notai, Inventarium bonorum (…) ill.mo Comm.re Di. Emmanuely Pereira Sampajo (…), Ms. C.C., Sez. 8, Vol. 70, Febrry 1750.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbon
Registo Geral de Testamentos, Livro 254, fls. 157-163v.

Biblioteca da Ajuda, Lisbon
Ms. 49-VIII-14, N° 309, N° 370, N° 515, N° 533
Ms. 49-VIII-15, fls. 11, 85
Ms. 49-VIII-21, Doc. 189
Ms. 49-VIII-21, Doc. 189a
Ms. 49-IX-35
Ms. 54-XIII-14, Doc. 67 [N° 413]

BIBLIOGRAPHY

BORGHINI, Gabriele – "Apparati Luso-romani tra Chiesa e Palazzo. II. Il Palazzo della Pilotta del Commendatore Sampajo 1739-1750". VASCO ROCCA, Sandra, BORGHINI, Gabriele (ed.) – *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*. Rome: Àrgos Edizioni, 1995, pp. 254-261.

BRIGANTI, Giuliano – *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Rome: Uggo Bozzi Editore, 1983 (1st ed. 1950).

BUSIRI VICI, Andrea – "Bloemen, Jan Frans van, detto Orizzonte". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 10 (1968). In: https://www.treccani.it/enciclopedia/bloemen-jan-frans-van-detto-orizzonte_%28Dizionario-Biografico%29/ (Access: 01 June 2025)

CAPPELLETTI, Francesca (ed.) – *Decorazione e Collezionismo a Roma nel Seicento*. Rome: Gangemi Editore, 2003.

CHIARINI, Marco – "De Marchis, Alessio". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 38 (1990). In: https://www.treccani.it/enciclopedia/alessio-de-marchis_%28Dizionario-Biografico%29/ (Access: 01 June 2025)

COEN, Paolo (ed.) – *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century*. Leiden-Boston: Brill, 2018.

DEBENEDETTI, Elisa (ed.) – *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*. Rome: Bonsignore Editore, 1993.

DIEZ DEL CORRAL, Pilar – "The first diplomatic headquarters of King John V in Rome: the Burati Palace and the constitution of the Melo e Castro household". *Papers of the British School at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023. In: https://www.cambridge.org/core/journals/papers-of-the-british-school-at-rome/article/first-diplomatic-headquarters-of-king-john-v-in-rome-the-buratti-palace-and-the-constitution-of-the-melo-e-castro-household/D08E3A9CAD543C29737BABC9E11CF4E3 (Access: 28 May 2025).

FEIGENBAUM, Gail, FREDDOLINI, Francesco (ed.) – *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014.

GOZZANO, Natalia – *La Quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Rome: Bulzoni Editore, 2004.

HORAK, M. – "Ignazio Stern e le sue opere presenti a Piacenza". *Panorama Musei*, 2, XXII (2017).

LEONE, Rossella – "Lucatelli, Andrea". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 66 (2006). In: https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-lucatelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (Access: 01 June 2025).

LORIZZO, Loredana – "Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri 'rivenditore di quadri' a Roma nella seconda mettà del Seicento". CAPPELLETTI, Francesca (ed.) – *Decorazione e Collezionismo a Roma nel Seicento*. Rome: Gangemi Editore, 2003, pp. 159-174.

MAGNANI, Lauro (ed.). – *Collezionismo e Spazi del Collezionismo. Temi e sperimentazioni*. Rome: Gangemi Editore, 2013.

MILLER, Dwight C. – "Barbieri, Giovanni Francesco detto il Guercino". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 6 (1964). In: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-detto-il-guercino-barbieri_(Dizionario-Biografico)/ (Access: 27 May 2025).

MONTAGU, Jennifer – "Artists as Collectors os Sculpture in Baroque Rome". In PENNY, Nicholas, SCHMIDT, Eike D. (ed.) – *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*. New Haven-London: Yale University Press, 2008, pp. 279-289.

MONTANARI, Tomaso – "Rosa, Salvatore". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 88 (2017). In: https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-rosa_%28Dizionario-Biografico%29/ (Access: 01 June 2025).

NICOLACI, Michele – "Rosa, Francesco". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 88 (2017). In: https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-rosa_%28Dizionario-Biografico%29/ (Access: 01 June 2025).

PAMPALONE, Antonella – *Collezionismo e Libero Mercato nella Roma del Seicento. La quadreria del mercante di sete Marcantonio De Marchis*. Rome: Campisano Editore, 2023.

PARRILLA, Francesca, BORCHIA, Matteo (ed.) – *Le Collezioni degli Artisti in Italia. Trasformazioni e continuità di un fenomeno sociale dal Cinquecento al Settecento*. Rome: Artemide Edizioni, 2019.

SALERNO, Carlo Stefano – "A pintura e os mosaicos. A preciosidade da matéria e a 'bizzaria da arte': projeto, organização do estaleiro, direção dos trabalhos, coordenação dos mesteres e encomenda". VALE, Teresa Leonor M. (ed.) – *A Capela de S. João Batista da Igreja de S. Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*. Lisbon: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015, pp. 83-125.

SCAVIZZI, Giuseppe – "Conca, Sebastiano". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 27 (1982). In: https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-conca_%28Dizionario-Biografico%29/ (Access: 01 June 2025).

TRAVAGLINI, Carlo M. – "Rigattieri e Societá Romana nel Settecento". *Quaderni Storici*, vol. 27, 80 (2) (1992), 415-448. In: http://www.jstor.org/stable/43778629 (Access: 29 May 2025).

VALE, Teresa Leonor M. – "Un ambasciatore portoghese a Roma nel Seicento (1676-1782): tra semplici acquisti di opere d'arte e collezionismo". *Studi di Memofonte. In Memoria di Francis Haskell*, 12, (2014), 38-53.

_____ – *Arte e Diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos*. Lisbon: Scribe, 2015a.

_____ – (ed.) *From Rome to Lisbon. An album for the Magnanimous King*. Lisbon: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa-Museu de S. Roque – Scribe, 2015b.

_____ – *A Academia de Portugal em Roma ao Tempo de D. João V*. Lisbon: Scribe, 2021.

_____ – "L'interruzione dei rapporti diplomatici tra il Portogallo e la Santa Sede nel 1728: l'impatto sugli artisti e sulle commissioni in corso". COPPOLARO, Marco, MURACE, Giulia, PETRONE, Gianluca (ed.) – *Le arti e gli artisti nella rete della diplomazia pontificia*. Rome: Gangemi Editore International, 2022, pp. 43-49, 73-75.

_____ – *Entre Roma e Lisboa no século XVIII. Trânsitos e permanências*. Lisbon: Scribe, 2025.

VALESIO, Francesco – *Diario di Roma*, (edition of Gaetana Scano). Milan: Longanesi, 1978.

VASCO ROCCA, Sandra, BORGHINI, Gabriele (ed.) – *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*. Rome: Àrgos Edizioni, 1995.

VODRET, Rossella, GOZZI, Fausto – *Guercino. Capolavori di Cento a Roma*. Florence: Giunti, 2011.

WADDY, Patricia – "Architecture for Display". FEIGENBAUM, Gail, FREDDOLINI, Francesco (ed.) – *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, pp. 31-40.

DOMINGOS DA ROSA (1724-1797): "A HONRA DE RETRATAR MUITAS VEZES AS PESSOAS REAES"

DOMINGOS DA ROSA (1724-1797): "THE HONOR OF PORTRAYING THE ROYAL PERSONS ON MANY OCCASIONS"

Diogo Lemos[1]

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de História da Sociedade e da Cultura
diogolem1@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2985-0119

DOI: 10.37935/iha.oan2025.005

RESUMO

Negligenciado pela historiografia durante séculos, Domingos da Rosa (1724-1797) destacou-se como o principal retratista da família real nos primeiros anos do reinado de D. Maria I, responsável por consolidar a imagem oficial da corte.

Alicerçado em contributos anteriores e na análise crítica de documentação inédita, o presente ensaio propõe a revalorização do seu legado artístico. Partindo da identificação de uma produção vasta e significativa, refletir-se-á sobre os processos e finalidades da encomenda, bem como sobre as circunstâncias da dispersão de algumas das suas obras. A análise incide ainda sobre o contexto de formação de coleções onde algumas destas peças foram incorporadas — com destaque para os acervos dos Museus e Monumentos de Portugal, Parques de Sintra — Monte da Lua, S.A., e do Paço Ducal de Vila Viçosa (Fundação da Casa de Bragança). Desta forma, oferece-se uma leitura integrada do contributo de Domingos da Rosa, promovendo a capitalização institucional dos acervos e coleções em apreço.

PALAVRAS-CHAVE

Domingos da Rosa (1724-1797) | **D. Maria I, Rainha de Portugal** | **Retrato** | **Pintura** | **Coleções institucionais**

ABSTRACT

Long overlooked by art historiography, Domingos da Rosa (1724-1797) emerged as the leading portraitist of the royal family during the early years of Queen Maria I's reign, playing a pivotal role in shaping the monarchy's official image.

Building on prior scholarship and a critical examination of previously unpublished documentation, this essay seeks to reassess and elevate his artistic legacy. Drawing on a substantial and significant legacy, it explores the nature and purpose of his commissions, as well as the circumstances that led to the dispersal of his oeuvre. The study further examines how these works were later absorbed into public and private collections — most notably those of Museums and Monuments of Portugal and the Ducal Palace of Vila Viçosa (Fundação da Casa de Bragança). In doing so, it offers an integrated reading of Rosa's contribution, while also supporting the institutional appreciation and strategic enhancement of these collections.

KEYWORDS

Domingos da Rosa (1724-1797) | **D. Maria I, Queen of Portugal** | **Portraiture** | **Painting** | **Institutional collections**

1. Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2021.05859.BD.

A BIOGRAFIA POSSÍVEL

Domingos da Rosa nasce na freguesia de São Vicente de Cuba, em Beja, em 1724, sendo batizado a 7 de maio na presença dos pais, Domingos Luís Pimenta da Rosa e de Domingas Fialha (Leal, 2019: 72).

A 2 de dezembro de 1752 Domingos da Rosa casa com Crispiniana Joaquina "baptizada na freguesia de S. Brissos termo da Cidade de Beja". A cerimónia decorreu na "Parochial Igreja de N. S. da Pena", assistindo "por testemunhas os Illustrissimos Monsenhores D. Pedro José da Costa e D. João José da Costa moradores ambos nesta dita parochia [da Pena]", onde também residiam os nubentes[2]. Em 1753, nasce a primeira filha do casal, Mariana Joaquina Herculana, seguindo-se os nascimentos de José Conrado Rosa (1755)[3] e de Maria Rosa Luzia (1757)[4].

Crendo no testemunho de Cyrillo Volkmar Machado, Domingos da Rosa foi discípulo de Francisco Pinto Pereira (atv.1720-1752), "hum Retratista tão acreditado no seu tempo, que pôde sustentar hum estado opulento" (Machado, 1823: 86-87). Sensivelmente um ano após a morte do seu Mestre, a 22 de abril de 1754, toma assento na Irmandade de São Lucas, não oferecendo qualquer esmola a título pessoal, sendo esta encarregue por outros membros da irmandade (Flor; Flor, 2016: 91).

No início da década de 1760, o pintor teria já alguma notoriedade nos circuitos da casa real, cenário confirmado pelo próprio, em 1786, pois alega servir "V. Mag.de [D. Maria I] à mais de trinta annos com zello, e honra"[5]. Esta proximidade confirma-se também com a mercê régia concedida a 7 de setembro de 1762, sendo nomeado escrivão da carga e descarga da Alfândega da Cidade de Faro[6]. Um mês depois, é registado no livro de matrícula dos moradores da Casa Real e em 1763 é feito reposteiro da Câmara de D. José I[7,8].

A delegação destas mercês poderia indiciar que Domingos da Rosa se afastou do seu ofício mecânico durante os anos finais de 1750 e início de 1760, cenário este que devemos considerar com cautela, uma vez que se conhecem outros casos de atribuição destas funções aos pintores contratados pela Casa Real, cumulativas com o ofício mecânico que desempenhavam. É disto exemplo o caso do (ainda desconhecido) Teodoro da Silva Paz,

2. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Paróquia de Pena, Registos de Casamento, liv. C12, cx. 20, fl.206. Agradeço a José João Loureiro a partilha deste documento.
3. José Conrado da Rosa casará com Ana Margarida Sousa em outubro de 1776 na "Par.al de Santos […] onde ambos são moradores". ANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, Registos de Casamento, liv. C16, cx. 42, fl. 13v. Casará novamente, após a morte da mulher, a 21 de março de 1789, com Jerónima Teresa, na "ermida de Nossa Senhora dos Prazeres, filial desta Igreja de Santa Isabel Raynha de Portugal […] ambos contraentes moradores nesta freguesia" ANTT, Paróquia de Santa Isabel, Registos de Casamento, liv. C7, fl. 91v. Agradeço a José João Loureiro a partilha deste documento.
4. ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 49, nº 10, Inventário dos bens de Domingos da Rosa, fl. 3.
5. ANTT, Solicitação de mercê régia, Casa das Rainhas, NT 737, cx. 586.
6. ANTT, Mercês de D. José I, liv. 17, f. 253v.
7. ANTT, Mercês de D. José I, liv. 17, f. 337v.
8. ANTT, Casa Real, Mordomia-Mor, liv. 22, fl. 320v.

que, em 1718, herda de seu pai, Lourenço da Silva Paz, o cargo de pintor do rei, o qual acumula com o de "Porteiro de câmara" (1725 a 1740, Flor; Flor, 2019: 48), de administrador de uma Capela no Convento do Carmo de Lisboa (1734)[9], e de escrivão da Ementa da Real Fabrica do Tabaco (1754)[10]. A concessão destes cargos pressupõe, naturalmente, a prestação de serviços à coroa considerados relevantes, possibilitando ainda o acesso direto aos circuitos da esfera privada do rei.

No caso de Domingos da Rosa, a atribuição do cargo de reposteiro da câmara de D. José traduziu-se também numa relação próxima com Teodoro da Silva Paz — reposteiro-mor do rei (Flor; Flor, 2019: 40) —, a quem Rosa respondia hierarquicamente. A colaboração de ambos os pintores, no plano dos seus ofícios mecânicos, não será de desconsiderar.

Graças aos contributos de Cyrillo Volkmar Machado, sabemos que Domingos da Rosa pintou os painéis de "Nossa Senhora para a Capella do Sacramento no Carmo" e de "S. Miguel e Almas para Santa Isabel" (Machado, 1823: 88). A pintura encomendada para a capela do Santíssimo Sacramento da igreja do Carmo, tradicionalmente administrada pelos Condes de Óbidos, meirinhos-mores do reino, terá sido executada após a primeira metade da década de 1750 e justifica, também, a proximidade do pintor aos circuitos régios[11]. Esta pintura parece ter permanecido no local até, pelo menos, ao início do século XIX, motivo pelo qual é referida por Cyrillo. Durante o (complexo) processo de desamortização dos bens móveis conventuais, esta obra terá sido, como outras, preservada pela Venerável Ordem Terceira do Carmo (Pereira, 2016: 219), não constando registada nas *Relações de quadros remetidos para o DLEC*[12]. O seu paradeiro está ainda por localizar.

Já a pintura de São Miguel das Almas da Igreja de Santa Isabel, terá sido executada por volta de 1764, segundo propõe Lécio da Cruz Leal (2019: 62). Desta, destaca-se o colorido intenso e vibrante, os tons claros e abertos, bem como a representação detalhada de alguns pormenores, como as cáligas do Anjo. A composição é pouco dinâmica, privilegiando a distribuição ordeira e (quase) hierática das figuras, dispostas em três núcleos bem demarcados e com pouca interação entre si: o tetragrama hebraico da Trindade, rodeado de querubins (no topo), São Miguel (ao centro) e as Almas (na base). A gestualidade, a atitude e a pose da figura humana revelam-se contidas – mesmo no caso das Almas penitentes. O desenho dos panejamentos é igualmente moderado, observável na ondulação refreada e pouco trepidante das pregas e dobras.

Estas características — de resto, devedoras do célebre tratado *L'Art de la Peinture* de Alphonse Du Fresnoy (1611-1668), que Domingos da Rosa obtém, traduzido para português, em 1764 (Delaforce, 2002: 365) — revelam-se uma marca identitária da sua obra e afastam-se da (conturbada) linguagem barroca de muitos pintores da primeira metade do século XVIII, de que se escusam os casos de António Joaquim Padrão (c.1730-1771), de Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781) ou, ainda, de Vieira Lusitano (1699-1783), este último particularmente considerado por Domingos da Rosa. Todos estes, eram, enfim, adeptos de um desenho "harmonioso, agradável e dócil [...] que recuava, no período moderno, ao Renascimento florentino" (Leal, 2019: 128).

Em 1769, tal como sucedeu com Teodoro da Silva Paz, Domingos da Rosa é nomeado para exercer o cargo de escrivão, neste caso, da Vila de Seia; cargo este que parece renunciar em 1771 (Leal, 2019: 72).

9. ANTT, Registo Geral de Mercês D. João V, livro 9, f. 461v.
10. ANTT, Ministério do Reino, mç. 923, proc. 9.
11. A data de execução proposta assenta no testemunho de Frei José Pereira de Santa Ana, que, no início da década de 1740, ao descrever todas as capelas da Igreja do Carmo, incluindo as imagens e pinturas presentes na Capela do Santíssimo Sacramento, não faz qualquer referência a uma pintura da Virgem (Santa Ana, 1745: 703-716).
12. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Reservados – Arquivo Histórico da BN, BN/AC/INC/ DLEC/15/Cx05-02. Agradeço a João Loureiro a partilha de informação.



Fig. 01· Pintura, São Miguel e Almas, c. 1764, Domingos da Rosa; Igreja de Santa Isabel, Lisboa (fotografia do autor).

Ainda durante o reinado de D. José, é solicitado para a importante — e, em certa medida, exclusiva — tarefa de executar vários retratos da família real:

> "Sempre se pagarão os meyos corpos [da família real] a vinte moedas, e eu as tenho recebido dos q se tem feito, como poso provar sendo precizo; de corpo inteiro os mais baratos q se tem feito, são dois q fiz p.ª Villa Visoza de q reçebi setenta moedas ficando ainda com promesa de maior compemsasão do S.or Rey D. Joze q Deos tem"[13].

Entre os géneros de pintura a que se dedicou, o retrato parece ter sido o mais requisitado. O volume particularmente significativo destas encomendas é, aliás, confirmado por Cyrillo, que afirma que, para além de "alguns paineis de Historia", Domingos da Rosa se notabilizou por "retratar muitas vezes as Pessoas Reaes" (Machado, 1823: 88). A sua atividade como retratista foi especialmente requisitada durante o reinado de D. Maria I, período em que se registam importantes encomendas de retratos; encomendas estas generosamente recompensadas. Vejamos.

A 16 de outubro de 1777 é feito administrador de duas capelas da coroa[14]. O cargo de administrador permitia o usufruto de uma certa (e significativa) parte dos rendimentos auferidos, sendo, portanto, uma mercê desejada. Por outro lado, este estatuto revindica, justamente, a premiação de serviços considerados relevantes, tal como atesta o retrato de D. Maria I que Domingos da Rosa se encarregou de executar, em colaboração com Machado de Castro, para uma das novas moedas mandadas cunhar no ano em que é feito administrador das duas capelas da coroa:

> "A Rainha minha Senhora he servida que Vossa mercê mande entregar a Joaquim Machado de Castro o Perfil que Domingos da Roza fez para o Dinheiro novo. Deos Guarde a Vossa mercê. Junqueira em 3 de janeiro de 1778. Marquez de Angeja" (Aragão, 1877: 112)



Fig. 02· Desenho, estudo para moeda (Retratos de D. Maria I e D. Pedro III), 1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Mafra.



Fig. 03· Moeda, 1778; ouro 916,6‰; diâmetro: 31,50 mm; peso: 14,34 g; © Filatéia do Chiado.

13. ANTT, Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139. AJF/Cx1/P14/Doc.13. Esta documento é primeiramente publicado em 1936 (Academia Nacional de Belas Artes, 1936: 72).
14. ANTT, Mercês de D. Maria I, liv. 2, f. 6.

A colaboração com Joaquim Machado de Castro e, mais particularmente, a execução do retrato de D. Maria I, destinado a figurar no "novo dinheiro" — uma das formas mais eficazes de consagrar e disseminar a *régia efígie* — é reveladora do estatuto que Domingos da Rosa granjeava. Como veremos, esta escolha atesta não apenas o reconhecimento do pintor enquanto retratista da corte (pelo menos até ao início da década de 1780), mas também a intenção do aparelho do estado em promover, no início do reinado mariano, uma estética politizada e ideologicamente orientada.

Escassos meses após desenhar a efígie para a nova moeda, em março de 1778, o pintor concluía uma outra importantíssima empreitada: os retratos da família real "que foram enviados para Madrid" (Fonseca, 2008: 91; Braga, 2021: 128), a propósito das estratégias diplomáticas promovidas pela Rainha-mãe, D. Mariana Vitória, com vista ao estabelecimento da paz com Castela (Anastácio, 2014; Braga, 2018). Neste contexto, D. Mariana Vitória empenhou-se em estreitar os laços entre as casas de Bragança e Bourbon através de alianças matrimoniais, motivo que justifica a troca de retratos entre cortes, inscrita num lastro de consolidada tradição[15]. A jornada iniciou-se a 21 de outubro de 1777 e, a 4 de novembro do mesmo ano, D. Mariana Vitória encontrava-se com o irmão, Carlos III, no Palácio do Escorial. O regresso à pátria dá-se apenas a 5 de novembro de 1778 (Braga, 2018: 101).

No que concerne à execução destes retratos, sabemos, a partir de uma carta que Domingos da Rosa dirige a António Pinto da Silva, que, a 2 de março de 1778, o pintor estava "ocupado com os Retratos q quero acabar até quarta feira de cinza"[16]: até dia 4 de março do mesmo ano. Depreende-se, enfim, que a encomenda estaria já praticamente concluída. Pelo seu trabalho, recebeu um total de 44.800 reis, sendo a primeira remessa de pagamento executada a 4 de janeiro: 19.200 reis. Ao filho, José Conrado da Rosa, seu discípulo, pagou-se um total de 42.000 reis (1.600 reis por dia, com início a 2 de janeiro de 1778)[17]. Já a preparação das tintas, delegou-se a José Rodrigues (recebendo um total de 2.600 reis[18]). Para além dos oficiais do seu laboratório, Domingos da Rosa contou, também, com outros artistas contratados a prazo, como Pedro Alexandrino, que recebeu 66.000 reis por "ajudar a vestir os Retratos"[19]. Finalmente, a Silvestre de Faria Lobo, entalhador ao serviço da casa real — com quem Domingos da Rosa estabelece uma relação de proximidade pessoal, para além da profissional, no âmbito de redes de colaboração entre ofícios[20] —, pagou-se um total de 41.600 reis pela feitura das sete molduras dos retratos[21], posteriormente douradas por Francisco Pais (38.400 reis)[22]. Estas "sete molduras" deveriam enquadrar, enfim, os retratos de D. Maria I e de D. Pedro III, do príncipe D. José e do infante D. João e o das infantas D. Mariana Vitória, D. Maria Benedita e D. Maria Ana Francisca.

15. A 31 de maio de 1913, por ocasião do arrolamento das coleções de pintura da Casa Real existentes no Palácio da Ajuda, regista-se um "quadro pintado a óleo sobre tela, representando, a mais de meio corpo, em pé de Carlos III, segundo parece vestido d'armadura completa, cabeleira branca e quatro colares, sendo um do Tosão de Ouro, outro de Carlos III e dois mais que se não sabem classificar, grande banda carmesim à cinta, bastão de commando, manto real de arminhos junto a uma columna, sem assignatura visível, bastante estragado no fundo e posto n'uma moldura dourada e estreita, tendo por detraz o nº 42 a tinta d'oleo, vermelha. Mede 1.52m de a. e 1,0' de l." ANTT, Auto de arrolamento dos bens do Palácio Nacional da Ajuda (521), PT/PNA/DGFP/0001-002/0014/00062, fl.4859v. Este retrato — hoje por localizar, mas que deverá ter sido oferecido à família real no contexto referido — é muito provavelmente uma das réplicas executadas por Antonio Rafael Mengs (1728-1779) a partir de 1774, nas quais se representa o colar da Ordem de Carlos III (instituída em 1771). As dimensões coincidem, quase sem variação, com as de uma das réplicas de Mengs conservada no Museu do Prado (n.º de inventário: P5011). Note-se, ainda, que a inscrição a "tinta d'oleo vermelha" data de 1859, altura em que foi realizado o "Catalogo apreciativo e avaliação dos quadros a oleo, mosaicos, estampas, desenhos e outros objectos de bellas Artes vindos do Paço de Belem para o d'Ajuda aonde atualmente existem em arrecadação; d'aquelles que já anteriormente existiam n'este Paço" (ANTT, ACR, cx. 4562. Agradeço a Hugo Xavier a partilha desta informação). Isto indicia, portanto, que a peça fazia parte das coleções reais desde, pelo menos, o século XVIII, tal como sucede com outras obras igualmente arroladas.
16. ANTT, Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139.
17. A 29 de outubro de 1778, escassos meses após a conclusão destes retratos, José Conrado Rosa é feito reposteiro da câmara do número de D. Maria I. ANTT., Mercês de D. Maria I, liv. 2 (2ª série), f. 121.
18. ANTT, Casa Real, cx. 3107.
19. "Recebi do Senhor João Antoni Pinto da Siva sessenta e seis mil reis pª pagar a Pedro Alexandrino o tempo que me ajudou a vestir os Retratos q Sua Magde me ordenou. L.xa 2 de Março de 1778". ANTT, Casa Real, cx. 3107. Veja-se também Fonseca, 2008: 91-92 e Braga, 2021, 47.
20. Atestada pelo empréstimo de dinheiro que o entalhador fez a Domingos da Rosa. ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 49, nº 10.
21. ANTT, Casa Real, cx. 3107.
22. Concluídas no final do mês de março de 1778.

Ora, este documento revela-se particularmente elucidativo ao testemunhar o carácter colaborativo da produção artística – realizada a várias mãos –, assente na repartição de tarefas e na contratação de oficiais especializados, como Pedro Alexandrino, que ajudou a pintar alguns dos trajes.

A 23 de maio, a troca de correspondência da corte com a legação portuguesa em Madrid revela: "A Rainha May Nossa Senhora me ordena de dizer a V. Ex.ª que […] espera os Retratos com muito gosto; porem na idea, que Sua Alteza lhe comunica, de que não são muito parecidos […][23]

Dias depois:

> "[…] El Rey Catolico agradece muito particularmente á Rainha Nossa Senhora, e a ElRey Nosso Senhor, a sua afectuósa lembrança, segurando-lhes quanto préza, e estima sobretudo a sua Amizade, e demonstraçoens da mesma, que são consequentes de huma reciproca ternura; e com efeito eu fui mesmo hoje testemunha do gosto com que Sua Magestade Catolica hia a ver os Reáes Retratos, que chegarão: e hé certíssimo que este Monárca não tem poupado expressão, ou a deligencia, que póssa fazer ver a ternura com que ama a Suas Mag.des, e com que dezeja concorrer para tudo o que for do seu Real Agrado:
> […] Aranjuez 4 de Junho de 1778"[24]

A 9 de junho diz-nos o embaixador de Portugal em Espanha, D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho, que "Os Retratos da Nossa Real Familia, forão postos na caza em que ElRey come [Palácio de Aranjuez]"[25].

Para Domingos da Rosa, esta encomenda é, sem dúvida, a mais significativa — evocada não apenas na biografia do pintor feita por Cyrillo Volkmar Machado (1823: 88), mas também pelo próprio, quase uma década depois (1786), numa petição que apresenta a D. Maria I, onde se apresenta como o pintor que "exzicutou os Retratos de V. Mag.de e de toda a família Real p.ª hiem p.ª Castella no tempo em q lá esteve a Augustissima Senhora Raynha Mai"[26]. Contudo, a crítica coetânea não lhe foi favorável. Os motivos são de ordem técnica — mas também de ordem política, como veremos mais adiante.

Após a encomenda dos retratos de Vila Viçosa, executada entre os anos de 1770, do perfil desenhado da rainha D. Maria I, posteriormente gravado na nova moeda (1777) e dos retratos da família real enviados para Madrid (1778), Domingos da Rosa é agraciado, em 1780, com o cargo de Pintor da Real Câmara, "q.e vagou por falecim.to de Theodoro da S.ª Paz" — que, até então, desempenhava o ofício de pintor régio. No ano seguinte, é feito escudeiro da Casa Real[27].

De facto, o percurso artístico de Domingos da Rosa é especialmente marcado por várias mercês régias. Estas graças foram concedidas de forma a colmatar o posicionamento social a que eram circunscritos os oficiais mecânicos ao serviço da coroa. Neste contexto, é D. Maria I a principal agente de mobilização social; especial protetora de Domingos da Rosa, a quem agracia (ainda e concomitantemente) com o cargo de Mestre de Desenho dos membros da família real. Este estatuto diferencia-se, justamente, de todos os outros que recebera, operando (ou catapultando), com efeito, na condição social de Domingos da Rosa.

Efetivamente, ao desempenhar o cargo de *Mestre de Desenho, e Pintura de SS.AA.*, o pintor distinguia-se entre os seus pares, já que os professores das "*Aulas Régias, e Publicas de Desenho de Lisboa gozão dos privilégios de Nobres, incorporados em Direito Commum, e especialmente no Código, Titulo: De Professoribus & Medicis*" (Jornal de Bellas Artes, 1816: 80-82; Telles, 2015: 63).

23. ANTT, Correspondência da Legação portuguesa em Madrid (CLM), MNE, cx. 630, ofício nº 74, 23 de maio de 1778.
24. ANTT, CLM 1778, MNE, cx. 630, n.º 82.
25. ANTT, CLM 1778, MNE, cx. 630, n.º 84.
26. ANTT, Casa das Rainhas, NT 737, cx. 586
27. ANTT, Mercês de D. Maria I, liv. 2, f. 253.

Por outro lado, esta mercê permitiu, ainda, ocupar a atividade artística de Domingos da Rosa, já que a partir de 1784 — com 60 anos —, seria preterido por Giuseppe Trono (1739-1810), então (um dos) retratista(s) da corte, contratado, a quem as mais importantes encomendas se passaram a delegar. Após 1780, não se apurou nenhum outro dado documental que ateste a atividade artística de Domingos da Rosa. As mercês régias sucedem-se, não obstante: em 1784 é feito administrador de uma capela na vila de Frades, seguindo-se a administração de duas outras, no "lugar de Sobrada, termo da vila de Almada" (1787) e "no lugar do Lumiar denominada de São Valentim"[28].

Faleceu a 26 de fevereiro de 1797 na "rua nova do Ex.mo Marques d'Abrantes"[29], perto do Largo da Esperança, "freguesia de Santos"[30]. Sensivelmente um mês antes da sua morte, certamente já muito debilitado, como comprova a sua trémula caligrafia, deixa expressas as suas últimas vontades, reveladoras de grande humildade:

> "No q respeita ao meu interro pesso q seja tudo feito sem pompa e que o meu corpo seja conduzido por pobres dandocelhes esmola que lhes parecer e o seu acompanhamento seja tambem a mesma pobreza dandocelhe tambem algua esmolla
> Domingos da Roza"[31]

Atualmente, a obra de Domingos da Rosa é praticamente desconhecida. No mesmo sentido, os investimentos científicos empreendidos em torno do seu estudo revelam-se, também, lacunares. Esta obscuridade prende-se, em grande medida, à desvalorização da sua produção artística, motivada por razões de ordem técnica — mas também políticas —, que contribuíram para a dispersão da sua obra. Partindo dos dados apurados, é possível, contudo, identificar e localizar parte deste *corpus*.

DA DISPERSÃO À IDENTIFICAÇÃO: OS MUITOS RETRATOS DE DOMINGOS DA ROSA

OS RETRATOS DO PALÁCIO DE VILA VIÇOSA

Em 1778, diz-nos Domingos da Rosa

> "Sr João Antonio Pinto da Silva
> Não vou pesoalmte aos pes de V. S.ª por cauza de estar ocupado com os Retratos q quero acabar até quarta feira de cinza, vou neste modo participar a V.S.ª q Pedro Alexandrino me veyo dizer não aseitava o dinheiro por não ser a conta q se tinha ajustado com ele q emportava em 88000 reis de vinte e sete Dias e meyo, e q eu he q lhe devo pagar.
> […]

28. ANTT, Mercês de D. Maria I, liv. 16, f. 266v
29. Ou na "Rua direita do Conde de Villa Nova", como refere o inventário post-mortem ANTT, Inventário dos bens de Domingos da Rosa, fl. 3-3v.
30. ANTT, Paróquia de Santos-o-Velho, Registos de Óbito, liv. O10, cx. 62, fl. 250v. Agradeço a José João Loureiro a partilha deste documento.
31. ANTT, Inventário dos bens de Domingos da Rosa, fl. 112.

> Tambem devo informar a V. S.ª do costume q sempre ouve nos Princepes de Portugal a respeito da difrença q tem os seos Retratos, dos das pesoas particulares. Sempre se pagarão os meyos corpos a vinte moedas, e eu as tenho recebido dos q se tem feito, como poso provar sendo precizo; de corpo inteiro os mais baratos q se tem feito, são dois q fiz p.ª Villa Visoza de q reçebi setenta moedas ficando ainda com promesa de maior compemsasão do S.or Rey D. Joze q Deos tem
> […] Deos Gde a V. S.ª m. á. de caza 2 de Março de 1778
> De V. S.ª
> O mais reverente criado
> Domingos da Roza"[32]

O documento atesta inequivocamente a encomenda a Domingos da Rosa de dois retratos de corpo inteiro para o Paço Ducal, pelos quais recebeu "setenta moedas ficando ainda com promesa de maior compemsasão do S.or Rey D. Joze q Deos tem". Realizados, portanto, ainda no reinado josefino, estas duas pinturas foram encomendadas, com grande probabilidade, para dar continuidade à galeria dos retratos dos Duques de Bragança, pintados por Domenico Duprà e Pierre-Antoine Quillard. À data da encomenda, faltavam, pois, os retratos de D. Maria, então Duquesa de Bragança, e do filho, o príncipe da Beira D. José — em breve príncipe do Brasil e décimo quarto Duque de Bragança.

Tendo em conta estes dados, poder-se-á assegurar que o retrato do príncipe D. José, atualmente exposto na Sala de Medusa do Paço Ducal, corresponde ao retrato mencionado por Domingos da Rosa? É de crer que sim. Senão vejamos.

Na obra[33], a pose do jovem Príncipe segue fielmente a convenção estabelecida em retratos anteriores, ao tempo de D. João V, mais particularmente a do retrato do (então) príncipe D. José (1714-1777), incluído no teto artesoado da Sala dos Duques (exceção feita ao braço esquerdo que, neste caso, se encontra ligeiramente mais elevado). Um detalhe particularmente significativo nesta representação é a ausência da insígnia da Ordem de Cristo, apenas concedida após a morte de D. José I — momento em que o Príncipe da Beira recebe o título de Príncipe do Brasil, reservado apenas para os herdeiros da coroa (Knaus, 2019: 87). Esta convenção iconográfica observa-se, aliás, em todos os retratos conhecidos do príncipe executados durante a vida de seu avô, o rei D. José, como disso são exemplo os retratos do príncipe à guarda do Palácio Nacional de Queluz, datados e assinados por Miguel António do Amaral (1774)[34].

No bofete, coberto com um manto pardo, exibem-se ainda o escudo, o chapéu tricórnio e um desenho de planta baixa, eventualmente do continente brasileiro, elemento este presente noutros retratos de D. José, alusivo ao título de Príncipe do Brasil. Tal como também acontece no retrato de D. José I, seu avô, presente na Sala dos Duques, a disposição destes elementos iconográficos salienta a responsabilidade marcial que subjaz à condição principesca do retratado, evocando, mais particularmente, os deveres da sua instrução, como o de saber "geografia da Europa e da corografia dos diferentes reinos e estados que nela contêm" ou ainda geometria :"porque só com a ciência dela podem discorrer, e obrar sobre os princípios certos, e demonstrados" (Silva, 1982: 377-383). Naturalmente, existem, contudo, outros elementos iconográficos que se distinguem do retrato do seu homónimo; como a peruca, cujo modelo se inscreve na década de 1770.

Esta obra consagra, claramente, a iconografia do príncipe da Beira – de resto, reproduzida noutros retratos de Domingos da Rosa, como demonstram os exemplares à guarda do Museu de Lamego (n° inv. 91) e do Palácio Nacional de Queluz (n° inv. PNQ1399). Nestas representações em meio busto, o pintor (ou a sua oficina) reduz a escala da figura, o que permite apreciar com maior evidência o seu virtuosismo técnico, sobretudo o minucioso tratamento dos detalhes da armadura e dos tecidos.

32. ANTT, Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139. AJF/Cx1/P14/Doc.13. Documento publicado primeiramente pela Academia Nacional de Belas Artes (1936: 72) e referido por Ayres de Carvalho (1960-2: 221). Contudo, Ayres de Carvalho associa erradamente esta informação a um dos retratos do teto artesoado da Sala dos Duques.
33. Agradeço a Ana Saraiva, Diretora do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, a cedência da imagem e a disponibilidade.
34. Agradeço a Hugo Xavier Conservador do Palácio Nacional de Queluz que prontamente se disponibilizou a partilhar imagens e informações sobre a coleção de pintura em apreço.



Fig. 04· Pintura, Retrato do Príncipe D. José, 1774-1777, Domingos da Rosa; Paço Ducal de Vila Viçosa, (fotografia cedida pela Fundação da Casa de Bragança).



Fig. 05· Pintura, Retrato do Príncipe D. José, 1774-1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Queluz (fotografia cedida por Parques de Sintra – Monte da Lua, SA).

As qualidades plásticas destas obras encontram paralelo na pintura de São Miguel das Almas da Igreja de Santa Isabel, também pintada por Domingos da Rosa. Através do seu confronto — e ainda que os géneros sejam distintos —, identificam-se evidentes correspondências, sobretudo no tratamento dos têxteis e colorido. Note-se, também, as semelhanças na abordagem da anatomia, especialmente a modelação das mãos e dedos; delineados por massas de tons escuros que contrastam com as matizes suaves e luminosas da carnação. Estas características, retoma-as do seu mestre, Francisco Pinto Ferreira, cujo "forte", diz Cyrillo Volkmar Machado, "era pôr grandes massas escuras muito ao pé dos realces, sem a suavidade das meias tintas" (Machado, 1823: 86)[35].

Ora, o estilo de Domingos da Rosa, ainda que confundível com o de outros pintores coevos, como Miguel António do Amaral, distingue-se pelo seu intenso, amplo e luminoso colorido, aliado a um particular cuidado na representação do volume e densidade dos têxteis.

A paleta cromática de Miguel António do Amaral é manifestamente menos saturada e contrastante, privilegiando transições delicadas entre luz e sombra. No que concerne à forma e composição, existem também algumas diferenças. Os rostos de D. José, pintados por Miguel António do Amaral, são melhor executados, apresentando-se geralmente mais alongados. O mesmo acontece com o desenho dos olhos e pupilas.

35. Também o tratamento contrastante de longas superfícies têxteis de Domingos da Rosa encontra paralelos com a obra de Francisco Pinto Ferreira, observáveis na pintura da Virgem com o Menino, Santo António e Santo Amaro da igreja de Nossa Senhora das Necessidades de Lisboa.



Fig. 06· Pintura, (pormenor) Retrato do Príncipe D. José, 1774, Miguel António do Amaral (fotografia do autor).



Fig. 07· Pintura, (pormenor) Retrato do Príncipe D. José, 1774-1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Queluz (fotografia cedida por Parques de Sintra — Monte da Lua, SA).

Por outro lado, Domingos da Rosa destaca-se pela minúcia e riqueza no tratamento de pormenores, como joias e passamanaria, revelando uma eficácia e refinamento notáveis que superam a pintura de Miguel António do Amaral, cuja obra — ainda que mais harmoniosa no que concerne à captação da morfologia da figura humana — não alcança o mesmo grau de complexidade decorativa e textural.

A CIRCULAÇÃO DA COLEÇÃO DE RETRATOS DA SALA DOS DUQUES

À semelhança do que sucedia noutros casos, era prática comum que os bens móveis acompanhassem a comitiva da família real nas suas deslocações. No caso do Paço Ducal, grande parte da mobília era removida no final de cada estada e transportada de volta para as reservas ou palácios da coroa. Este cenário é claramente referido pelo padre Plácido Pereira de Magalhães que, num requerimento dirigido ao príncipe regente D. João, em 1796, lamentava os custos e prejuízos associados a este costume, já que "p.ª se ornarem e moblarem as salas do mesmo Passo e as mais cazas enteriores vêm tamboretes, ganapés e cadr.as q tornão a voltar pagandose avultadas fretes dos transportes, alem do prejuízo q terão os mesmo moveis"[36].

Contudo, e ainda que se tenham concentrado esforços para guarnecer permanentemente os aposentos do Paço de Vila Viçosa[37], a verdade é que a circulação dos bens móveis no interior do edifício continuou a ser uma realidade corrente, refletindo não apenas as necessidades funcionais da corte, mas também os seus critérios simbólicos e estéticos. Para o presente caso de estudo, interessa-nos analisar a circulação dos retratos dos Duques de Bragança e, em particular, o do príncipe D. José e de D. Maria I, pintados por Domingos da Rosa.

36. ANTT, Ministério do Reino, mç. 899, proc. 20. Esta informação é dada como justificação para a feitura de novas peças de mobiliário para ornarem e permanecerem no Paço de Vila Viçosa.
37. Situação que parece ser confirmada por um inventário realizado em 1826. ANTT, Manuscritos vindos do Ministério do Reino, Inventário do Paço de Vila Viçosa, livro 4.

A este respeito, e tendo como base os estudos de Pedro Flor e Susana Flor (2018), a referência mais antiga localizada remonta à década de 1880, e é dada pelo padre Joaquim José da Rocha Espanca, conhecedor profundo do património calipolense. Num dos seus manuscritos sobre Vila Viçosa, menciona que os retratos dos Duques de Bragança, desde o príncipe D. José até D. Pedro V:

> "Acham-se pendentes por baixo da galeria de D. João V [Sala dos Duques] e já lá se têm visto os seguintes: 1° – de D. Maria I; 2° – de D. José, seu filho, Príncipe do Brasil; 3° – de D. João VI; 4° – de D. Miguel I. Este último foi apeado em 1834 e substituído pelo de seu irmão D. Pedro, 1° Imperador do Brasil, que todavia tem direito a ser ali representado porque de direito e de facto foi Duque de Bragança até 29 de Agosto de 1825. Depois disso nenhum outro quadro tem sido mandado para a nova galeria e, pelo contrário, durante a visita do Rei de Espanha em Janeiro de 1882 foram removidos todos, exceptuando o do Príncipe D. José por não poderem figurar ao pé dos pintados por Quiellard" (Espanca, 1985: 24).

Neste testemunho, é particularmente relevante a ênfase dada à permanência do retrato do príncipe D. José na galeria da Sala dos Duques — o único considerado digno de "figurar ao pé dos pintados por Queillard"[38]. Por outro lado, as memórias de Espanca ajudam a compreender, enfim, a exclusão do retrato do Príncipe da Beira D. José na encomenda dos novos retratos régios promovida por D. Carlos I (delineada em 1904 por Francisco Vilaça (c.1850-1914), responsável pelo projeto de reconfiguração iconográfica da sala), (Bordalo et al., 2016: 518, Flor; Flor, 2018: 159).

A nova série de retratos, de D. Maria I ao então príncipe D. Luís (1887-1908), destinava-se, portanto, não apenas a completar a galeria dos Duques de Bragança, mas também a substituir as versões anteriores, a saber o retrato de D. Maria I pintado por Domingos da Rosa e os de D. João VI e de D. Pedro IV; obras consideradas "pouco dignas" em 1882.

De facto, ao consultar o "Inventário do Real Paço de Villa Viçosa até 30 de abril de 1906" é possível confirmar que estes três retratos foram "transferidos para o Paço das Necessidades por ordem de S. M. A Rainha em 1898"[39] — informação que deixa também clara a preponderância das decisões de D. Amélia nesta matéria. Dois deles foram posteriormente depositados no Palácio de Mafra, como mais adiante veremos.

Em 1903-04, o retrato de D. José parece já não se encontrar exposto nas paredes da Sala dos Duques, sendo aparentemente substituído pelo retrato do príncipe D. Luís Filipe, então Duque de Bragança e pretendente ao trono, pintado por José Malhoa em 1891.

A encomenda da nova série de retratos refletiu a valorização de uma nova geração de pintores de prestígio — e com ligações a outras encomendas da casa real[40] —, capazes de conciliar os ideais históricos do rei com uma linguagem mais modernizada (Bordalo et al., 2016: 518). "Todos eles têm como denominador comum o da excelência na arte de retratar e com percursos de formação na área do desenho e da pintura tanto em âmbito nacional como estrangeiro" (Flor; Flor, 2018: 160). O último retrato da série foi entregue em 1910, momento em que voltam a ser expostos na Sala dos Duques, a par com o do príncipe D. José. Este último mantém-se neste espaço, pelo menos, até à década de 1940, altura em que uma reportagem fotográfica, provavelmente realizada no âmbito de um contrato celebrado com a Direção-Geral dos Monumentos Nacionais, documenta o interior da sala com os retratos suspensos nas paredes.

38. Obras que, atualmente, se sabem executadas por Domenico Duprà (Carvalho, 1960: 221), ainda que se devam considerar parcerias.
39. Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB), Inventário do Real Paço de Villa Viçosa até 30 de abril de 1906, NNG2713. Agradeço a Marta Páscoa, técnica superior arquivista da Fundação da Casa de Bragança o apoio prestado na consulta do arquivo.
40. "A preferência por Carlos Reis [para o retrato de D. Carlos] saía reforçada com o recém-acabado retrato equestre de D. Carlos de 1904" (Flor; Flor, 2018: 159).



Fig. 08· Fotografia, Sala dos Duques do Paço Ducal de Vila Viçosa, J.A. Cunha Morais — Emilio Biel & Cª (Editores); Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Depósito G, Armário 04, Gaveta 13.

A partir de 1947, como bem notou Maria de Jesus Monge (2016: 88) os novos retratos foram transferidos para a Sala de Medusa. Na década de 1950, há notícia de que a coleção de retratos estava dispersa entre esta sala e uma outra, contígua, designada "Sala do Príncipe" (Flor; Flor, 2018: 165). Em 1976 temos também a certeza de que o retrato de D. José, pintado por Domingos da Rosa, é exibido na Sala de David, onde ainda hoje se encontra[41].

Estas alterações ao discurso expositivo — executadas durante o processo de adaptação do Paço a Museu-Biblioteca da Casa de Bragança (1945), ambicionada por D. Manuel II (Flor; Flor, 2018: 167) — parecem ter sido orientadas por critérios de capitalização das coleções da instituição (a par com outras peças que iam sendo adquiridas), privilegiando a unidade estética e a redistribuição cronológica dos acervos. João Couto (1892-1968) foi o responsável pela adequação e musealização do Paço, com o objetivo de "manter o mais possível o ambiente de autenticidade da casa enquanto residência real" (Flor; Flor, 2018: 168).

Ora, ainda que tenham sido canalizados esforços para o efeito, estas provisões "não escaparam a algumas opções que hoje consideraríamos questionáveis", como bem aponta Maria de Jesus Monge (Monge, 2016: 93). É disto exemplo a Sala de Medusa[42] — que, nas décadas subsequentes a 1950 era o último espaço visitável do percurso expositivo (contrariamente ao que sucede hoje) —: espaço que passou a reunir os retratos produzidos no século XX e que tinham sido concebidos para completar a série dos retratos dos Duques da sala dos Tudescos. Paralelamente, foram retiradas da Sala dos Duques peças que descontextualizavam o reinado de D. João V, adicionando-se ainda outras, como a armaria variada, que contribuíram para a consolidação da designação "Sala dos Tudescos".

41. Conforme se observa no excerto do episódio "Paço Ducal de Vila Viçosa" da série documental "As Pedras e o Homem", da autoria de João Martins.
42. Espaço que aquando da ocupação brigantina cumpria outra(s) função(ões). No início da década de 1880 servia "para ajuntamento de hóspedes em horas vagas, e as salas principais de recepções da Família Real" (Espanca, 1985: 21), como bem esclarecem Susana Flor e Pedro Flor (2018: 158).



Fig. 09· Pintura, Retrato de D. Maria I, 1774-1777, Domingos da Rosa; Palácio Nacional de Mafra (fotografia de José Paulo Ruas, cedida pela Museus e Monumentos de Portugal, EPE).

Regressemos, agora, ao retrato de D. Maria I pintado por Domingos da Rosa.

Como referimos, este retrato foi transferido para o Palácio das Necessidades. Confirma-o, aliás, o arrolamento das coleções reais existentes no edifício, executado em 1910. Neste documento, a pintura é identificada como uma peça "particular" — enfim pertencente às coleções do Paço Ducal —, e descrita como "um quadro a óleo sobre tela, sem moldura, retrato em tamanho natural de Dona Maria 1ª". Nesta entrada, regista-se ainda a sua transferência "para o P. N Mafra"[43], onde se encontra atualmente[44].

43. ANTT, Inventário judicial do Palácio Nacional das Necessidades - volume 6, PT/PNA/DGFP/0001-001/0006/0000, fl.11981v
44. Agradeço a Sérgio Gorjão, Diretor do PNM e a Ana Sofia Franco, Técnica Superior do PNM a confirmação de que a peça pertencia às coleções da coroa. O retrato em meio busto do Museu de Lamego (90) é uma cópia deste.

Medindo 235 x 235 cm, a pintura segue o formato (quadrangular) adotado para os retratos dos seus congéneres da Sala dos Duques[45]. D. Maria é representada sem os atributos mais ilustrativos (e inequívocos) da sua condição régia: a coroa, o cetro e a insígnia da Ordem de Cristo[46]. Disposto sobre a credência – de resto, uma cópia da que consta no retrato do príncipe D. José da Sala dos Duques do Paço de Vila Viçosa, pintado por Duprà –, pousa um relógio dourado que está a poucos segundos de marcar 23 horas e 47 minutos ou 11 horas e 47 minutos. Indiciará ele, simbolicamente, a iminência de uma nova era — prenunciada pela prolongada doença de D. José e pela regência de D. Mariana Vitória (29 de novembro de 1776 a 24 de fevereiro de 1777) —, com o novo reinado a começar num *novo dia*, às 00h00?

OS RETRATOS QUE "FORAM PARA MADRID"

Depois de expostos no Real Palácio de Aranjuez em 1778, estes retratos parecem ter sido transferidos para o Real Palácio de Madrid, onde surgem no "Quarto del Principe", mais concretamente nos "Gabinetes da Livraria", conforme consta num inventário realizado à Coleção Real Espanhola de pintura, em 1794[47]. No inventário de 1808, surgem novamente no mesmo espaço — agora adaptado a "Biblioteca da Rainha". Este último registo não teve, contudo, como único objetivo o simples registo patrimonial. Desde 1806, Espanha encontrava-se sob domínio das forças napoleónicas e a gestão dos acervos reais, em particular o de pintura, respondia, agora, a outras premissas. É neste contexto que Fréderíc Quilliet, agente de José Bonaparte, o novo rei de Espanha, foi incumbido de reorganizar o discurso expositivo da coleção de pintura dos palácios reais. A sua missão implicava a seleção criteriosa das obras que "deviam continuar a adornar o Palácio do Rei de Espanha" e as que "deviam ser acrescentadas", mas também aquelas que "deviam desaparecer das suas paredes" (Sancho, 2001:97).

É justamente neste contexto que Quillet classifica os retratos da família real portuguesa como obras "de mau pintor", sobre as quais considera que "nada há a dizer" (Sancho, 2001: 141). Esta desvalorização não se limitava a critérios meramente estéticos — ainda que compreensivelmente justificada quando comparada com os restantes retratos da família real espanhola, executados por Anton Raphael Mengs (1728-1779), retratista oficial da corte, contemporâneo de Domingos da Rosa. Até então, os retratos de Rosa coexistiam (simbólica) e harmoniosamente com os de Mengs, num testemunho visual da aliança entre as casas reais de Bragança e Bourbon. Com a ascensão da nova dinastia e o fracasso da tentativa de integração da coroa de Portugal no império de Napoleão, estas afinidades deixam de fazer sentido, e num ato de pleno simbolismo, os retratos de Domingos da Rosa desaparecem[48].

Ora, ainda que Quilliet pareça ter sido demitido da gestão da coleção de pintura, e que muitas obras tenham permanecido nos mesmos espaços – contudo com alterações significativas do discurso expositivo – a verdade é que a coleção real de pintura seria instrumentalizada para servir os propósitos da nova dinastia (Sancho, 2001:97-98). Esta reconfiguração implicou a dispersão de muitas obras que contrariavam não apenas as ambições políticas do governo, mas também os cânones dominantes na pintura francesa. A alienação dos retratos de Domingos da Rosa (e de tantas outras pinturas das coleções da Casa Real Espanhola) não deve, portanto, ser descartada.

47. "Siete retratos de personas reales de Portugal 2.100". Museu Nacional do Prado (MNP), Inventarios reales, vol. 11: Real Palacio Nuevo de Madrid, 1794, fol. 52, n.º 13939.
48. Mesmo após a restauração dos Bourbon (1813), os retratos da família real portuguesa não aparecem no inventário de 1818. É, aliás, de salientar a escassez (ou desaparecimento) de retratos da família real portuguesa nos inventários dos palácios reais feitos após 1806.

A 26 de dezembro de 2016, surgiu no leilão n.º 181 da Cabral Moncada Leilões um retrato do príncipe D. José, pintado por Giuseppe Trono (nº inv. PNQ 3920) adquirido pela Parques de Sintra-Monte da Lua. A obra — cujo verso apresenta a inscrição cursiva "S. A R. el Señor Principe del Brazil D.n Joze de Braganza" — é uma das primeiras versões pintadas por Trono (Raggi; Degortes, 2019: 257-259) e corresponde, com grande probabilidade, ao retrato enviado para a família real espanhola por volta de 1785. A sua alienação da Coleção Real Espanhola de pintura inscreve-se, portanto, no contexto a que se aludiu. Comprovam-no, aliás, as suas dimensões (63 cm de altura por 53 cm de largura)[49]; dimensões estas que correspondem, muito aproximadamente, às do "retrato del principe del Brasil difunto" que surge referido no inventário do Palácio Real de Aranjuez, em 1794: "un pie y tres quartos de largo dos y quarto de alto"[50]. Não coincidentemente, também esta obra não volta a figurar em nenhum outro inventário executado após a restauração da linhagem dos Bourbon.

Ora, é justamente este o enquadramento que importa ter presente na análise do retrato da infanta D. Maria Ana Francisca Josefa, integrado na coleção de pintura do Museu Nacional Grão Vasco.

Esta obra (69cm x 57,5cm), recentemente restaurada e exposta no Palácio Nacional de Mafra, encontrava-se em depósito no Arquivo das Congregações Religiosas em Lisboa, instituído em 1912. Apresentando inequívocas afinidades com a produção de Domingos da Rosa, este retrato constitui-se, aliás, como um dos mais notáveis até hoje identificados da sua autoria – sobretudo pela modelação cuidada do rosto (em particular o nariz e os lábios, bem como a carnação típica) e pela delicadeza com que são representadas as rendas (comparáveis às do retrato de D. Maria I que pertencia à Sala dos Duques, a que já aludimos). Destaca-se, também, o esmero na representação das joias, nomeadamente a exuberante laçada de peito cravejada com esmeraldas. Este atributo, longe de ser um mero ornamento, assume um valor simbólico determinante para a compreensão da obra. Como bem observa João Júlio Rumsey Teixeira (2023: 67), "esta joia representa o que de melhor se produziu em Espanha nos meados do século XVIII". Trata-se, enfim, de uma peça oferecida à Infanta pela rainha de Espanha D. Maria Bárbara (1711-1756), sua tia, que, por testamento, deixa várias esmeraldas à sobrinha (Teixeira, 2019: 62)[51]. A presença deste atributo deve, pois, ser entendida como um gesto deliberado, de cariz diplomático: uma marca visual dos estreitos laços entre cortes ibéricas, evocativa dos sentimentos de "estima e afeto", que tantas vezes pautaram a correspondência trocada durante a permanência da rainha-mãe D. Mariana Vitória em Espanha. Em Portugal, conhecem-se ainda 2 versões desta obra: a primeira, de dimensões (68cmx56,5cm) e qualidade muitíssimo aproximadas à do Museu Nacional Grão Vasco, foi leiloada pela Cabral Moncada Leilões em 2000 (leilão n°43, lote 70) e encontra-se na posse de particulares[52]. No verso, apresenta a inscrição "D. Maria Anna Lusitania Infans". A segunda, de rosto menos bem conseguido, pertence também a um particular e integrou a exposição "Tesouros Reais", em 1991[53]. No catálogo de exposição, surge com 80cm x71.5cm (com ou sem moldura?) (Godinho, 1991: 46-47).

49. Também as suas duas cópias, à guarda do Museu Frei Manuel do Cenáculo e do Centro de Apoio Social de Runa, apresentam estas dimensões.
50. MNP, Inventarios reales, vol. 10: Palacio Real de Aranjuez, 1794, fol. 57, n.°19880 e 19881.
51. Em 1753 Francisco Vieira Lusitano executa os retratos da princesa do Brasil e Infantas que foram enviados para Espanha. Nestes retratos, as Infantas distinguem-se através das diferentes pedras preciosas cravadas nas joias que ostentam: rubis para D. Maria Francisca Doroteia (1739-1771), safiras para D. Maria Francisca Benedita (1746-1829) e esmeraldas para D. Maria Ana Francisca Josefa (1736-1813). A 28 de agosto de 1761, a propósito do batismo do príncipe D. José, "a Rainha levava [...] ornada a cabeça e peito de perolas e diam.es brilhantes; das maes Senhoras a 1ª Inf.e com esmeraldas, a seg.da com rubins, a 3.ª com ametistas". Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), Batismo do Príncipe D. José, Iconografia dos Reis (D. José), VI-III-3ª-1-9.
Verifica-se, assim, uma clara coerência entre o gosto pessoal das Infantas e as joias legadas por D. Maria Bárbara em testamento. Esta herança, recebida apenas após dezembro de 1761, foi ajustada, portanto, às preferências individuais das sobrinhas. "As quatro irmãs receberam, cada uma, um adereço muito completo, diferentes entre si no tipo de gemas: diamantes para D. Maria I, esmeraldas para D. Maria Ana Josefa, rubis para D. Maria Francisca Doroteia e safiras para D. Maria Francisca Benedita" (Teixeira, 2023: 62).
52. Agradeço a Mariana Soares Mendes, Head of Departament da Cabral Moncada Leilões, pelas informações prestadas.
53. Agradeço a Maria Gabriela Lopes Cordeiro, Conservadora das coleções de desenho e pintura do Palácio Nacional da Ajuda, a partilha desta informação.



Fig. 10· Pintura, Retrato de D. Maria Ana Francisca Josefa, c.1778, Domingos da Rosa; Museu Nacional Grão Vasco, em depósito Palácio Nacional de Mafra.

Ora, as dimensões de dois destes retratos coincidem, quase sem variação, com as de um outro, identificado como representando D. Maria I — mas que deverá, antes, representar a infanta D. Maria Francisca Benedita (68,3x56,8 nº de inventário 10038607), atualmente exposto no Real Alcazar de Sevilha (Galería Cubierta, Patio de las Doncellas). Apesar do seu estado de conservação deficitário, esta obra parece revelar afinidades com a pintura de Domingos da Rosa. Se consideramos a coerência dimensional, as afinidades estilísticas – e também o conturbado processo de alienação e dispersão dos retratos da família real portuguesa da Coleção Real Espanhola de pintura —, é plausível admitir que uma destas versões tenha provindo deste acervo. Relembre-se, a este propósito, as palavras de Cyrillo (1823: 88) "[Rosa] teve a honra [...] de retratar muitas vezes as Pessoas Reaes para ficarem aqui os Retratos, e para hirem para Hespanha".

Até à chegada de Trono a Portugal (1785) esta era, sem dúvida, a iconografia oficial de D. Maria Ana Francisca Josefa.

Terminando a análise deste retrato (como, na verdade, de todos os outros) importa sublinhar que a linguagem plástica de Domingos da Rosa se inscreve no contexto de afirmação do poder da coroa — que, afinal, recuperava de um período de retração herdado do reinado anterior, marcado pela quebra nas remessas de ouro do Brasil e por crises a vários níveis que afetaram a eficácia do poderio imperial (Pedreira, 2000: 840-851; Mont Serrath, 2013: 52-63). Revelava-se, portanto, particularmente importante a representação minuciosa dos atributos do poder (joias, tecidos suntuosos, regalia etc.). Domingos da Rosa cumpre bem esta função. Paralelamente, o *raiar mariano* impunha uma estética de apelo à ortodoxia, de moderação e contenção, demarcando-se claramente do reinado anterior. A consagração do retrato oficial das Reais Pessoas obedecerá, enfim, nos primeiríssimos anos do reinado, a critérios de edificação moral e de solenidade institucional, plasmada através de uma plástica polida e harmoniosa — que recupera os ensinamentos de du Fresnoy: "da legitimação dos valores do decoro e da contenção por contraposição ao excesso barroco" (Reis, 2006:90).

CONCLUSÃO: DO CREPÚSCULO A NOVAS PERSPETIVAS DE INVESTIGAÇÃO

Como vimos, a crítica coeva e a análise da sua obra indicam que Domingos da Rosa não se destacava como um retratista excecional[55], apesar das solicitações régias. Importa, portanto, que compreendamos as razões que justificaram a sua escolha.

Deve-se, desde logo, recordar que encomendas desta magnitude eram geralmente delegadas a pintores estrangeiros ou com formação academizante — perfil no qual não se enquadrava. A sua ascensão a retratista oficial das Reais Pessoas, no final da década de 1770, deve-se, em grande medida, à conjuntura marcada pela escassez de mão de obra qualificada e pelo declínio de artistas consagrados. Francisco Vieira Lusitano (1699-1783) — com quem Rosa terá provavelmente colaborado, talvez auxiliando na execução dos retratos das infantas à guarda do Palácio Nacional de Queluz (nº de inventário: PNQ 959; PNQ 96[56]) — recolheu-se em 1774 no Convento do Beato António (Saldanha, 1995: 78). Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781), pintor da coroa, perdeu protagonismo após 1778, não se conhecendo retratos régios da sua lavra (Loureiro, 2024: 32).

55. De que se escusam os testemunhos — talvez amplificados — de Cyrillo e Taborda, dado o estatuto de Domingos da Rosa e do seu discípulo.
56. Estes retratos — aos quais se junta ainda o retrato da Infanta D. Maria, por localizar — provinham do Palácio do Marquês de Pombal (Oeiras). Foram vendidos em leilão e adquiridos pelo Estado em 1940.

João dos Santos Aula (1702-1780) e Bruno José do Vale (fal. 1780), "que teve genio mui superior para os retratos" (Machado, 1823: 99) faleciam também neste período, com bastante idade (Loureiro, 2018: 76–87). Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), que pintou retratos de D José I e esteve ativo até à década de 1780, oficiava para a corte mariana, mas poderá ter sido afastado da definição da imagem oficial das reais pessoas devido à herança estilística de Parodi (tons escuros e linguagem mais conturbada, Saldanha, 2015: 148) — embora se conheçam retratos que executou para a família real, como disso é exemplo o retrato de Ciríaco, pintado em 1786 (Xavier, 2005: 26). Já Miguel António do Amaral, morre a 24 de dezembro de 1780, com 70 anos (Loureiro, 2017: 63).

É, enfim, neste contexto, que Domingos da Rosa, pintor que servia a Casa Real há largos anos, surge como a (única?) escolha para assegurar a urgência das encomendas régias: a definição da imagem entronizada D. Maria I e o envio dos retratos para Castela. Contudo, no início da década de 1780, as suas competências deverão ter sido postas em causa (como antes já o haviam sido, por exemplo, por uma das Infantas, a propósito do envio dos retratos para Castela). A qualidade das suas obras não se equiparava à de outras, executadas por artistas que passavam por Portugal a partir de 1780, incumbidos de retratar a corte[57]. Só assim se justifica, pois, a missiva enviada da corte para Diogo de Noronha (1747-1809), diplomata estabelecido em Roma, para "buscar nessa Itália hum bom retratista" disponível a mudar-se para Lisboa" (Raggi; Degortes, 2019: 244). Em dezembro de 1784, Giuseppe Trono é contratado, suprindo as necessidades da corte. Chega a Lisboa em março de 1785.

Domingos da Rosa foi amplamente desvalorizado, o que contribuiu para a alienação das suas obras e para a sua consequente invisibilidade nos acervos públicos portugueses e espanhóis. Contudo, a compreensão do seu legado — que não apenas justifica, mas enriquece a leitura da sua produção artística — permite hoje uma reavaliação mais informada da sua obra, dispersa por diversas coleções públicas: oferecendo a estas instituições a oportunidade de promover interpretações renovadas, capazes de cruzar, valorizar e capitalizar os seus acervos.

Contudo, muito há ainda por investigar, nomeadamente:

- o seu percurso formativo, com Francisco Pinto Ferreira
- a localização dos seus "painéis de história" (e outros)[58]
- a correta distinção entre a sua produção e aquela atribuível às Infantas e a José Conrado da Rosa, seus discípulos.

57. Pintores como Servang – que retratou a princesa D. Maria Francisca Benedita — ou Thomas Hickey — que retratou a rainha D. Maria I (1783) — fazem sucesso como retratistas na capital.
58. De que poderão ser exemplo o painel da Nossa Senhora das Misericórdias da Igreja da Colegiada de Ourem ou, ainda, o medalhão do antigo coro baixo da Basílica da Estrela. Agradeço a José João Loureiro a chamada de atenção para estas obras bem como a generosa partilha de informação e interesse pelo tema.

BIBLIOGRAFIA

Arquivo da Universidade de Coimbra (AUC), Descrição do Batismo do Príncipe D. José, Iconografia dos Reis (D. José), VI-III-3ª-1-9.

Arquivo Histórico da Fundação da Casa de Bragança (AHFCB), Inventário do Real Paço de Villa Viçosa até 30 de abril de 1906, NNG2713.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Arquivo da Casa Real, Carta de Domingos da Rosa para António Pinto da Silva, 2 de março 1778, Caixa 3139. AJF/Cx1/P14/Doc.13.

ANTT, Casa Real, Mordomia-Mor, liv. 22.

ANTT, Correspondência da Legação portuguesa em Madrid, Ministério dos Negócios Estrangeiros, cx. 630.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 49, nº 10, Inventário dos bens de Domingos da Rosa.

ANTT, Manuscritos vindos do Ministério do Reino, Inventário do Paço de Vila Viçosa, livro 4.

ANTT, Registo Geral de Mercês de D. José I, liv. 17.

ANTT, Registo Geral de Mercês de D. Maria I, liv. 2.

ANTT, Requerimento de padre Plácido Pereira de Magalhães, Ministério do Reino, mç. 899.

ANTT, Solicitação de mercê régia, Casa das Rainhas, NT 737, cx. 586.

ANTT, Auto de arrolamento dos bens do Palácio Nacional da Ajuda (521), PT/PNA/DGFP/0001-002/0014/00062.

ANTT, Inventário judicial do Palácio Nacional das Necessidades – volume 6, PT/PNA/DGFP/0001-001/0006/0000.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Livros das Entradas (1791), Cod. 1591.

BNP, Reservados – Arquivo Histórico da BN [BN/AC/INC/ DLEC/15/Cx05-02.

Museo Nacional del Prado (MNP), Inventarios reales, vol. 10.

MNP, Inventarios reales, vol. 11.

Academia Nacional de Belas Artes – *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Vol. II. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936.

BORDALO, Rui et. al – "Retratos dos Duques de Bragança (1908-1910) do Paço Ducal de Vila Viçosa, Portugal: Estudo Histórico-Artístico". *A Cidade de Évora*, III-1, (2016), pp. 516-526.

BRAGA, Sofia – *«Eis o exímio Pintor, Douto Cyrillo, tão grande na lição, como no Estillo»: dinâmicas artísticas da obra de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)*. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021. (Tese de Doutoramento).

CARVALHO, Ayres – *D. João V e a Arte do seu Tempo*. Lisboa: Edição do autor, 1960-2.

ESPANCA, Pe. Joaquim – "Memórias de Vila Viçosa". *Cadernos Culturais da Câmara Municipal de Vila Viçosa*, 27 (1985), pp. 7-97.

FLOR, Susana Varela e FLOR, Pedro – *Pintores de Lisboa Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Scribe, 2016.

FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro – "'Vade-mécum' dos Pintores Régios (1450-1750)." *Rossio: Revista de Estudos de Lisboa*, 8 (2019), pp. 30-55.

FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro – "Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa". *Livros de Muitas Cousas*, 6, 2018.

FREIRE, Anselmo Braamcamp – *Brasões da sala de Sintra: livro terceiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930.

FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*. Montréal: Université de Montréal, 2008. 2 Vols. (Tese de Doutoramento).

GODINHO, Isabel Silveira Godinho – *Tesouros Reais*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Palácio Nacional da Ajuda, 1991.

LEAL, Lécio – *Preceitos para uma Arte Edificante: pintura e gravura na corte josefina através da obra de António Joaquim Padrão (c. 1730-1771)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2021. 2 Vols. (Tese de Doutoramento). Em: https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/53514 (Acesso: 20 maio 2025)

LOUREIRO, José João – "Novos Dados sobre o Pintor Estanislau Luís António (1744-1804)". *Revista Amigos do Museu Nacional de Soares dos Reis - Círculo Dr. José Figueiredo*, IV Série, 23 (2017), pp. 59-82.

LOUREIRO, José João – "A galeria dos Veneráveis da sala do capítulo da cartuxa de Laveiras". *Espaço e Memória*, 2 (2018), pp. 76-87.

LOUREIRO, José João – *Amores Dispersos: Notas sobre Arte*... Fascículo I. Edição do autor, 2024.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal [...]. Lisboa: na Impr. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823.

MON SERRATH, Pablo – "Crise geral e política manufatureira em Portugal na segunda metade do século XVIII: novos indícios e questionamentos". *Sæculum - Revista de História*, 29, (2013), pp. 75-96.

MONGE, Maria de Jesus – "Museu-Biblioteca da Casa de Bragança: de Paço a Museu". *Livros de Muitas Cousas*, (5), 2016.

MOTA, Isabel, SPANTIGATI, Carla (coords.) – *Tanto ella assume novitate al fianco: Lisboa, Turim e o intercâmbio cultural do século das luzes à Europa pós-napoleónica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

PEDREIRA, Jorge – "From Growth to Collapse: Portugal, Brazil, and the Breakdown of the Old Colonial System (1760–1830)". *Hahr-Hispanic American Historical Review*, 80(4), 2000, pp. 839-864.

RAGGI, Giuseppina, DEGORTES, Michaela – "Giuseppe Trono em Portugal: um pintor de retratos piemontês entre monarquia e revolução (1785-1810)". MOTA, Isabel Ferreira da e SPANTIGATI, Carla Enrica (coord) – *Tanto ella assume novitate al fianco: Lisboa, Turim e o intercâmbio cultural do século das luzes à Europa pós-napoleónica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

KNAUS, Paulo (coord.) – *O retrato do rei dom João VI (catálogo)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico do Rio de Janeiro, 2019.

SANCHO, José – "Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la description des Tableaux du Palais de S.M.C. por Frédéric Quilliet (1808)". *Arbor CLXIX*, 665 (2001): 83-141.

SILVA, Maria – "A Educação de um Príncipe no período pombalino". *Revista de História das Ideias*, T.I (1982), pp. 377-383.

TEIXEIRA, João – "O impacto da herança da rainha de Espanha D. Maria Bárbara de Bragança (1711-1758) nas joias da casa real portuguesa". *Libros de la corte (Universidad Autónoma de Madrid)*, 27 (2023), pp. 54-73.

TELLES, Patrícia – *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. Évora: Universidade de Évora, 2015. (Tese de Doutoramento).

XAVIER, Hugo – "Os Tempos Monárquicos: dos faustos joaninos ao ateliê de D. Carlos." GASPAR, Diego e PAÇO D'ARCOS, Isabel (ed.) – *Pintura e mobiliário do Palácio de Belém*. Lisboa: Museu da Presidência da República /Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

DOCUMENTING ART: AN 18TH CENTURY COLLECTION THROUGH ITS CATALOGUE DESCRIPTIONS

Anastasia Michopoulou

PhD Candidate in History of Art, University of Crete, Greece

anastasia.michop@gmail.com

ORCID: 0009-0001-5967-6940

DOI: 10.37935/iha.oan2025.006



ABSTRACT

This essay examines the Wilton House collection and its presentation throughout the eighteenth century, focusing on how catalogues functioned as tools for both interpretation and social signaling. The collection, housed at Wilton House — the stately home of the Earl of Pembroke — was documented in a series of catalogues published between 1731 and 1795. Over the course of the century, more than ten editions appeared, some of which were illustrated. These editions provided insight into the artworks, family background, and collecting practices, shaping how visitors experienced the collection and understood its cultural value. In eighteenth-century Britain, such collections were markers of prestige, turning private wealth into public status and influence. Through an analysis of select rooms at Wilton House — using the catalogues as a primary source — this essay addresses broader issues of display, gender, and identity, highlighting the cultural significance of collecting in the British aristocratic tradition.

KEYWORDS

Collecting | **Catalogue** | **Wilton House** | **Earl of Pembroke** | **Display**

In the eighteenth century, as country house tourism peaked, Wilton House — home to the Pembroke collection — emerged as a key destination for visitors across the social spectrum. Comprising antiquities, early modern sculpture and replicas[1], paintings, drawings, and prints, the collection had been shaped primarily by Philip Herbert, 4th Earl of Pembroke (1584-1650), and Thomas Herbert, the 8th Earl (c. 1656-1733), and was subsequently preserved and expanded by their descendants. As the costs of travel declined, access to such estates extended beyond the aristocracy to include the bourgeoisie, military officers, artists, and scholars (Anderson, 2018: 2). Visitors were typically required to pay an admission fee and, if desired, purchase a printed catalogue – an expense often deemed essential. As Thomas Martyn noted, catalogues were indispensable for the "uninformed observer," offering interpretive guidance that deepened engagement with the collection (Martyn, 1766, vol. 1, ii). These publications, often structured as guidebooks, functioned mainly as "interpretive tools" of the collection (Anderson, 2014), as they provided historical, iconographic, and stylistic context while mapping visitors' routes through the house, transforming passive viewing into a cultivated experience (Anderson, 2018: 21). Publications on country houses did not emerge suddenly in the 18th century; their precursors existed in the previous century, primarily as albums of engravings without accompanying textual explanations. One of these early publications is the Wilton Garden edition (ca.1645) (Harris, 1968: 60). It contains engravings based on drawings by architect Isaac de Caus (1590-c. 1655), who oversaw the renovation of the south side of the house (Heward, 1992: 78-117). The Pembroke collection was recorded in a series of catalogues that were published from 1731 to 1795. Some of them were illustrated and sold in shops in the town of Wilton, the estate itself, and London, inviting the public to enjoy and study the art through the examples chosen by the collector (and the editors) and the explanatory commentary. With exceptions, the catalogs belonged to the category of ephemera and could be easily transferred. Through the use of catalogue descriptions, the act of visiting a collection was presented as an opportunity to study art history, so these editions had, at least to some extent, an educational aspect. At the same time, they offered to the purchaser the possibility of acquiring the objects of each collection in an indirect and symbolic way; they could also be given as gifts, as one can deduct from the handwritten dedication on a copy of *Aedes Pembrochianae*, the 1795 catalogue of the Wilton collection, where we read: "AH Penruddocke The gift of her Son, Charles Penruddocke 1797".[2] Last but not least, catalogue descriptions were the tangible evidence of the collector's wealth and taste, forming in the collective mind an idealized version of the collector's identity and contributing to their posterity. Furthermore, as Jocelyn Anderson suggests, the descriptions altered the public identity of the country houses (Anderson, 2018: 21, 62).

In some cases, the authors chose to highlight those elements of the estate which were of greatest interest. For example, the gardens of Stowe were particularly prominent, unlike Wilton, where the main attraction was the collection of antiques (Harris, 1968: 60). The descriptive nature of these catalogues is evident from titles such as "A description of the paintings, sculptures, and artifacts in the Earl of Pembroke's house at Wilton" and "A description of the collection of paintings at Houghton-Hall in Norfolk" These printed descriptions indicated to which of the works the visitor should give due importance (Anderson, 2018: 19), and could even serve as a captivating advertisement that draws visitors to the respective house (Wilson; Mackley, 2000: 81).

1. To acquire replicas of famous artworks such as the Medici Venus and Apollo Belvedere was a common practice for 17th and 18th century collectors such as the Earls of Pembroke or cardinals Richelieu and Mazarin. Another example is that of Hugh Smithson (Percy), 1st Duke of Northumberland (ca. 1714-1786), who filled his estate at Syon House in Middlesex with numerous copies of classical sculptures, among them the Apollo Belvedere, the Dying Gaul, the Medici Venus, and a marble version of Michelangelo's Bacchus by Joseph Wilton. The latter was based on a model Wilton had originally produced for the collection of the Duke of Richmond (Coutu 2015, 55–65).
2. This appears in the copy held in the Getty Institute's collection. See Richardson, 1795. The inscription likely refers to Charles Penruddocke (1773-1799), son of the politician Charles Penruddocke (1743-1788) of Wiltshire and his wife, Anne Henrietta. See Crisp, 1902, vol. 4: 53-54.

In general, these catalogues only had one edition, except for those of Stowe, Blenheim, Fonthill, and Wilton (Harris, 1968: 62). The Wilton House collection counts more than ten editions in the course of the 18th century, written or edited by various authors. This frequent reprinting, in contrast to other country houses, suggests a particularly high level of public interest and the continuous cultural relevance of the Pembroke collection. Here it should be added the illustrated album created by artist Cary Creed in 1730, which originally[3] contained 40 etchings of the antique statues in the collection accompanied by a few-word captions under each print but without any explanatory texts apart from the one-page introduction. *The marble antiquities [of] The Right Honble. the Earl of Pembrokes, at Wilton* [...] (London, 1731) was fiercely criticized by J.J. Winckelmann in his *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). Referring to Creed's etchings, Winckelmann states that they are "horrible ('schlecht') in design" and they "rather mislead than teach" ("sie verführen mehr, als sie unterrichten", Winckelmann, 1764: XIII-XIV).

In 1731, Carlo Gambarini, Count of Lucca, published a catalogue dedicated exclusively to the paintings in the Pembroke collection. The catalogue would not have any subscribers; individuals would only pay the catalogue's price (Gambarini, 1731: XIII). Engraver and antiquary George Vertue (1684-24 July 1756) commented in in July 1731, that the catalogue was most likely done on the 8th Earl's instructions (Vertue, 1935-1936, vol.v24: 1-100).[4] Twenty years after the death of the 8th Earl of Pembroke, a new catalogue signed by Richard Cowdry, was published in 1751 and 1752 (second edition). This volume is dedicated by the author to the collector and antiquary Sir Andrew Fountaine (1676-1753), who, as Cowdry states, on learning that "many Persons of Rank" wished to have "an account of the curiosities" at Wilton, took care to secure permission from Thomas Herbert for Cowdry to have access to the collection. Additionally, Fountaine, who was close with the 8th and 9th Earls, supplied the author with essential details and instructed him on the appropriate approach to compile the catalogue (Cowdry, 1752). The catalogue by Cowdry was translated into Italian by Antonio Pillori and published in Florence in 1754. The Italian edition is dedicated by the author to the 9th Earl of Pembroke (Cowdry, 1754). Four years later, a new edition appears, this time written by Wilton House's "agent," James Kennedy. Kennedy's catalogue was republished and reprinted approximately 10 times between 1758 and 1786 (Harris, 1968: 67). The 1768 edition bears a single engraving depicting the bust of Apollonius of Tyana.

One of the most important editions of Wilton House catalogues was written by James Kennedy and published in 1769 referring both to the paintings and sculpture in the Pembroke collection. This edition was illustrated by the painter and engraver John Alexander Gresse (1741-1794) with twenty-five engravings of the most important sculptures, busts, and reliefs. In addition, the author states on the title page that this catalogue presents unpublished information and observations by Thomas, Earl of Pembroke. The edition opens with a dedicatory letter to Lord Robert Spencer (Kennedy, 1769). It is followed by an alphabetical list of subscribers, which includes notable figures such as William Gilpin, members of the Herbert family, the Earl and Countess of Pembroke, the Duke and Duchess of Queensberry, Lords Robert and Charles Spencer, and others. Following the list of subscribers, the reader of the catalogue can find "An Historical Introduction to the Antiquities and Curiosities in Wilton House." (Kennedy, 1769: I-XXXVIII). Part of the introduction is a list of images, each numbered and accompanied by a brief commentary (Kennedy, 1769: XXXII-XXXVI). The significance of this particular edition lies not only in the existence of the illustrations but also in the "Historical Introduction", where the author presents a detailed account of the 8th Earl's collecting methods, while glorifying the collector, thus contributing to his public image.

In 1774, a new catalogue called *Aedes Pembrochianae* was added to Wilton House's long list of publications, and by 1798, it had been reprinted 13 times. According to John Harris, although the authorship of *Aedes Pembrochianae* is sometimes credited to someone named George Richardson, this is incorrect and is the result of a misunderstanding because certain versions of this volume include articles by artist and theorist Jonathan Richardson (1667-1745), (Harris, 1968: 67). It is possible that *Aedes Pembrochianae* had more than one author or editor because the preface to the 1795 edition, when the intentions and method by which the volume

3. The following year the album was reissued with thirty-four additional prints.
4. In another note (BM Add. MS. 23,076), Vertue, referring to paintings at Wilton, cites the catalogue compiled by "Gamberini". See Vertue, 1933: 1–86.

was produced are stated, uses the first person plural and refers to "editors" who wished to compile an impartial record of the Pembroke collection, and for this reason, they did research and combined their 'judgements' to give it 'merit and originality' (Richardson, G. (;), 1795). The title of this catalogue evokes the tradition of renowned collection catalogues — such as Aedes Barberinae, Aedes Giustinianae, and Aedes Walpolianae — and appears to draw on their prestige and allure Moreover, the signifier 'aedes' itself refers to the interpretation of a) "house" and b) "dwelling of the gods, sanctuary, temple of the Muses", adding a further element to achieve the ultimate goal of interpreting Wilton House as the place where all these 'wonders' of art are kept and at the same time of projecting its owners as prominent members of English society. This new catalogue description of the Wilton House collection uses passages from ancient authors (e.g. Ovid and Pliny) to analyze depictions of various types of artifacts. This volume includes "An Essay on the Origin, Progress, and Decline of Sculpture in the Greeks and Romans". Moreover, a comprehensive index is provided to guide visitors to the specific works and their locations within the rooms. The 1795 catalogue was made available for purchase not only at a Salisbury bookshop but also directly at Wilton House (Richardson, G., 1795), expanding public access to the collection bridging the gap between elite collectors and the broader educated audience. Compared with catalogues of earlier decades, this volume signals a growing sophistication in linking classical erudition with the construction of social identity.

The content and the language of the catalogues reveal that the authors were addressing an educated audience with an interest in classical antiquity, mythology, painting, and literature. The pronounced emphasis on antiquities can be attributed to the emergence of classicism and antiquarianism in eighteenth-century Britain. Furthermore, from Gambarini's first catalogue to the final edition of *Aedes Pembrochianae*, we encounter numerous bibliographic references, including works by Ovid, Vasari, Anton Francesco Gori, Pliny, and Count Caylus.[5]

The economic context of eighteenth-century Britain offers important insights into the accessibility of early collection catalogues. Considering the overall income level, the first guides were expensive (Vaughan, 1974: 87).[6] To put things in perspective, around 1734 a working-class family of four spent roughly two shillings and seven pence a week on bread and three shillings and six pence on meat. A middle-class household of six, with a servant in tow, might spend ten shillings and two pence on meat and fish and another six shillings and one pence on soap (Vanderlint, 1734: 77, 135). Against this backdrop, the relatively modest cost of catalogues posed no challenge for aristocratic households, turning these publications into unmistakable symbols of social privilege.

The collection catalogues were available for a fee ranging from six pence to five shillings at the house entrance, the concierge's lodgings, a nearby bookshop, or the town inn (Harris, 1968: 60). Rates varied depending on the inclusion of illustrations and the type of binding, frequently resulting in much higher expenses for visitors (Vaughan, 1974: 89, 93). In a document found in Bodleian Library, it is mentioned that the 1751 catalogue compiled by R. Cowdry would cost 2 shillings and 6 pence (Harris, 1968: 67). The illustrated edition of the Pembroke collection (edited in 1786) was priced at 10 shillings and 6p (Kennedy, 1786), while the unillustrated catalogue from 1774 cost only 2 shillings and 6p (Anderson, 2018: 56). The *editio princeps* of the antiquities catalogue at Wilton featuring engravings by Cary Creed was priced at 25 shillings, whereas the subsequent edition, with additional engravings, cost 10 shillings more (Harris, 1968: 62). When author Arthur Young (1741-1820) came to Wilton House, he found out that the catalogue cost half a crown and was sold by a servant (Young, 1769: 194-195).

Although quantitative research has not provided us with evidence that could lead to a conclusion on how many copies of the Wilton catalogue descriptions were sold during the 18th century, it is known that the Earl of Pembroke's stately home was one of the most visited of that era. In fact, Caroline Powys, who traveled extensively and recorded her experiences in her discuaries wrote in 1776, when she visited Wilton: "at the porter's lodge,

5. See for example Gambarini, 1731: 43, 59; Cowdry, 1752: 18-21, 89; Richardson, G. (;), 1795: 19-20.
6. At the beginning of the 18th century, a loaf of bread weighing 4 pounds cost about 1 penny. (See Jeremy Boulton, "Food Prices and the Standard of Living in London in the 'Century of Revolution', 1580-1700," *The Economic History Review* 53, no. 3 (August 2000): 455–492).

where he desired us to set down our names and the number of our company, we saw by the book that there had been to see it the last year 2324 persons" (Powys, 1899: 165). Certainly, we can draw some evidence about the buyers from the lists of subscribers, when there were some (Vaughan: 85-87).

The cultural value of these catalogues embodies the intricate relationship between the architectural space, its curated collection, and the identity of its proprietor. In the words of Mihaly Csikszentmihalyi and Eugene Rochberg-Halton: "The home is a shelter for those persons and objects that define the self; thus it becomes, for most people, an indispensable symbolic environment" (Csikszentmihalyi; Halton, 1981: 17).

Nevertheless, constructing one's identity can be a constant and rather complex process, since the person attempts to identify themselves in a cultural environment, where the social position is bound to the *Self* (Lewis, 2009: 336-363). This creation of identity highly depends on the specific objects that the individual has chosen to encounter in their home on a daily basis. However, not only common objects but also works of art have an effect on the above process, as

> "The presence and control of objects of art provide a permanent mirror of superiority into which the upper classes can look and always see what they believe to be their own excellence, thus reinforcing one of their principal claims to superiority, their belief in their own good taste." (Warner, 1963: 235 in Csikszentmihalyi, 1981: 18).

The matter is also discussed by Jean Baudrillard. Baudrillard attributes to the object a dual identity, as a material and as a mental body, whose meaning is determined by its owner alone. In turn, the objects constitute a system in which the individual, the collector in this case, seeks to build their "personal microcosm" (Baudrillard, 1994: 7). The collection "is structured by a sequence of terms, but the final term must always be the collector", while the object becomes a symbol of groups of objects and at the same time of the collector themselves (Baudrillard, 1994: 12-13).

In addition, we should always keep in mind that in the eighteenth century, art served as a vehicle for displaying prestige, while collections functioned as virtuous indicators of the upper class's wealth, transforming monetary assets into social and political capital (Pears, 1991: 161,173). During that period the role of the collector was elevated to that of the guardian of national wealth, since the act of collecting increased the total number of artworks in the country (Pears, 1991: 173). An art collection that applied to those observations was the one belonging to the Earls of Pembroke.

The Wilton House collection, like those of other country estates, can also be interpreted through Alfred Gell's theory of agency, which conceptualizes the house and its assemblage of objects as an art nexus or "a locus of the owner's agency" (Gell 1998: 18). Within this framework, artefacts act as indexes that prompt inferences (Gell 1998: 13-14). The nexus becomes especially complex when we consider the presence of numerous objects produced by a wide range of artists. In such instances, the works do not merely index their prototypes — when such prototypes existed (Gell 1998: 26) — but also reflect the agency of each one of the makers (Gell 1998: 23).

Yet, as Gell reminds us, art objects are produced for two main purposes: to be acquired by a patron — in this case, the Earls of Pembroke — and to be viewed by a public (Gell 1998: 24). This raises the inevitable question: who exactly was the public or the "recipients" in Gell's terms? Certainly, one answer would be the visitors who toured Wilton. But what of the household itself — the residents who encountered these works daily? If we take their presence into account, it becomes clear that country house collections addressed more than a single group of recipients and, consequently, invited multiple readings or "abductions" of agency.

We will now turn our attention to an analysis of the arrangement of some rooms within Wilton House as they were constituted in the eighteenth century. The construction of the library was completed in 1788; for this reason, the reader can only find a description of it in *Aedes Pemrbrochianae*, the 1795 catalog of the collection.



Fig. 1· John Buckler FSA, 1770-1851, East Front of Wilton House, Wiltshire, the Seat of the Earl of Pembroke, 1809, Watercolor and pen and black ink on moderately thick, cream wove paper, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1991.40.100.

The description begins with the previous space, the passage leading to the library. There, one could come across a statue of "Marc Antony the orator, who was praise by Cicero", as well as Hercules killing the serpents, and the bust of the roman consul, Asinius Pollio and of other notable historical figures (Richardson, 1795: 48-49). Moving to the main space of the library, one would find a variety of sculpture; among them the busts of philosophers, historians and poets of antiquity, such as Hesiod, Livy, Seneca, Socrates, Aristophanes and Sulpitia. Also, portraits of contemporary connoisseurs and antiquarians for instance Martin Folkes (1690-1754) and Sir Andrew Fountaine (Richardson, 1795: 50-51).

In the same room were displayed several painted portraits depicting members of the royal family, and of the Royal Society, of which the 8th Earl of Pembroke was president. Apart from these men of learning, some ladies' portraits were hanging there as well: the two wives of Thomas Herbert by Kneller and Gervoise and Lady Rockingham by Lely, all of which, were previously (in 1752) placed in the Breakfast Room (Cowdry, 1752: 93-94). But in the library were even more pictures: the self-portrait of Van Dyck, genre paintings by Van Ostade and Casteels (previously, in 1731 in the Yellow Damask Room), and a historical one by Alessandro Turchi. In addition, were displayed sketches by Caracci, Reni, Raffaello, Inigo Jones, and others. The sculptures of the roman goddess Libertas, and of Apollo, god of light, music, and poetry, were also displayed (Richardson, 1795: 51-58).

How were these objects connected to one another, and to the room in which they were displayed? The catalog itself offers an important clue, where the author invokes Asinius Pollio: "If his reputation in arms was great, in letters it was greater" (Richardson 1795, 51–58). By drawing on this example, the compiler may have intended to place the earls of Pembroke in direct comparison with Pollio. Like him, they combined military and political authority with an aspiration to be remembered as learned nobles. The library, with its alignment to deities such as Apollo, became an apt setting in which to display this identity, uniting martial and civic virtues with associations of knowledge, art, and the humanist values drawn from Cicero and Livy (Urbinati 2012, 607–21).

As Viccy Coltman has argued, eighteenth-century libraries could function as "idealized and imagined replicas of antiquity," spaces where the collector's ideas about the classical past were materialized in objects and where a "refined dialogue between ancient sources and modern treatises" was staged (Coltman 1999, 35–50). Within this context, the acquisition and display of Greek and Roman antiquities should be understood not only as gestures of taste or erudition but also as acts that aligned the British elite with a perceived continuity of classical virtues — a notion articulated by Jonathan Richardson the Elder and echoed by Shaftesbury and Addison in the claims that "no nation under heaven so nearly resembles the ancient Greeks, and Romans as" the British (Richardson 1792: 94). In this sense, the library was more than a repository of books and objects: it was a carefully constructed setting in which the ideals of ancestry, learning, and civic virtue were made visible and enduring.

As mentioned earlier, the busts of Sir Andrew Fountaine and Martin Folkes were placed in the library towards the end of the century. The two connoisseurs' presence in the Pembroke collection was not only physical, limited to advice about acquisition and catalogue writing; their own image also played an important part in the formation of a non-literal/connotative meaning within Wilton House. Fountaine, a prominent British nobleman, collector, connoisseur, and a member of the Royal Society, contributed to the enrichment of the Pembroke collection, acting as an agent, and he became a key figure in the creation of the 1752 catalogue. The presence of Martin Folkes, Esq. in Pembroke's circle was crucial as well. Martin Folkes was a collector, antiquarian, connoisseur, patron of Hogarth, astronomer and mathematician. He had apprenticed under Sir Isaac Newton and served as president of the Royal Society and the Society of Antiquaries. In 1746, Martin Folkes was involved in the realization of the catalogue of the Earl of Pembroke's coin collection (Roos, 2021: 1, 46).

Around the same time, Henry Herbert, the 9th Earl of Pembroke (1693-1749) commissioned the *all' antica* busts of the two men — and himself — to Roubiliac. Henry Herbert, Folkes and Fountaine were connected by friendly bonds and shared an interest in collecting and studying antiquities. Malcolm Baker interprets the coexistence of contemporary busts and antiquities as the three men's desire to appear not only as collectors who "discussed, classified and described" antiques, but also as individuals who "created images of themselves" and their surroundings based on ancient models (Baker, 2008).[7] To develop this argument further, it may be proposed that the 9th Earl of Pembroke and his contemporaries aspired to be recognized as men of letters; as collectors and keepers of public wealth, and ultimately as virtuous figures deemed worthy of serving as exemplars for future generations, much as the ancients had been for their own. This was a common practice in various collections assembled in the early eighteenth century, such as those of Pembroke, Burlington, Walpole, and others, the juxtaposition of the owners' likenesses with ancient sculptures created a timeless ensemble, in which — much like at Wilton — elements of both Roman and Celtic British history could coexist (Coutu, 2015: 7).

The historical context surrounding the display of these busts within Wilton House is of considerable interest. Originally, the busts of Folkes and Fountaine had been placed in the Double Cube room, one of the public rooms of Wilton. James Kennedy, the author of the 1769 catalogue, informs the reader that in close proximity to the busts were the statues of Clio, the Muse of History, and Aspasia, "famous for her learning and intelligence" (Kennedy, 1769: 33). As previously noted, by the close of the eighteenth century, the busts had been relocated to the Library. In the description of the room, it is stated that:

> "The bust of Martin Foulkes, Esq. by Roubiliac. He succeeded Sir Isaac Newton in the Presidentship of the Royal Society; and published a curious book on coins.
>
> and
>
> The bust of Sir Andrew Fountain, by Roubiliac. This gentleman was particularly skilled in English antiquities" (Richardson, 1795: 55-56).

7. Similar projects can be found in the eighteenth century, such as William Stukeley's self-portrait in his manuscript catalogue of the Pembroke collection (Baker, 2008). Another example is the mausoleum of the 2nd Marquess of Rockingham, where Joseph Nollekens's sculpted likeness stood surrounded *by all' antica* busts of the marquess's friends and political allies, creating a striking dialogue between personal memory and social networks (Coutu, 2015). Similarly, in 1939, Paul Getty commissioned the Italian sculptor Pier Gabriele Vangelli (1899-1987) to create his bust, in an effort to align himself with the antiquities he was collecting (Guilding, 2014: 5–6).

Thus, from the change in position, it can be assumed that when the busts were placed in the Double Cube Room around 1752, they were meant to suggest that Folkes and Fountaine were, above all, men of gentry. This was highlighted by their placement near portraits of King Charles I and Queen Henrietta Maria, their children, the Herbert family (all by Van Dyck), and other aristocrats, all of whom were, in some way, connected. By 1769, with the addition of the statues of Clio and Aspasia, the intellectual achievements of Folkes and Fountaine were also represented. This connection became even clearer by the end of the century, when the busts were moved to their final position in the Library.

Regarding the simultaneous display of family and monarchical portraits alongside busts of historical figures, Ruth Guilding explains that such iconographic programs were intended to indicate the timeless power of old families, as well as the ways in which this power was intertwined "with national and cultural history", emphasizing their dominant role. Moreover, it is important to understand the existence of a "culture of ancestor worship" and the fact that the combined exhibition of sculptural portraits and ancient busts revealed the owners' hope of extending the branches of their family tree, claiming, even mentally, kinship with the great persons of antiquity (Guilding, 2014: 29).

Among the many rooms within the estate, the Gallery of the Great Hall stood out as a key space, offering the collector a unique opportunity to shape both display and interpretation. As recorded in the 1752 catalogue of Wilton House, the armor of William, 1st Earl of Pembroke (c. 1501-1570), was displayed at the center of the Gallery, surrounded by various arms and armor. According to the catalogue, these surrounding items had been acquired by the 1st Earl as spoils of war. They were taken during his participation in the siege of St. Quintin, where he served as "Captain-General of the English Forces" under the reign of Queen Mary. There he captured among others the Constable Montmorency, and the Dukes of Montpensier and Longueville. The suits of armor and weapons were displayed in the same room alongside a painting of the *Last Supper* by Giorgione and a portrait of the 1st Earl of Pembroke (Cowdry, 1752: 21-22). As visitors exited the room and descended the stairs, they encountered a colossal statue of Hercules holding the golden apples of Hesperides "with a great air of satisfaction". This statue remained in place at least until the end of the century (Richardson, 1795: 39).

In the following years, around 1769, the arrangement of the objects remained the same except for the *Last Supper*, which was replaced by a portrait of Captain (or Major) Bernard. North Ludlow Bernard (1705-1768) was the second husband of Mary Fitzwilliam, the 10th Earl of Pembroke's mother. As Martin Robinson points out, "the 10th Earl became very close to his stepfather, who encouraged his enthusiasm for horses and the military". Bernard was the descendant of an Anglo-Irish family and he was "a distinguished soldier in the Dragoon Guards" (Robinson, 2021: 159) Certainly, by hanging Bernard's portraits near the one of the 1st Earl, it was declared that now Major was part of the family.

As the catalogues typically arranged the rooms in the order of the objects' placement, the layout of the display clearly indicates an intention to draw analogies between Hercules and the military figures of the family. In this light, the 1st Earl and Major Bernard were positioned as the family's own Hercules figures, while the golden apples symbolized both the armor of defeated enemies and their broader military triumphs. Moreover, several depictions of Hercules were displayed in Wilton House, as well as in other art collections of the period. Indeed, this hero — half mortal, half god — "was a favored figure in the iconography of the English country house during the 18th century" (Paulson, 1975: 29-30) a fact that aligns perfectly with the era's emphasis on civic virtue. Indeed, as David Solkin and other scholars have pointed out, during that period, Hercules was transformed by the British to a moral symbol, representing the superiority of virtue over pleasure and vice (Solkin, 1993: 63, 54). Hercules embodied the ideal of heroic virtue, because he was usually depicted as the destroyer of beasts that somehow threatened humanity (Paulson, 1975: 29). Additionally, the mythical hero could be interpreted as a symbol of masculinity, which is primarily defined in contrast to femininity. Consequently, his choice can be understood as a decision between exerting domination over others or being governed by one's passions, ultimately leading to "effeminization," a grave threat to the stability of (patriarchal) polite society. The term itself reveals the opposition to women and their "feminizing influence" (Barrell, 1989: 101-131). Here, this contrast and domination over others is depicted through the golden apples, the fruit from the garden of Hesperides, the daughters — the female children — of the Night.

The victorious, dominant Hercules can also be interpreted as a symbol of the 1st Earl and his victory in battle, acquiring his own "golden apples", the armor of the defeated enemy. Of course, the 18th century concept of masculinity came hand in hand with civic humanism. In the words of John Barrell:

> "The discourse of civic humanism was the most authoritative fantasy of masculinity in early eighteenth-century Britain; it was this discourse, above all, which represented civic freedom not only as an emancipation from servility and dependence, but as an emancipation from desire." (Barrell, 1989: 101-131).

Thus, the colossal statue of Hercules, positioned near armors and portraits of soldiers, could symbolize civic, masculine, heroic, and military virtue.

It is obvious from the previous example that gender-related ideas were embedded and represented in the display. Another illuminating example is that of the Countess of Pembroke's apartments (Closet, Dressing Room), which reveal how the room's function and contemporary beliefs about social role and gender influenced the display of specific works. Around 1731, the Countess' Closet contained paintings with religious themes such as Child Christ, Hagar and Ishmael, as well as paintings depicting little boys, landscapes and flowers (Gambarini, 1731: 56-57). The choice of these works can be interpreted as an attempt to project appropriate models through the 'ideal' biblical children and mothers which would have an exemplary effect on her. Additionally, the presence of images of young boys in the Countess's rooms evokes beliefs about 'imaginative conception' — the idea that images seen or imagined by an expectant mother could be imprinted on the fetus. Such concepts can be found in the *Book of Genesis* (30: 25-43), in St. Augustine's Against Julian, in Ficino's *Book of Life* (1489), as well as in Alberti's *On Architecture* (1452) and Giulio Mancini's *Considerazioni sulla pittura* (17th century) (Musacchio, 1997: 42-60). Moreover, we must not forget that in many cases the Closet also served religious purposes as the King James' Bible indicated in Matthew, Chapt. 6 (Bobker, 2020: 20).

The previous description of the Lady's private spaces stands in stark contrast to the Lord's Dressing Room and Closet (in 1795), where the decor was dominated by images reflecting typically 'masculine' pursuits, such as hawking. The room featured depictions of dogs and horses, animals to which he had a strong attachment, as well as portraits of gentlemen and military figures (Richardson, 1795: 45).

The sources and literature of the period under review confirm the influence of various factors and norms on the display in country houses. Among these was the belief that certain types of works, particularly paintings, were deemed suitable for adorning the walls of specific rooms. Portraits were most likely to be found in public rooms such as the hall, still lives and paintings depicting birds in the dining room, while works of the Old Masters were usually placed in the large apartments and cabinets. The libraries were dominated by portraits of scholars, the bedrooms by a few scattered paintings, framed drawings or engravings, and in most cases family portraits were displayed in the gallery (Russell, 1989). Reflections of the above are evident in the arrangement of certain rooms at Wilton House, including the Double Cube Room and the Library.

Guidance on which works were appropriate for the particular site was provided for example in the 17th century English treatise, called *Graphice*. Its author, William Sanderson (c. 1586-1676), explains how to best illuminate works and urges the reader-collector to hang works of ruins or buildings on the staircase, subjects with peasants and animals in the hall, portraits of kings and shields in the dining room, while he considers that portraits of wives and children are preferable to decorate private rooms or the bedroom, in order to avoid the risk of being seen by a "degenerate" visitor (Sanderson, 1658:27). This was not always the case of Wilton as the catalogs indicate.

Similarly, William Gilpin provides recommendations on display and lighting, offering his insights on potential alterations to the arrangement of the Pembroke collection, based on his visit to Wilton House. Gilpin suggests that only a few busts and statues should be placed in the rooms, allowing the viewer to perceive the collection as a whole. He believes it would be preferable to display the sculptures in an elongated gallery, similar to the one in Lord Arundel's residence or that of the Duke of Richmond at Whitehall. Additionally, he proposes that low-reliefs be framed and placed on the wall, with the busts 'standing' between them on bases attached to the wall or set into niches, while the statues would be positioned in the foreground. Moreover, Gilpin argues that a dark olive background might have been more suitable for the marbles, and that the light should come from above, not directly. It is important to keep in mind that all of Gilpin's observations are ultimately aimed at achieving a picturesque effect. In this context, he remarks that if "the antiquities were placed on one side of the room," they would be illuminated by the windows on the opposite wall. However, this type of lighting would not achieve the desired picturesque result. Such an effect might be more successfully attained through side lighting and curtains (Gilpin, 1798: 107-108). In addition to what has been said the availability of space and the acquisition of new works were inextricably linked to display (Russell, 1989). This was precisely the condition described by Daniel Defoe, who, after his visit to Wilton, commented on the plethora of paintings and stated that "at present the whole house is so completely fill'd, that I see no room for any new piece to crowd in, without displacing some other fine piece that hung there before" (Defoe, 1962: 194).

EPILOGUE

During the 18th century, the growing popularity of country house tourism prompted private collectors to open their residences to a broader audience. Central to this practice were collection catalogues, which offered contextual, iconographic, and stylistic insights while also shaping the collector's public image and legacy. These catalogues functioned both as practical guides for engaging with the collection and as symbolic representations of its cultural and intellectual value. They directed the viewer's attention, structured the tour experience within the estate, and framed art viewing as a form of scholarly engagement. In this way, catalogues not only affirmed the significance of the collection but also elevated the collector's social standing.

Earlier I suggested that country house collections might be examined through Alfred Gell's theory of agency, which raises the question of whether catalogue descriptions can be analyzed in the same way. Their informative character clearly played a role in shaping processes of learning and prompted inference, offering readers a form of "access" to the minds of authors and collectors (Gell 1998: 15). But can they truly be considered indexes in Gell's sense? Catalogues are, after all, "physical things, unique and identifiable," which enable specific forms of cognitive engagement. Yet Gell insists that indexes cannot simply be "readings or reproductions" (Gell 1998: 13) — a distinction that complicates, if not excludes, the possibility of treating catalogue descriptions as indexes in their own right. What becomes more fruitful, then, is to consider how the objects themselves, as described in catalogues and encountered in situ, acted as agents within the social and intellectual life of the house.

This is where Gell's framework proves most productive. His theory of agency can be used to interpret the relations within a country house collection, moving from textual mediation to the material presence of objects. In Gellian terms, we understand that, in a country house, such as Wilton House, the sculptures exercised intentionality: they mediated relationships between the viewer and the social world of the collector, signaling intellectual authority, connoisseurship, and civic virtue (Gell 1998: 6–9).

The busts of philosophers, historians, and poets in the Library — Hesiod, Livy, Seneca, Socrates, Aristophanes, and Sulpitia — do more than simply occupy space. They act as agents, shaping how visitors understand the intellectual ambitions of the Pembroke family. Positioned alongside portraits of contemporary connoisseurs like Martin Folkes and Sir Andrew Fountaine (Richardson, 1795: 50-51)., the sculptures guide the viewer to connect the family with the wisdom and virtue of both ancient and modern exemplars (Gell 1998: 6, 24). This careful arrangement, invoking gods like Apollo and the muse Clio, transforms the Library into a dialogue between the past and the present, where the objects themselves participate in storytelling.

The relations of the art nexus become more complex in the case of the creation and display of the Earl's own bust (Baker, 2008). In this instance, the artist still acts as the source of the creative act, and the index is shaped by the artist's agency and intention, but it is the prototype's appearance that they imitate. On the other hand, the model and patron — the prototype — not only serves as the cause of the index but is also affected by it, as the bust eventually turns the prototype into a recipient, leading to abductions about oneself. At the same time, another recipient, the visitor to Wilton, is affected by the artist's skill, becoming captivated, persuaded, or even having their responses directed by the prototype's presence (Gell, 1998: 29).

In the Armory, the armor of the 1st Earl of Pembroke, displayed in the center of the Gallery and surrounded by captured weapons (Cowdry, 1752: 21-22), does more than commemorate military victories. As agents, these objects communicate the Earl's courage and civic virtue, while the colossal statue of Hercules nearby reinforces the narrative of heroic masculinity. Together with the portraits of military figures such as Major Bernard, the objects guide the recipients/visitors to see the family as a lineage of valor and disciplined strength, their meanings emerging through spatial and symbolic relationships rather than merely through labels (Gell, 1998: 16-19, 24).

In the Countess of Pembroke's apartments, paintings of biblical children and mothers acted as agents that communicated idealized female roles and moral exemplars, while the Earl's dressing room displayed objects signifying masculine pursuits, such as hawking and military achievements (Gambarini, 1731, 56–57; Richardson, 1795, 45). Through such strategic placement, these objects exercised agency by instructing viewers in contemporary gender norms and shaping the identities of inhabitants and visitors alike — a dynamic consistent with Gell's conception of art as an active participant in social life (Gell, 1998: 12).

Considering the Wilton catalogues span from the 1730s to the 1790s, shifts in arrangement and emphasis likely reflect broader social and intellectual transformations of the Georgian period — such as the move from humanist to sentimental aesthetics, and from aristocratic display to a more moralized, public-facing notion of taste (Brewer 1997: 89, 94-107). Recognizing these temporal changes situates Wilton not as a static monument but as a living organism of cultural meaning, continually reshaped by evolving values.

Through the case studies of the Library, the Armory, and the private rooms of Wilton House, it becomes evident that the catalog descriptions are able to convey meaning about collected objects and their display. Moreover, the objects themselves are able to generate multiple interpretations depending on their spatial context. A portrait, for instance, may serve a commemorative function in isolation, but when placed among family likenesses, depictions of mythical figures, and suits of armor, it acquires a different function, becoming an *exemplum virtutis* that reflects ideals of virtue, lineage, and gender. The sources and literature of the period confirm that display in country houses was guided by a set of norms, including the belief that certain works were suited for specific rooms. Such conventions are articulated in early modern treatises, which advised collectors on the proper arrangement and placement of works in domestic interiors.

Today, display and context at Wilton House continue to evolve. New portraits are commissioned, architectural changes reshape the interiors, and as a result, fresh narratives and interpretations emerge, demonstrating that the country house remains an active site where meaning is continually negotiated and redefined.

REFERENCES

ANDERSON, Jocelyn – "18th-Century Country House Guidebooks: Tools for Interpretation and Souvenirs." British Library, August 2014. In: https://www.bl.uk/picturing-places/articles/18th-century-country-house-guidebooks-tools-for-interpretation-and-souvenirs (Access: May 22, 2021).

ANDERSON, Jocelyn – *Touring and Publicizing England's Country Houses in the Long Eighteenth Century*. New York: Bloomsbury, 2018.

BARRELL, John – "'The Dangerous Goddess': Masculinity, Prestige, and the Aesthetic in Early Eighteenth-Century Britain." *Cultural Critique, no. 12, Discursive Strategies and the Economy of Prestige* (Spring 1989), pp. 101–131. DOI: https://doi.org/10.2307/1354324.

BAUDRILLARD, Jean – "The System of Collecting." ELSNER, John; CARDINAL, Roger (eds.) – *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books, 1994.

BREWER, John – *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

BOBKER, Danielle – *The Closet*. New Jersey: Princeton University Press, 2020.

COLTMAN, Viccy – "Classicism in the English Library: Reading Classical Culture in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries." *Journal of the History of Collections* 11, no. 1 (1999), pp. 35-50. DOI: https://doi.org/10.1093/jhc/11.1.35.

COUTU, Joan – "Collecting a Canon: The Earl of Northumberland at Northumberland House and Syon House." DETHLOFF, Diana; MURDOCH, Tessa; SLOAN, Kim; ELAM, Caroline (eds) – *Burning Bright: Essays in Honour of David Bindman*. London: UCL Press, 2015, pp. 55-65.

COWDRY, Richard – *A Description of the Pictures, Statues, Busts, Basso-Relievos, and Other Curiosities at the Earl of Pembroke's House at Wilton*. London: J. Robinson, 1751.

COWDRY, Richard – *A Description of the Pictures, Statues, Busts, Basso-Relievos, and Other Curiosities at the Earl of Pembroke's House at Wilton: The Antiques of This Collection Contain the Whole of Cardinal Richelieu's and Cardinal Mazarin's, and the Greatest Part of the Earl of Arundel's, Besides Several Particular Pieces Purchased at Different Times*. 2nd ed. corrected. London: R. Baldwin, 1752.

COWDRY, Richard – *Descrizione Delle Pitture, Statue, Busti, Ed Altre Curiosita Esistenti in Inghilterra a Wilton Nella Villa di Mylord Conte di Pembroke, e di Montgomery*. Translated by Antonio Pillori. Florence: Andrea Bonducci, 1754.

CREED, Cary – *The Marble Antiquities, The Right Honble. the Earl of Pembrokes, at Wilton […]*. London, 1731.

CRISP, Frederick Arthur – *Visitation of England and Wales. Notes*. Vol. 4. 1902.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON; Eugene – *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

DEFOE, Daniel – *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*. Vol. 1. London and New York: Everyman's Library, 1962.

GAMBARINI, Carlo – *A Description of the Earl of Pembroke's Pictures, Now Published by C. Gambarini of Lucca; Being an Introduction to His Design*. Westminster: A. Campbell, 1731.

GELL, Alfred – *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GILPIN, William – *Observations on the Western Parts of England, Relative Chiefly to Picturesque Beauty. To Which Are Added, A Few Remarks on the Picturesque Beauties of the Isle of Wight*. London: T. Cadell Jun. and W. Davies, 1798.

GUILDING, Ruth – *Owning the Past: Why the English Collected Antique Sculpture, 1640-1840*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.

HARRIS, John – "English Country House Guides, 1740-1840." SUMMERSON, John (ed.) – *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*. Baltimore: Penguin Books, 1968, pp. 162-210.

HEWARD, John. "The Restoration of the South Front of Wilton House: The Development of the House Reconsidered." *Architectural History* 35 (1992): 78–117. DOI: https://doi.org/10.2307/1568572.

KENNEDY, James – *A New Description of the Pictures, Statues, Bustos, Basso-Relievos, and Other Curiosities at the Earl of Pembroke's House at Wilton […]* Salisbury: Benjamin Collins, 1758.

KENNEDY, James – *A New Description of the Pictures, Statues, Bustos, Basso-Relievos, and Other Curiosities at the Earl of Pembroke's House at Wilton. […] A New Edition, with an Engraving of the Busto of Appollonius Tyanaeus*. Salisbury, Easton: 1768.

KENNEDY, James – *A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton-House. Illustrated with Twenty-Five Engravings of Some of the Capital Statues, Busts, and Relievos. In This Work Are Introduced the Anecdotes and Remarks of Thomas Earl of Pembroke, Who Collected These Antiques, Now First Published from His Lordship's Mss*. Salisbury: E. Easton, 1769.

KENNEDY, James – A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton House. Illustrated with Twenty-Five Engravings of Some of the Capital Statues, Bustos, and Relievos. […] A New Edition. Sarum: E. Easton, 1786.

LEWIS, Judith S – "When a House Is Not a Home: Elite English Women and the Eighteenth-Century Country House." *Journal of British Studies* 48, no. 2 (April 2009), pp. 336–363. DOI:10.1086/596124

MARTYN, Thomas – *The English Connoisseur: Containing an Account of Whatever is Curious in Painting, Sculpture, &c., in the Palaces and Seats of the Nobility and Principal Gentry of England, Both in Town and Country*. Vol. 1. London: L. Davis and C. Reymers, 1766.

MUSACCHIO, Jacqueline Marie – "Imaginative Conceptions in Renaissance Italy." JOHNSON, Geraldine A.; GRIECO, Sara F. Matthews (eds.) – *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 45-60.

PAULSON, Ronald – *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.

PEARS, Iain – *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*. London: Yale University Press, 1991.

POWYS, Caroline Philip Lybbe – *Passages from the Diaries of Mrs. Philip Lybbe Powys of Hardwick House, Oxon. AD 1756 to 1808*. Edited by Emily J. Climenson. London: Longmans, Green, and Co., 1899.

RICHARDSON, George – *Aedes Pembrochianae: A New Account and Description of the Statues, Busts, Relievos, Paintings, Medals, and Other Antiquities and Curiosities in Wilton-House […]. Twelfth edition*. Salisbury: Salisbury Press, 1795.

RICHARDSON, Jonathan – *The Works of Jonathan Richardson […] The Whole Intended as a Supplement to the Anecdotes of Painters and Engravers*. Strawberry Hill, 1792.

ROBINSON, John Martin – *Wilton House: The Art, Architecture, and Interiors of One of Britain's Great Stately Homes*. New York: Rizzoli-Electa, 2021.

ROOS, Anna Marie – *Martin Folkes (1690–1754): Newtonian, Antiquary, Coinnoisseur*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

RUSSELL, Francis – "The Hanging and Display of Pictures, 1700–1850." *Studies in the History of Art* 25 (1989), pp. 133–153, 329.

SANDERSON, William – *Graphice. The Use of the Pen and Pensil. Or, The Most Excellent Art of Painting in Two Parts*. London: Robert Crofts, 1658.

SOLKIN, David – *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1993.

URBINATI, Nadia – "Competing for Liberty: The Republican Critique of Democracy." *The American Political Science Review 106*, no. 3 (August 2012), pp. 607–621. DOI:10.1017/S0003055412000317

VANDERLINT, Jacob – *Money Answers All Things, or An Essay to Make Money Sufficiently Plentiful Amongst All Ranks of People, and Increase Our Foreign and Domestick Trade*. London: T. Cox, 1734.

VAUGHAN, John Edmund – *The English Guide Book, c.1780-1870: An Illustrated History*. London and Vancouver: David and Charles, 1974.

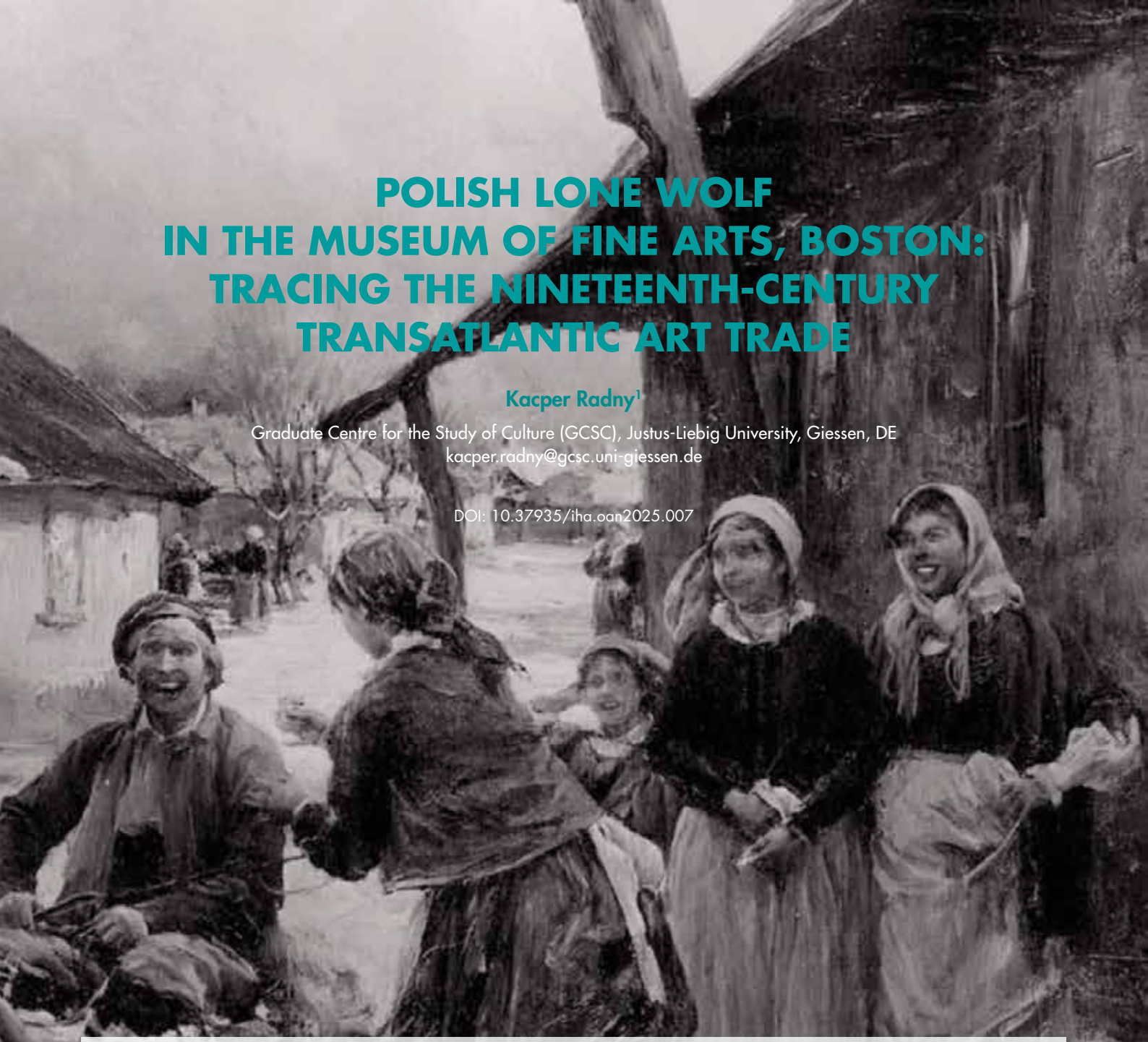
VERTUE, George – "Vertue's Note Book A. f. [British Museum, Add. MS. 23,076]." *The Volume of the Walpole Society* 22 (1933), pp. 1–86.

VERTUE, George – "Vertue's Note Book A.q. [British Museum, Add. MS. 23,071]." *The Volume of the Walpole Society* 24 (1935-1936), pp. 1-100.

WILSON, Richard; MACKLEY, Alan. *Creating Paradise: The Building of the English Country House 1660–1880*. London and New York: Hambledon and London, 2000.

WINCKELMANN, Johann – *Geschichte der Kunst des Alterthums. Erster Theil*. Dresden: Walther, 1764.

YOUNG, Arthur – *A Six Weeks Tour through the Southern Counties of England and Wales [...] In Several Letters to a Friend*. 2nd ed., corrected and enlarged. London: W. Strahan, 1769. (1st ed. 1768).



POLISH LONE WOLF IN THE MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON: TRACING THE NINETEENTH-CENTURY TRANSATLANTIC ART TRADE

Kacper Radny[1]

Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC), Justus-Liebig University, Giessen, DE
kacper.radny@gcsc.uni-giessen.de

DOI: 10.37935/iha.oan2025.007

ABSTRACT

Alfred Wierusz-Kowalski's unassuming painting, housed at the Boston Museum of Fine Arts, prompts an investigation into the nineteenth-century global art market. Despite its modest size and seemingly innocuous subject of a snowy countryside, this work by the popular Munich-based Polish painter was acquired by a prominent Boston entrepreneur, Eben Dyer Jordan Jr., by 1903. Wierusz-Kowalski, known for his winter scenes featuring Polish countrymen and wolves, achieved significant acclaim and economic success in Munich after relocating there in 1874. His extensive legacy is now found in collections across Europe and the USA. This paper explores how the increasingly interconnected world of the nineteenth century, driven by advancements in transportation and communication, facilitated the transatlantic journey of Wierusz-Kowalski's canvas. It examines the interplay between evolving artistic tastes and the economic realities of the global art trade, which mutually shaped each other towards the turn of the century.

KEYWORDS

Alfred Wierusz-Kowalski | Art market | Art trade | Eastern Europe | Munich | Boston

1. Note on translations: All translations are by the author.

INTRODUCTION

The nineteenth century marked a period of far-reaching transformations in the global art market, driven by the rapid expansion of transcontinental trade and technological advancements that allowed for the easier reproduction and dissemination of artworks (Watrelot, 2023). Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915), a Polish painter active in Munich, established himself as a significant figure during this dynamic period. His evocative depictions of life in the Polish countryside, often centred around themes of winter, snow-laden landscapes, and wolves, captivated audiences in Europe and beyond. Writing about Wierusz-Kowalski, Irena Olchowska-Schmidt described him as 'a lone wolf' (*Samotny wilk*), a term which I borrow for the title of this article (2007). She justified this characterization on two levels. On a more literal level, Kowalski became widely known for his numerous depictions of wolves: solitary individuals, packs, wolves attacking humans, or simply as part of snowy landscapes. On a figurative level, the term represents a painter who worked largely independently. Wierusz-Kowalski never established himself as a teacher or mentor. Although his success made him well known among Polish artists in Munich, he did not seek to have his craft perpetuated by students, nor did he aim for his works to inspire strong nationalistic sentiments.

This article adopts the metaphor of the 'lone wolf' as a point of departure to examine Wierusz-Kowalski's position within the nineteenth-century international art market. His professional independence, stylistic adaptability, and lack of institutional or pedagogical affiliation enabled his work to circulate fluidly across borders, making it particularly responsive to the tastes and expectations of a global network of collectors. One of his numerous works, *In a Polish Village*, now housed at the Boston Museum of Fine Arts, serves as a fascinating lens through which to explore the intersection of artistic production, market demand, and cultural exchange during the long nineteenth century. Based on my archival research, as well as recent scholarly works, this paper explores how the nineteenth-century American art tastes and art collecting were influenced by their European counterparts.

To do so, this paper situates Wierusz-Kowalski within the context of the Munich art market, which, in the nineteenth century, evolved from a regional centre into an international marketplace. Supported by Bavarian royal patronage and the city's vibrant academic and artistic institutions, Munich attracted artists and collectors from around the world. It became a nexus for the exchange of artistic ideas and commodities, benefiting from its well-established galleries, exhibitions, and dealers who facilitated the global circulation of art (Ptaszyńska, 2015b). These dynamics shaped the careers of artists like Wierusz-Kowalski and informed the collecting practices of transatlantic patrons such as Eben Dyer Jordan Jr., a Boston businessman whose acquisition of *In a Polish Village* exemplifies the interdependency of European and North American art markets during that time.

I argue that Wierusz-Kowalski's journey from the remote town of Suwałki to Munich exemplifies common in the late nineteenth century migratory patterns of artists seeking training and patronage in cosmopolitan centres (Kudelska; Kuryłek, 2015). I also argue that his success in the Bavarian capital was not merely a result of technical skill but also his astute understanding of the art market's demands. By catering to the newly emerging middle and higher-class tastes for rural scenes, he secured his place among the most sought-after painters of his time. His works, characterised by academic realism and emotional accessibility, resonated with an urban audience nostalgic for the simplicity, charm, and, on occasions, dangers of pastoral life.

The case of *In a Polish Village* exemplifies the function of an artwork as a cultural artefact or a commodity. This paper explores the socioeconomic and aesthetic factors that influenced its production and sale. It also shows how Wierusz-Kowalski's paintings, often created with market preferences in mind, found their way into private and institutional collections. By analysing the historical trajectories of the painting and its creator, this study sheds light on the cultural aspirations and economic realities that defined the late nineteenth-century art world. This ultimately contributes to a deeper understanding of the transatlantic art trade and its ever-present legacy.

NINETEENTH-CENTURY MUNICH AND ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

Munich in the second half of the nineteenth century was a vibrant hub for art and the art market, playing a pivotal role in shaping European artistic culture during this transformative period. The capital of Bavaria, benefited from the direct patronage of its monarchs, the Wittelbachs, who cultivated a strong artistic tradition. Under the reign of the Bavarian royal family, the small town had blossomed at the beginning of the nineteenth century into a bustling international art centre (Stępień, 1990; Liczbińska and Stępień, 1994; Stępień, 2003). King Maximilian I Joseph of Bavaria, who reigned between 1806 and 1825, founded the Academy of Fine Arts and ordered the construction of the National Theatre. His son and successor, Ludwig I of Bavaria, was responsible for erecting and purchasing extensive collections for the *Glyptothek* (1816-1830), the *Alte Pinakothek* (1826-1836), and the *Neue Pinakothek* (1846-1853). For Ludwig I of Bavaria, art was a form of education and a means to elevate national, moral, and religious consciousness in the Bavarian population. (Hagen, 2009). Having also relocated the university from Landshut to Munich, he fundamentally transformed the character of the city, which would eventually earn the nickname 'Athens on Isar' (Witkiewicz, 1899: 598).

By the mid-nineteenth century, Munich was known as a haven for painters, sculptors, and architects. The Academy of Fine Arts in Munich attracted students from all over Europe, particularly from Eastern Europe and Scandinavia (Krempel, 2012). These sought instruction in the German academic tradition. The academy's emphasis on technical skill and historical painting aligned with the common European academic style of the time. The Munich School, a loose grouping of artists known for their naturalistic and finely detailed landscapes, genre scenes, and historical paintings, gained international acclaim during this period (Ruhmer, 1979). The industrialisation and urbanisation of Bavarian society led to the increased importance of landscape painting and a growing appreciation for rural and pastoral themes. This sparked nostalgia for the countryside and folklore among the rapidly emerging middle and upper classes.

The art market in Munich flourished alongside its creative output. Galleries, art dealers, and salons became integral to the city's cultural fabric. The annual art exhibitions held by the *Glaspalast* (Glass Palace), inaugurated in 1854, were central to the art scene, showcasing works by established and emerging artists (Krempel, 2007). These exhibitions attracted buyers from all over Europe and beyond, creating a competitive and dynamic art market comparable to those of Paris or London. Munich's position as a cultural and commercial centre made it an essential stop for art collectors, aristocrats, and bourgeois patrons eager to acquire works that reflected their aesthetic tastes, as well as social aspirations. The process instigated by the Wittelsbachs only gained momentum after Bavaria became a part of the newly unified German state in 1871.

Franz von Stuck, a highly acclaimed symbolist painter and native Bavarian, spoke about the city's attitude towards the creative fields: "The Bavarian court has a great flair for art and supports it wherever possible. The artist communes with the court and is treated on par with nobility and higher officials" (Jooss, 2007: 14). The 1869 First International Art Exhibition, organised by the *Münchner Künstlergenossenschaft* (Munich Artists' Association), placed Munich among the most important exhibition centres in Europe (Jooss, 2007: 17).

A valuable and acute insight into the environment of the late nineteenth-century artistic environment of Polonia in Munich was offered by Olga Boznańska in 1938, then already a well-renowned Polish artist living in Paris. When asked about her early artistic education in Munich,[2] Boznańska wrote for a Warsaw newspaper:

> "In my day, there were two Polish houses in Munich that hosted gatherings: the Kowalskis and the Brandts.
>
> But both you could visit only on Sundays!
>
> There was a quiet rivalry between the Brandts and the Kowalskis. If one Sunday was spent at the Kowalskis, people would later ask the Brandts: who was there, how many people were there, and so on.
>
> Both families were extraordinarily well-off! Kowalski had two enormous studios, apart from his apartment.
>
> He painted horses, sleds, snow, and wolves.
>
> In his studio, he kept four live wolves in a cage as models.[3]
>
> Everything he painted was immediately bought by the Germans. It was said that he earned 40,000 Marks a year!" (Junius [Nowaczyński] 1938, 805)

Wierusz-Kowalski, as mentioned by Boznańska, was among the most successful painters living in Munich in the second half of the nineteenth century. His acclaim was second only to that of Józef Brandt (1841-1915), his older colleague who had arrived in Munich a decade prior and had initially been Wierusz-Kowalski's patron. From the 1870s onwards, both were among the most sought-after and economically successful painters in the Munich art market.

Wierusz-Kowalski was born in 1849 in Suwałki, then a remote town on the northern tip of the Congress Kingdom of Poland that acted effectively as a puppet state of the Russian Empire. He received his art education in Warsaw, Dresden, and Prague before relocating to Munich in 1873. There, he enrolled in the Royal Academy of Fine Arts, where he joined Alex Wagner's painting class. When he arrived in the city, the colony of Polish artists was already well-established and successful, with Józef Brandt and Maksymilian Gierymski (1846-1876) already being well-known and respected throughout the city's cultural circles.

Wierusz's style and subject selection were always in flux and responded quickly to the changing demands of the art market. His first canvases were inspired by the works of Brandt and Gierymski, who often inspired their compatriots who had just arrived in Munich (Stępień, 1979). Brandt and Gierymski inspired Wierusz-Kowalski's canvases depicting military scenes from Poland's past, elaborate episodes of small-town life, or hunting settings. However, during the early 1870s, Brandt's or Gierymski's works were already enriched with sublime undertones of suggested deeper feelings and pro-national themes, while Wierusz-Kowalski's early canvases were still simply pleasant scenes inspired by his senior colleagues (Bałus, 2002: 99–119).

2. Olga Boznańska arrived in Munich in 1886.
3. This claim doesn't find support in archival research and is most likely an exaggeration.

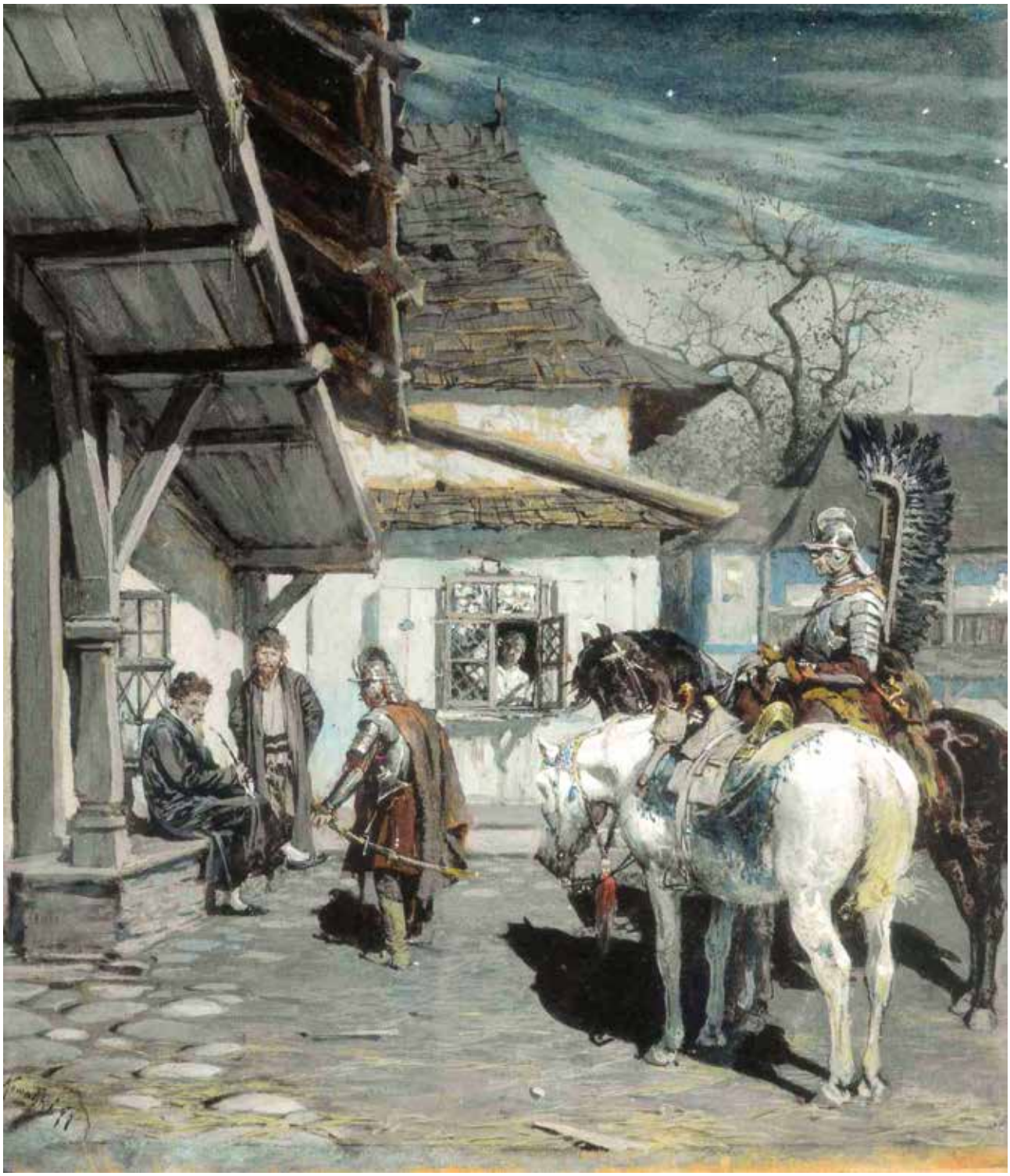


Fig. 01· Na zwiadach (Scouting), 1877, Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915); watercolour and gouache on paper; published in Eliza Ptaszyńska, *Alfred Wierusz-Kowalski* (Olszanica: BOSZ, 2021), 27.

An example of this period is *Na zwiadach* (Scouting), finished in 1877 [fig.01]. It is a small watercolour and gouache picture showing a pair of hussar knights, typical for the Polish-Lithuanian Commonwealth period, and easily identified by the iconic wing-like ornaments on their armour. The choice of a military subject was certainly influenced by his teacher, Brandt, and it very rarely appeared in Wierusz-Kowalski's later career. In the painting, the two knights have stopped in a small village and approached the local folk in hopes of collecting intelligence. The composition of the painting is static and uncomplicated, especially in comparison to his later works. Still, the academic correctness, skilful command of the colour, and the immaculate representation of horses and armour hint at the making of a promising painter. Alfred's early canvases depicting knights or hunting scenes from bygone periods are a statement of the painter's readiness to adopt his teachers' method during his learning years, and his insistence on searching for subjects he could make his own.

Wierusz-Kowalski's style matured around 1880, when he gained confidence and proficiency in depicting wintry landscapes, wolves, wooden sleighs, and peasantry in carriages. He was in his true element with scenes of country life and had found his artistic voice in paintings of villagers embarking on icy, uninviting journeys between towns, hunters being ambushed by wolves during their hunts, or merry wedding pageants. The compositions often featured large wooden sleighs and masterfully rendered blankets of snow, enriched in later works with colourful pastel highlights. Bright orange twilight skies reflecting on the frozen ground, along with vivid red elements of traditional folk clothing, were also common in his canvases.

However, the most recognisable elements of his paintings were wolves. The painter was so inspired by these animals that he kept two stuffed specimens in his studios in Munich. According to some sources, he also kept one male wolf as a model (Hess, 2012). Wolves often depicted in his works quickly became his signature and remained an integral part of his art and his image on the art market throughout his career [fig.02,03].



Fig. 02· Napad wilków (Attack of the Wolves), ca. 1885-1890, Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915); oil on canvas; published in Eliza Ptaszyńska, *Alfred Wierusz-Kowalski* (Olszanica: BOSZ, 2021), 68.



Fig. 03· Wilki w zamieci (Wolves in the Blizzard), ca. 1904-1911, Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915); oil on canvas; published in Eliza Ptaszyńska, *Alfred Wierusz-Kowalski* (Olszanica: BOSZ, 2021), 76.

The rapid success Wierusz-Kowalski found in Munich could only be compared to that of Brandt. After spending a year in his master's studio, the young artist started exhibiting his works at international exhibitions in Munich, Vienna, Paris, Berlin, and Prague. A few years into his career, he began receiving numerous distinctions, like the honorary professorship of the Munich Academy in 1890 and a gold medal for his *Luty na Litwie* (February in Lithuania) at the *International Exhibition* in 1892. Towards the end of the century, his pictures were being acquired directly by Prince Regent Luitpold for his private collection and for the *Neue Pinakothek*.

It should be added that Wierusz-Kowalski's canvases were as popular among Polish collectors as they were among Western European or North American ones. His paintings were readily legible to Western audiences as works of academic realism and genre painting, but their appeal was not limited to foreign collectors. Seemingly apolitical representations of landscape, rural life, and genre scenes could nonetheless acquire a distinctly 'national aura' through reception, particularly among Polish-speaking audiences living under partition, for whom such imagery evoked affective attachments to territory, tradition, and collective memory (Wozniak-Kóch, 2024: 369–374). In this sense, Wierusz-Kowalski's art operated on multiple registers, functioning simultaneously as a marketable product of international academic culture and as a carrier of national meaning intelligible to collectors in occupied Poland. The reception of Wierusz-Kowalski's work within Polish collections, however, falls outside the scope of this article.



Fig. 04· Jeźdźcy marokańscy (Moroccan Riders), after 1903, Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915); oil on canvas; published in Eliza Ptaszyńska, *Wierusz Kowalski: Malarstwo* (Olszanica: BOSZ, 2015), 55.

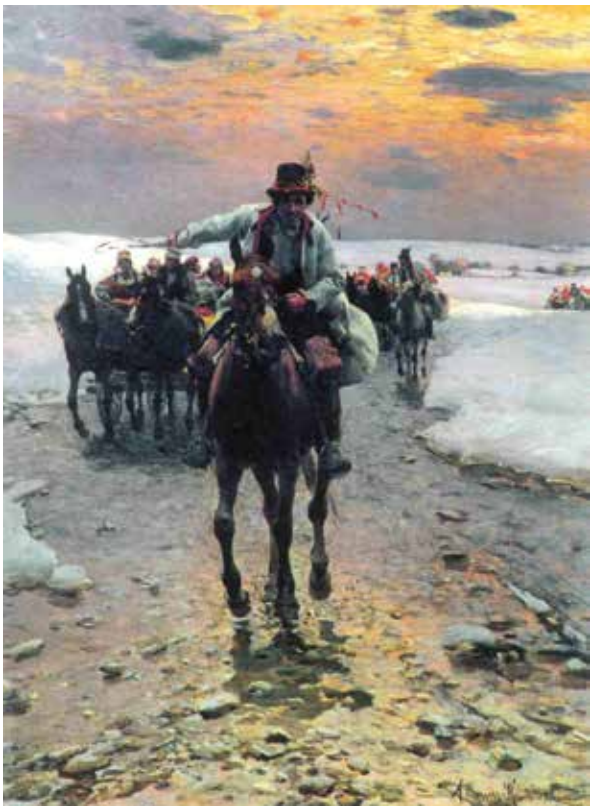


Fig. 05· Wesele Krakowskie (Cracovian Wedding Party), after 1880, Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915); oil on canvas; published in Eliza Ptaszyńska, *Wierusz Kowalski: Malarstwo* (Olszanica: BOSZ, 2015), 30.

Despite the painter's success, the overwhelmingly positive reception of his art also negatively impacted his practice, as it discouraged him from experimenting with new subjects. The motifs of snow, wooden sleighs, and wolves dominated his art throughout his entire life. It was only at the beginning of the nineteenth century that the artist was challenged to explore new ideas, allegedly at the direct request of his biggest client, David Heinemann, an art merchant and the owner of the *Galerie Heinemann* in Munich (Olchowska-Schmidt, 2007: 157–167). At Heinemann's behest, Wierusz-Kowalski embarked on a journey to North Africa to enrich his art with fresh subjects. The trip inspired a little over twenty new canvases. One was the "Jeźdźcy marokańscy" (Moroccan Riders) from 1905 [fig.04], which represented a drastic departure from the usual motifs that art collectors had come to expect from Wierusz-Kowalski. Upon closer analysis of the painting, though, it is easy to notice substantial similarities to his earlier works. When considering the composition of the scene and the painting technique, it appears that Wierusz-Kowalski recycled his well-trained formal solutions and applied them to his new subjects. The horses leaping towards the viewer, the raised arms of the rider, and the bright-orange sky are all elements that Wierusz-Kowalski had been using repeatedly over the previous decades. The "Wesele Krakowskie" (Cracovian Wedding Party) [fig.05], painted twenty-five years prior, is just one of many comparable works. All things considered, his Moroccan series is not very different from his usual works. Although the outfits worn by the characters are drastically different from the usual Polish attire, and the horses are kicking up sand instead of snow, both have been tailored to the demands of the art market by the painter. The Moroccan series remains a distinct occurrence in Wierusz-Kowalski's career, as the painter chose to return to his usual subjects after finishing it.

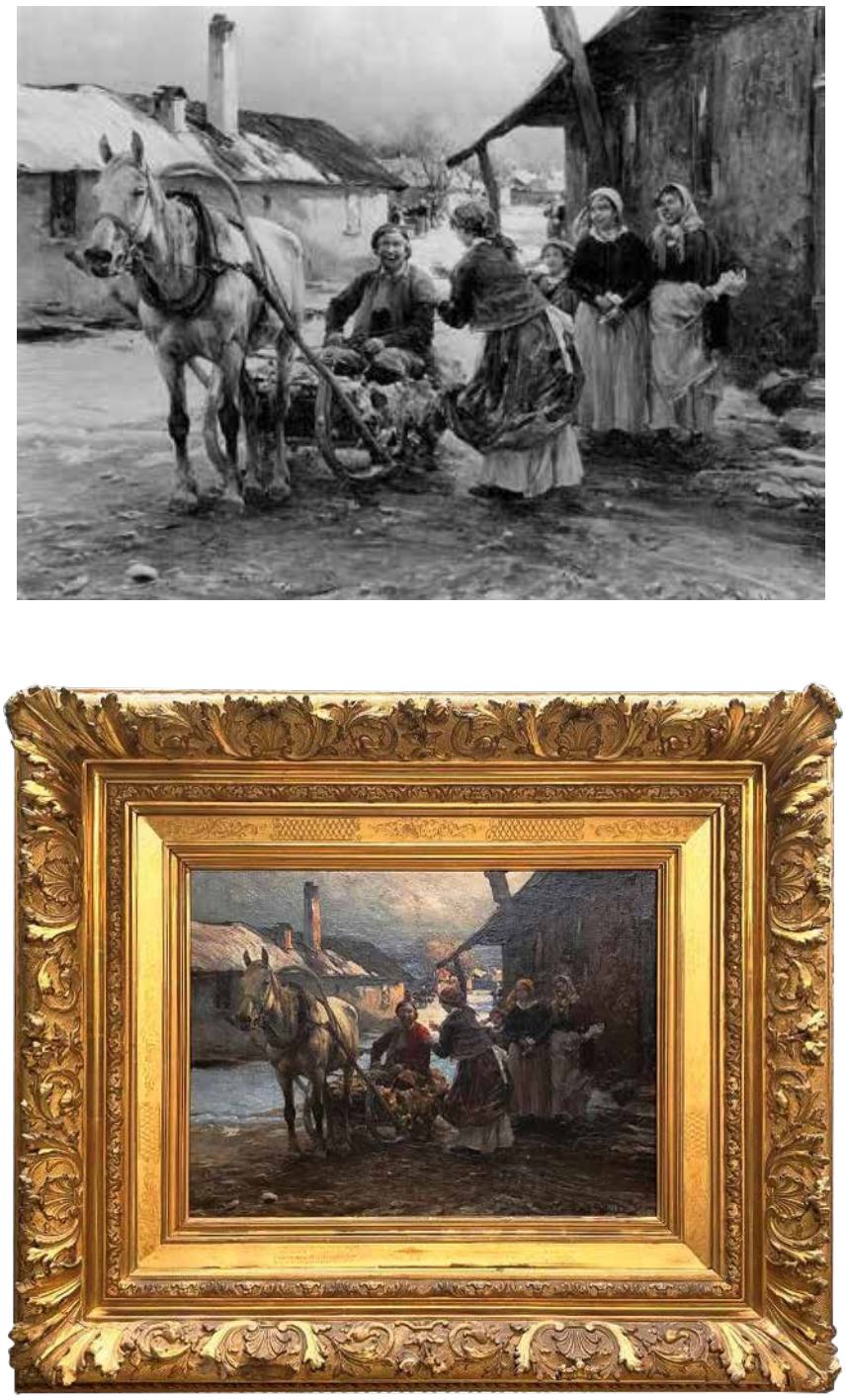


Fig. 06· Top: In a Polish Village, n.d., Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915); oil on canvas; © Museum of Fine Arts, Boston (black-and-white reproduction available on the museum's website). Bottom: photograph of the painting in storage at the Museum of Fine Arts, Boston. Photo by the author.

Having provided an overview of the artist's artistic career, the paper will now turn to *In a Polish Village* [fig.06], a painting currently owned by the Boston Museum of Fine Arts. It is a painting unassuming in both subject and size. Its authorship is confirmed with the painter's standard signature at the bottom right of the picture.[4] Unfortunately, like it is the case with most of his mature artworks, the painting is not dated. Judging by the selection of the subject characteristic of the artist's mature style and his interest in capturing late evening light, we can assume it was painted between 1885 and 1895. To this day, only a limited provenance of *In a Polish Village* could be determined.

The earliest verifiable information states that the painting was a part of the Boston businessman Eben Dyer Jordan Jr.'s (1857-1916) art collection by 1903.[5] It can be assumed that the collector acquired the painting during his visit to Europe or through a North American gallery, although this cannot be verified. Many paintings of Polish painters, predominantly Brandt and Wierusz-Kowalski, found their way into the US art market through the artists' partnership with the Knoedler Gallery in New York (Ptaszyńska, 2021: 84).[6] The Knoedler Gallery was among the leading galleries supplying European artworks to North America at the time and it has played a pivotal role in shaping many major public collections in the US today (Helmreich et al., 2025). Since both the production date and the acquisition of *In a Polish Village* remain unclear, its history before arriving in Boston is challenging to determine. Once it became part of Jordan Jr.'s collection, most likely purchased by him, it remained in his possession until his death in 1916. Thereafter, it passed to his son, Robert Jordan (1884-1932), who gifted the canvas, along with a larger portion of his father's collection, to the Museum of Fine Arts in Boston, in 1924. *In a Polish Village* has been kept in the museum's storage since then, displayed only briefly between February and May 1992 during the exhibition *European and American Impressionism: Crosscurrents*.

In a Polish Village is unmistakably characteristic of Wierusz-Kowalski's oeuvre. This wintry village scene is a perfect stage for him to demonstrate his skill in capturing snow, winter equipment, and the Polish countryside. The painting depicts a rural winter village scene in the evening light. The viewer's attention is initially drawn to a sturdy, beige-coloured horse standing harnessed to a wooden cart. Its textured coat and taut harness are rendered with meticulous detail, giving the animal a lifelike presence. A man, seated on the hay-filled cart, wears a vibrant red coat that stands out against the muted tones of his surroundings. The redness of his coat is repeated sporadically in the light reflections in the painting. His face, despite being blurry, shows a cheerful expression. He appears to be engaged in conversation with a woman standing nearby. The woman, dressed in a simple outfit composed of earthy tones and a patterned scarf, turns her back to the viewer as she hands the man a small glass filled with translucent liquid. Her posture suggests warmth and familiarity. Behind the pair stand a child and two young women, suggesting that the group could be a family bidding farewell to their father.

Except for the horse, the foreground of the composition was finished without much detail and painted mostly in dark, monochromatic tones. The background of the painting appears livelier as it shows rustic houses topped with snow-laden roofs illuminated brightly by the evening sun. Smoke rises lazily from a distant chimney, adding a sense of warmth and domesticity to the cold setting. The sky is overcast, painted in hues of grey and muted blue. This casts a diffused light over the scene, although some strong red-light reflections are visible on the chimneys, a corner of the building in the background, and a distant rooftop. The ground consists of a mix of frozen earth and melting snow, reflecting the faint light in patches and emphasising the chill of the season. The painting captures a moment of simple everyday life in a village and skilfully balances the harshness of winter with the warmth of human connection.

4. It should be added that, in case of Wierusz-Kowalski's art, his signature does not guarantee that the artwork came from the artist's brush. In reality, in the fashion of painterly workshops, he was known to have employed his cousin trained in the craft or young painters to copy his own canvases (Trzebiński, 1958: 79–81).
5. As per the provenance note on the museum's website, https://collections.mfa.org/objects/32134/in-a-polish-village?ctx=034c52dc-ba6d-4caa-ade1-4a31b6c89bd7&idx=0. (Accessed: 10.02.2026)
6. A Search for 'wierusz-kowalski' in the Getty Provenance Index returns 363 results.



Fig. 07· Halt am Gasthaus (Stop at the Inn), n.d., Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915); oil on board; private collection; © KARL&FABER.

In a Polish Village exemplifies the kind of paintings that Munich art dealers and their clients often wished to purchase, and Wierusz-Kowalski, alongside his contemporaries, was happy to answer to the market's demand. It was far from rare for painters to produce multiple versions of the same subject with little to no alterations to respond to the contemporary appetite. That was also the case for this painting. An alternate version of this piece, much smaller in size as it measured only 9x10.5in. (22,5x27cm), was sold to a private collector in 2023 by the Karl & Faber auction house in Munich.[7] This smaller version was sold under the name *Halt am Gasthaus* (*Break at the Inn*) [fig.07], suggesting a more formal setting for the scene.

While the layout of the compositions in both paintings is extremely similar, there are some major differences between them. For example, the smaller version of the painting features only one young woman in the background, instead of three. It also shows far less of the foreground's hut's wall. Moreover, the light suggests the scene takes place earlier in the day, which means there are no bright evening light reflections visible on the smaller canvas. Lastly, the artist put his signature in the bottom-left corner of the picture, rather than the bottom-right, like in the bigger format.

7. As per information on the auction house's website, https://www.art.salon/artwork/alfred-von-wierusz-kowalski_halt-am-gasthaus-przea-karczma_AID1151625 (Accessed: 10.02.2026)

It could be assumed that *Halt am Gasthaus* was a sketch for *In a Polish Village*. It cannot be ruled out, however, that the former could be a copy of the latter, produced for a quick profit. Since the time of production of neither can be determined, it is impossible to conclude which case applies. As the level of detail of both suggests, these paintings were never meant to represent the artist's skill at international exhibitions. For such events, Wierusz-Kowalski prepared works that were much larger and more meticulously finished. *In a Polish Village* or *Halt am Gasthaus* were meant to be produced and sold quickly. Naturally, such practice was not limited to Wierusz-Kowalski. In reality, many nineteenth-century artists made numerous versions of a single composition, and collectors would commonly commission versions of well-known paintings directly from painters. Just this one instance gives us an insight into the art market of the Bavarian capital, which, towards the end of the century, rapidly evolved from a local to a global one.

Art dealers' salons played a significant role in the nineteenth-century Munich's artistic scene. Although the town was still modest in size at the time, it was home to numerous thriving galleries with well-organised showrooms. These galleries employed various forms of advertising and actively shaped their purchasing policies. They also pursued external expansion, organised exhibitions, and opened branches beyond Germany. Alongside Paris and London, Munich emerged as a major centre for the sale of paintings to the United States. Even the high tax on works of art introduced by the North American government in 1881 did not undermine the city's position (Matuszczak, 2020). In a city where almost everyone was interested in art, gallery owners quickly made great fortunes (Dogramaci, 2015). The exhibition houses acted as museums, as they not only sold art but also organised exhibitions, printed catalogues, and even ordered paintings directly from artists.

The latter practice was documented by Gierymski in his 1872 letter to a friend: "Yesterday I had a *Kunsthändler* (art dealer) visiting who asked me – if I would have any casual pictures painted – to sell them to him at any price (that is to be understood, at the price that I usually demand for my paintings)" (1872, cited in Stępień, 1973: 90). Later on in the same letter, Gierymski wrote: "Altogether, the times are good for painters, if someone's doing well now, it's better than ever before, and at that the Poles are being especially well received" (1872, cited in Stępień, 1973: 91). In 1879, another Polish artist, Władysław Czachórski, noted a studio visit from one of the owners of the Heinemann Gallery and a North American art merchant. Czachórski and Wierusz-Kowalski were supposed to be offered a couple of orders, Wierusz-Kowalski for the total sum of ten thousand Marks (1879, cited in Ptaszyńska, 2012: 113). For reference, an art teacher around that time would earn between two and three thousand Marks annually.

The archives of Munich art galleries can serve as a reliable source of information for determining the kind of paintings that were in demand. Eliza Ptaszyńska is the author of an exploration into the history of the Wimmer Gallery, one of the most prominent ones in Munich during the nineteenth century that still operates today (Ptaszyńska, 2012). The company started dealing with art in 1825 and has since gone through many changes and owners. Already back in the nineteenth century, its owners paid a lot of attention to the advertising of their salons and often travelled around Europe and America to establish new connections and look for potential buyers. Nowadays, the collection of the *Neue Pinakothek* in Munich keeps three large volumes of the gallery Wimmer's sales records, filled with photographs of paintings sold between the 1870s and the 1930s [fig.08]. The albums are not a complete list of all sales made by the gallery during that time, but they do provide valuable information about many paintings, including the names of authors and buyers, the measurements of works, and the price they were sold for. The nature of the works listed suggests that the gallery targeted, above all, middle- and upper-class painting enthusiasts. Art in the nineteenth century was a commodity. It was a commonly available and widely desired object. The paintings offered by the Wimmer gallery were not directly influenced by state authorities like the king or the Academy of Fine Arts' director, but rather by bourgeois art consumers. Examining the gallery's records reveals that Wierusz-Kowalski and Brandt played a significant role in sustaining the gallery's prosperity. They were also, by far, the two most popular Polish painters working with Wimmer, albeit not the only ones.



Fig. 08· Catalogues of the Wimmer Gallery, Munich. Top: Album I, ca. 1877-1881, p. 57. Top left: Niebezpieczna jazda (Dangerous Journey) by Alfred Wierusz-Kowalski, sold in 1891. Top right: work by Józef Brandt sold for a comparable price. Bottom: Album II, ca. 1889-1917, p. 11, featuring two paintings by Wierusz-Kowalski (bottom left and right) alongside other works. Digitized catalogues available at https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wimmer_katalog (Accessed: 10.02.2026)

This short poem once appeared on the pages of the humorous German newspaper *Fliegende Blätter*. These four lines not only hint at the popularity of art in the lives of the common people but also the distinctiveness of Polish artists among their peers:

> "A bit of Kowalski, a bit of Brandt,
> A bit of snow, a bit of sand
> And when there's also a wolf somewhere in it,
> Then that's the Polish painting for you". (cited in Trzebiński, 1958: 79)

In this context, Polish art was an art that satisfied the audience's various needs. The exotic themes, landscapes, costumes, and dynamics, or, on the contrary, the melancholic mood of the compositions, transported viewers into a different, secret world of subconscious longings and desires (Ptaszyńska, 2015a). Their art responded to a deeply buried need for freedom and indulgence, much like classicist French art depicting purely oriental subjects did for Parisian crowds.

In the three albums of the Wimmer's sales records, only a few names were recorded once. This indicates that the gallery was selective in choosing the artists whose works it was willing to sell. Once buyers were accustomed to certain types of artwork, it continued to collaborate with their creators. The partnership between the Wimmer Gallery and Wierusz-Kowalski, for example, lasted for over forty years. The sales records also indicate that the value of the artists' works reflected their successes in the art world of the city. The price of Wierusz-Kowalski's paintings rose significantly in the 1890s, for example, as a result of his becoming an honorary member of the Academy in 1890 and winning a gold medal at the International Exhibition in 1892.

Eventually, however, subjects that made Wierusz-Kowalski successful in the eighties slowly started gaining negative connotations in the Polish press. Similar scenes repeated over decades, still popular among art dealers, started being labelled as saleable. Artists working in the Munich bubble, and the Polish press writing about these artists, even adopted the German noun *Kunsthändler* (art dealer) and started using it to describe paintings of little artistic value that were predominantly meant to be sold quickly and for a decent sum. The immense popularity of Wierusz-Kowalski's art among the public was often accompanied by criticism from art critics. Henryk Piątkowski, for example, wrote in 1895:

> "Kowalski is an exceptional talent, there is no doubt about that, but it is a talent of the kind that absorbs the aesthetic needs of the collective masses, crystallises them within itself, and produces works that align with the societal level of the time. He does not leap ahead, nor does he feel the burning fever of creating something unknown within himself, something that would, like the voice of artistic genius, resonate in his ear with elusive tones and compel him to move forward in the name of his own deeply felt inspiration". (1895: 164)

The art critic Cezary Jellenta writes about his visit to Ksawery Siekierz's studio in the Bavarian capital, during which he noticed a painting of a large wooden sledge carried by four horses rushing through a snowy Ukrainian steppe (1897: 30). Jellenta does not provide the title or a photograph of the piece in his text but offers an incredibly detailed description of the scene. He admires the artist's craft in capturing the horses in a particularly dynamic composition and points out the wilderness in the horses' eyes and their back hooves buried in the deep snow as they struggle with the weight of the sleigh. Above them towers a man trying to control the animals' "furore with a long whip, his eyes gushing with satisfaction and bigotry of a steppe-living man" (1897: 30). The critic then examines another canvas with the same motif but notices that, in the second version of the painting, one of the horses is painted with its rear legs positioned slightly more towards the back. Yet another canvas from the studio depicts the same sleigh but with only one horse. He adds: "Even though I have been persistent in my visits, I have not managed to find on the easels a motif genuinely distinct; all of them were versions of the one above, because this one, unfortunately, too much suits the *Kunsthändler*'s taste."

Kazimierz Tetmajer, a Polish writer and poet, at the time working for a newspaper in Warsaw, had a similar experience visiting Wierusz-Kowalski's studio in Munich: "Wierusz-Kowalski's enormous atelier looks a little bit like a *Kunsthändler* gallery. A galore of paintings, seemingly painted for sale and in the sellable style, because similar to each other stand in the rows, one after another, one next to the other: look, choose, and buy" (Tetmajer, 1896: 521). This betrays the less creative side of many nineteenth-century artworks, which were often created for financial gain. Just as with *In a Polish Village* and the recently sold *Halt am Gasthaus*, numerous variations of the same subject were known to exist and currently sporadically emerge on the contemporary art market. However, what today could be perceived as a negative aspect of an artist's work was an integral part of the cultural production during Wierusz-Kowalski's time. After all, the painting was the main source of income for artists and their families.

After the Second World War, many of Wierusz-Kowalski's paintings were acquired by Polish institutions and brought back to Poland. Today, the largest collection of his works is housed in the museum in Suwałki (*Muzeum Okręgowe w Suwałkach*). However, many paintings remain in the locations where they were originally sold during the artist's lifetime. *In a Polish Village*, for example, has been part of the collection of the Museum of Fine Arts in Boston for over a century. Having outlined the context in which this work was created and sold, I will now turn to the art market in the United States.

THE NINETEENTH-CENTURY ART MARKET IN NORTH AMERICA

In the mid-nineteenth century, art collecting practices and the art market in the United States were still in a formative phase, shaped by the country's rapidly developing economy and evolving cultural ambitions. Prior to the American Civil War (1861-1865), the New York art market focused primarily on domestic production, and American artists depended largely on local patronage. After the war, however, profound economic and social shifts transformed the North American art world. Industrialists and financiers rose to unprecedented prominence, accumulating wealth on a scale previously unknown in the United States. Increased affluence facilitated travel abroad, where collectors encountered artists, visited galleries and museums, and began to acquire artworks directly in Europe. This postbellum expansion significantly internationalised the American art market. Greater cultural mobility and intensified transatlantic contact encouraged the purchase of contemporary foreign art, while European galleries increasingly addressed American clients through catalogues and correspondence. Jeanne Zalewski has described this period as a "buying frenzy" that extended into the early 1890s, for which she coined the term the *Postbellum Picture Boom* (2019, 100). As the number of collectors grew alongside their purchasing power, European works gained increasing prestige within American collections. It was within this context of intensified transatlantic exchange that paintings such as Alfred Wierusz-Kowalski's *In a Polish Village* entered the North American market, and it is likely that Eben Dyer Jordan Jr. acquired the work during this phase of heightened demand for foreign art.

Boston, as one of the oldest and wealthiest cities in the new republic, played a significant role in shaping early North American art patronage and collection habits. Its elite merchant and intellectual classes, enriched by maritime trade and the rapidly growing economy, began to turn their attention to the arts, viewing art collecting and concert-going not only as a hobby but also as a marker of refinement, education, and social status. Collecting European art, particularly portraits, historical works, and landscapes, became a way to align oneself with the sophistication and traditions of Europe, while also expressing a burgeoning North American identity.

It was a way of asserting cultural legitimacy on par with Europe. Wealthy families amassed collections of paintings, engravings, and decorative arts. Many of these collections were acquired during European travels, which were a common practice among affluent North Americans.

Boston collectors often relied on agents and dealers in Europe to source artworks. The lack of a formal art market in the United States meant that auctions and private sales were the primary means of acquiring art. Books, engravings, and other printed reproductions of famous works also played a significant role in spreading European artistic traditions and educating the public about art. These reproductions were widely collected and displayed in Boston homes, providing a more accessible entry point to art collecting for those who could not afford original works. Collecting prints functioned as its own established activity, with collectors in the United States often subscribing to periodically issued and shipped from Europe journals featuring contemporary artworks.[8] Boston's art market at the end of the eighteenth century, though limited in scale, laid the foundations for the more robust development of North American art institutions and collecting practices in the nineteenth century. It was a time when European traditions heavily influenced North American tastes, yet these early initiatives shaped a uniquely North American cultural identity. Art collecting among Boston's elite signified personal refinement and expressed a commitment to building a cultural legacy for the young nation. By the early twentieth century, leading American collectors not only acquired European works but also shaped public access and cultural prestige through institutional and philanthropic practices (Zalewski 2012). Jordan Jr. exemplified this engagement: as early as 1910, he lent a significant number of paintings by Corot, Fromentin, Dagnan-Bouveret, Detaille, Harpignies, and others to the Museum of Fine Arts in Boston, enriching the Modern Rooms and making his collection accessible to the public (Museum of Fine Arts, 1910). Wierusz-Kowalski's work was not listed among the 1910 loan.

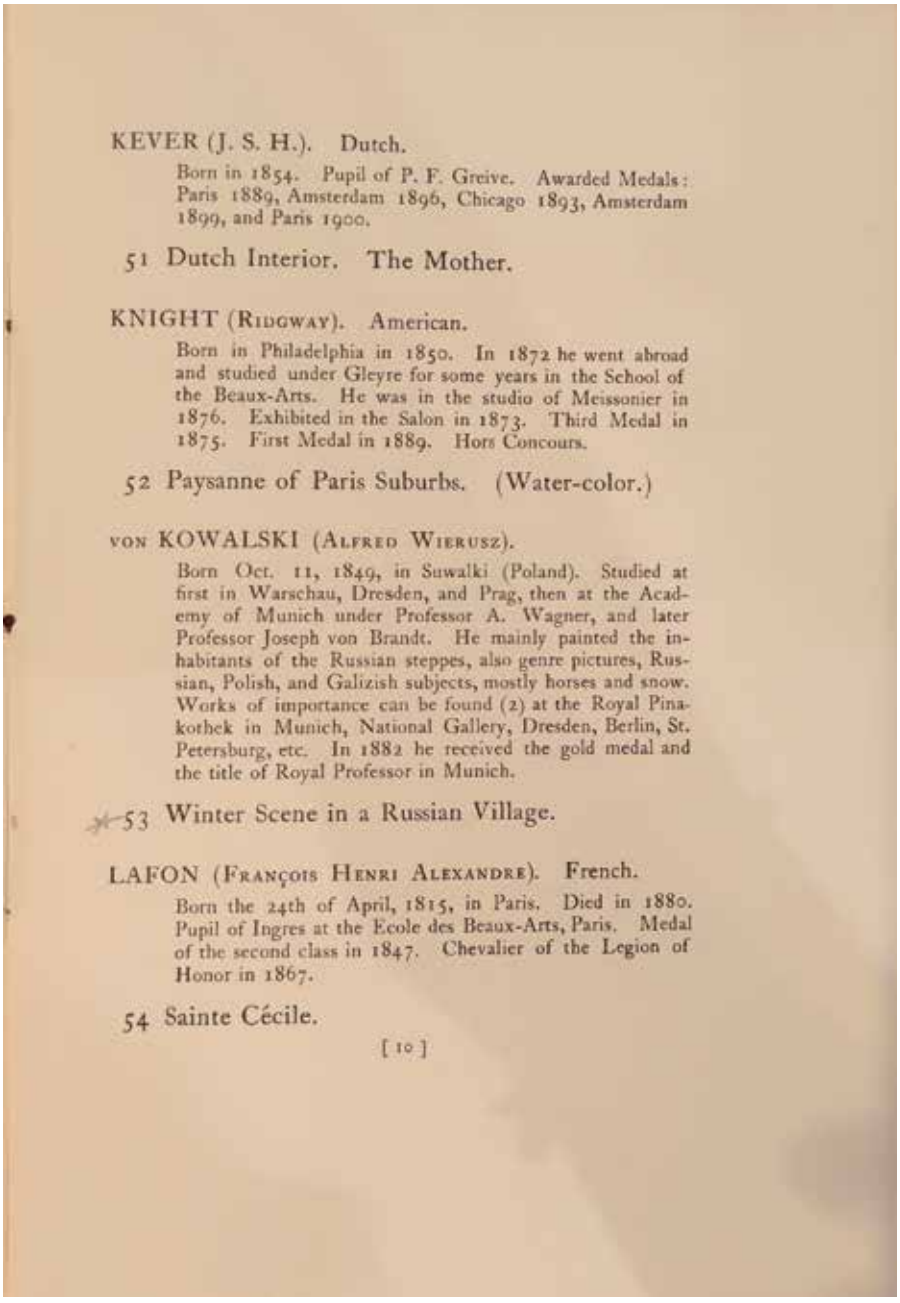
To understand the nature of the nineteenth-century art market in the United States, it is important to examine all agents involved in an artwork's acquisition, its creator, and its buyer. In the case of *In a Polish Village*, the owner of the painting was Eben Dyer Jordan Jr. (1857-1925). Jordan Jr. was a prominent figure in Boston during the late nineteenth and early twentieth centuries. He was best known as a philanthropist, cultural patron, and businessman, inheriting wealth and influence as the son of Eben Dyer Jordan Sr., the co-founder of Jordan Marsh & Co., one of America's first department stores. He was involved in several philanthropic endeavours, supporting educational and civic institutions. Like many members of Boston's elite, he travelled extensively through Europe, where he would be able to purchase artworks directly from galleries, dealers, and auctions in cultural hubs such as Paris, London, and Munich. His taste in art likely reflected the aesthetic sensibilities of his era, as he favoured works that demonstrated classical beauty, technical excellence, and historical significance. He may also have relied on art advisers, dealers, and established galleries in Boston and abroad to guide his purchases. Prominent European dealers and auction houses were instrumental in helping North American collectors acquire significant pieces for their private collections. While the details of where and how Jordan Jr. acquired individual pieces are not documented, contemporary accounts note that he amassed an impressive and wide-ranging collection. In an obituary following his death, *American Art News* reported:

> "Eben D. Jordan, Boston merchant and patron of music and the fine arts, died Aug. 1 at his summer home at Manchester, Mass., at the age of 59. He established in Boston the Jordan Art Gallery and gave it works by Reynolds, Lawrence, Trumbull, Stuart, Conture, Decamps, Diaz and Leloir among others. Mr. Jordan had many works of art in his city and country homes. One of his most prized was a picture he purchased for $1,000 from his savings when he was 16". (American Art News 1916, p. 4).

This account highlights both the breadth and ambition of Jordan Jr.'s collecting, encompassing canonical European painters, as well as his early engagement with art acquisition. It shows that his collecting practices were not only shaped by wealth and social position but also by a lifelong personal interest and discernment in artworks.

8. In Boston especially, the tradition of collecting prints and reproduction was popularized by Boston Museum of Fine Art's first curator of prints and drawings Sylvester Rosa Koehler (1837-1900). His private collection had been donated to the MFA and features, for example, a collection of issues of a Berlin-printed illustrated magazine *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten* (*Modern Art in Master Woodcuts*). Those often featured works by Wierusz-Kowalski.

The biggest source of information about Jordan Jr.'s collection is its catalogue, published in Boston in 1903 (Collection of Mr. Eben D. Jordan). Analysing it provides us with an invaluable insight into his tastes and aspirations, as well as illustrating the collecting practices of the North American bourgeoisie during the nineteenth century. Jordan Jr. owned at least 116 paintings when the catalogue was published. All artworks were recorded under their artists' names, which in turn were arranged alphabetically. Most artists were listed with a very short biography and their nationality [fig.09]. It is not known whether the length of the artist's bio depended on access to information or the artist's importance. The practice of assigning artists to their national 'school' stemmed directly from the European tradition, as it was an integral part of the European art trade since the mid-to-late-eighteenth century (Baetens; Lyna, 2019: 2–3). Looking at the artists' nationalities reveals a collection informed by the European collecting tradition that contained examples of the most important national schools according to nineteenth-century collectors.



KEVER (J. S. H.). Dutch.

Born in 1854. Pupil of P. F. Greive. Awarded Medals: Paris 1889, Amsterdam 1896, Chicago 1893, Amsterdam 1899, and Paris 1900.

51 Dutch Interior. The Mother.

KNIGHT (Ridgway). American.

Born in Philadelphia in 1850. In 1872 he went abroad and studied under Gleyre for some years in the School of the Beaux-Arts. He was in the studio of Meissonier in 1876. Exhibited in the Salon in 1873. Third Medal in 1875. First Medal in 1889. Hors Concours.

52 Paysanne of Paris Suburbs. (Water-color.)

von KOWALSKI (Alfred Wierusz).

Born Oct. 11, 1849, in Suwalki (Poland). Studied at first in Warschau, Dresden, and Prag, then at the Academy of Munich under Professor A. Wagner, and later Professor Joseph von Brandt. He mainly painted the inhabitants of the Russian steppes, also genre pictures, Russian, Polish, and Galizish subjects, mostly horses and snow. Works of importance can be found (2) at the Royal Pinakothek in Munich, National Gallery, Dresden, Berlin, St. Petersburg, etc. In 1882 he received the gold medal and the title of Royal Professor in Munich.

53 Winter Scene in a Russian Village.

LAFON (François Henri Alexandre). French.

Born the 24th of April, 1815, in Paris. Died in 1880. Pupil of Ingres at the Ecole des Beaux-Arts, Paris. Medal of the second class in 1847. Chevalier of the Legion of Honor in 1867.

54 Sainte Cécile.

[10]

Fig. 09· Collection of Mr. Eben D. Jordan: Catalogue of Pictures (Boston, 1903), p. 10. Photo by the author.

The collection included multiple examples of contemporary French, Spanish, Dutch, German, and British artists. It should be noted that the national school most prominently featured in Jordan Jr.'s collection was the French one, as was the case for most contemporary North American collections of his time (Zalewski, 2012). Jordan Jr. was also a vivid collector of North American art, with a considerable portion of his collection dedicated to his compatriots. The single most prominent aspect of Jordan Jr.'s collection was its focus on contemporary artists, with only a handful of painters featured in it being born before the nineteenth century. This suggests he was a collector informed about the newly developing art trends, both in Europe and America, who was able to appraise the worth of contemporary art.

In Jordan Jr.'s catalogue, *In a Polish Village* is figured under "von Kowalski (Alfred Wierusz)." Wierusz-Kowalski's nationality was omitted. Additionally, it was listed under the title *Winter Scene in a Russian Village*. The inadequate title suggests that the collector could have purchased the canvas from an art dealer who was likely not very knowledgeable about contemporary European geopolitics, as the artist himself would likely have opposed the Polish countryside he had painted being described as Russian. The artist's biography did state that the artist was born in 1849 in Poland, which at the time was the Congress Kingdom of Poland, and described the artist's academic journey with the German spelling of the cities of *Warschau* and *Prag* (Warsaw and Prague). His mentor, Józef Brandt, faced the same treatment, being presented as *Professor Joseph von Brandt*. The author of the biography then stated that Wierusz-Kowalski "mainly painted inhabitants of the Russian steppes, also genre pictures, Russian, Polish, and Galizish[9] subjects, mostly horses and snow" (10), which would be a fairly accurate description of Wierusz-Kowalski's artistic work, if not for the problematic choice of the wording "Russian steppes". Except for the information about the artist's preferred subjects, the description of the artist and his artwork is considerably misguided, although the nature of the mistakes hints at the author's ignorance rather than a cohesive nationalistic standpoint. The biography of the artist provided to potential buyers could have been modified to increase his attractiveness and fetch a higher selling price.

The analysis of the catalogue reveals that Jordan Jr.'s collection was very eclectic, featuring not only a plethora of nationalities but also a highly varied selection of subjects and artistic media, landscapes, portraits, and historical paintings produced in oil, watercolour, or pastel. Wierusz-Kowalski's canvas had a particular appeal among these works, as it represented a lesser-known national school of painting, which also remained within the scope of conventional European artistic tradition.

The composition of private art collections was not random. On the contrary, collecting high art was a meticulously orchestrated process aimed at representing the collector's knowledge and status. This was also expressed by Jordan Jr.'s collection. As Leanne Zalewski wrote, in published catalogues, "the artists' names, their teacher's names, nationalities, awards and honours, provenances, and additional descriptions or letters to collectors lent cultural and commercial value, provided an artistic lineage and by extension, authenticity, which attested to the internationalization of the market and alluded to the collectors' knowledge and status" (2019: 122). Keeping this in mind, *In a Polish Village* served a much bigger role than a painting in its own right; it enriched Jordan Jr.'s collection with the name of a well-renowned Polish artist and an honorary professor of the Munich Academy. This transforms the painting into a certain type of cultural currency, or 'cultural capital', as Pierre Bourdieu would have called it (Bourdieu, 1986).

9. 'Galizish' refers to subjects from Galicia, the historical region in Central Europe that in the nineteenth century was part of the Austrian Empire (now split between Poland and Ukraine).

CONCLUSION

The nineteenth century was a period of lively cultural exchanges between the Old and the New Continent. Towards the end of the century, growing European cities with centuries-long artistic traditions enriched the growing international art market with a plethora of academically trained artists. Meanwhile, North American individuals, who were rapidly accumulating wealth in the decades following the Civil War, needed the cultural artefacts produced by these artists to represent their newly acquired status. At the same time, technological advancements allowed for a much quicker exchange of information about contemporary art and the dissemination of photographs and reproductions of paintings made by highly celebrated artists. Those advancements' effects, with the privately owned galleries and auction houses in Europe seeking to increase their profits, have extended beyond the Atlantic Ocean, leading to a merger of art markets across two continents, unlike ever before in history. The journey of *In a Polish Village* from Alfred Wierusz-Kowalski's Munich studio to the collection of Boston entrepreneur Eben Dyer Jordan Jr. reflects the growing interconnectedness of the nineteenth-century art world. Artists like Wierusz-Kowalski gained access to markets far beyond their home countries. Munich, already a thriving artistic hub, played a key role in this global exchange, helping artworks travel across continents.

In a Polish Village, Alfred Wierusz-Kowalski and Eben Dyer Jordan Jr. were some of many elements and agents contributing to the newly reshaped realm of art markets. With this article, I have shown that people of the late nineteenth century enjoyed a very cosmopolitan aspect of art dealerships. The three agents represent a high art collecting practice that was very conventional for its time. From almost identical copies of the same paintings to value based on a creator's social status, the nineteenth century laid bare the rational and economic aspects of the art trade, among which the unadulterated appreciation for the artwork's aesthetic, cultural, or educational values was often peripheral, if not inconsequential.

In this reality, artworks from contemporary artists and Old Masters alike took on the role of economic and cultural capital and so were subject to the basic rules of supply and demand, as well as the changing tastes of European and North American upper classes. The 'lone wolf' from Munich was as skilled and perceptive in marketing his canvases as he was in painting them. Thanks to this resoluteness, his paintings of the merry Polish countryside found their way across the Atlantic Ocean and into the private galleries of North American businessmen. Today, many of his and his contemporary compatriots' paintings remain on the North American continent and serve as a reminder of the process of rapid fusion of European and North American cultures. The acquisition of *In a Polish Village* is just one example of how collecting habits reflected this shift. Romanticised depictions of foreign landscapes, like Wierusz-Kowalski's snowy Polish village, resonated with American collectors drawn to European traditions. Wierusz-Kowalski, highly aware of this reality, positioned himself not just as a painter but as a savvy participant in the art trade. His commercial success, and that of his contemporaries, illustrates how the nineteenth-century art market functioned as a global enterprise, setting the stage for the cultural networks that still shape the art world today.

BIBLIOGRAPHY

AMERICAN ART NEWS – "Eben D. Jordan". *American Art News*, 14, no. 37 (19 August 1916), 4.

BAŁUS, Wojciech – *Figury losu*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", 2002.

BAETENS, Jan Dirk; LYNA, Dries – "Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade". BAETENS, Jan Dirk; LYNA, Dries (eds.) – *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*. Leiden: Brill, 2019, pp. 2–3.

BOURDIEU, Pierre – "The Forms of Capital (1986)". HALSEY, A. H. et al. (eds.) – *Education: Culture, Economy and Society*. Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 46–51.

COLLECTION OF MR. EBEN D. JORDAN. *CATALOGUE OF PICTURES*. Boston, 1903.

DOGRAMACI, Burcu – "Do München, Monachium, Münih!". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – *Egzotyczna Europa*. Suwałki: Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 2015, pp. 21–31.

HAGEN, Joshua – "Architecture, Urban Planning, and Political Authority in Ludwig I's Munich". *Journal of Urban History*, 35, no. 4 (2009), 459–485.

HELMREICH, Anne et al. – "The Middle Men of Art: Knoedler's and the Building of the Great American Collections". FOWLE, Frances; CLEARY, MaryKate (eds.) – *The Art Market and the Museum: Institutional Collecting, Display and Patronage since the Mid-Nineteenth Century*. London; New York: Bloomsbury Visual Arts, 2025, pp. 127–144.

HESS, Helmut – "Gierige Wölfe und rasende Schlitten. Ein erfolgreiches Bildkonzept von Alfred Wierusz-Kowalski". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie*. Suwałki: Muzeum Okręgowe, 2012, pp. 285–301.

JELLENTA, C. – *Galerya ostatnich dni: wizerunki, rozbiory, pomysły*. Kraków: L. Zwoliński i Sp., 1897.

JOOSS, Birgit – "Akademia Sztuk Pięknych i Kunstverein w Monachium w XIX wieku". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – *Malarze Polscy w Monachium: Studia i szkice*. Suwałki: Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 2007, pp. 14–17.

JUNIUS (A. Nowaczyński) – "U Olgi Boznańskiej w Paryżu". Tygodnik Ilustrowany, no. 42 (1938), 805–806.

KUDELSKA, Dorota; KURYŁEK, Ewelina (eds.) – *Wyjazdy "za sztuką": nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Naukowe KUL, 2015.

KREMPEL, León – "Wie international war die Münchner Kunstakademie". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – *Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie*. Suwałki: Muzeum Okręgowe, 2012, pp. 11–22.

_____ – "Glaspalast w Monachium: Rys historyczny". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – *Malarze Polscy w Monachium: Studia i szkice*. Suwałki: Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 2007, pp. 33–39.

LICZBIŃSKA, Maria; STĘPIEŃ, Halina – *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1994.

MATUSZCZAK, Tadeusz – "Egzotyka już się nie sprzedaje". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – Wokół malarstwa monachijskiego. Suwałki: Muzeum Okręgowe, 2020, pp. 87–96.

MUSEUM OF FINE ARTS – "Loans by Mr. Eben D. Jordan". *Museum of Fine Arts Bulletin*, 8, no. 45 (June 1910), 22.

OLCHOWSKA-SCHMIDT, Irena – "Samotny wilk – Alfred Wierusz-Kowalski (1849-1915)". PTASZYŃSKA, Eliza; FAŁTYNOWICZ, Zbigniew (eds.) – *Malarze polscy w Monachium. Studia i szkice*. Suwałki: Muzeum Okręgowe, 2007, pp. 157–167.

PIĄTKOWSKI, Henryk – *Polskie malarstwo współczesne: Szkice i notaty*. St. Petersburg: Księgarnia K. Grendyszyńskiego, 1895.

PTASZYŃSKA, Eliza – *Alfred Wierusz-Kowalski*. Olszanica: BOSZ, 2021.

_____ (2015a) – "Odmienność malarstwa polskiego w oczach krytyki". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – Egzotyczna Europa: kraj urodzenia na płótnach polskich monachijczyków. Suwałki: Muzeum Okręgowe, 2015, pp. 37–47.

_____ (2015b) – "Polscy malarze na monachijskim rynku sztuki w latach 1880-1900: nadzieje i rozczarowania". KUDELSKA, Dorota; KURYŁEK, Ewelina (eds.) – *Wyjazdy "za sztuką": nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Naukowe KUL, 2015, pp. 91–103.

_____ – "Galeria Wimmer i polscy malarze". PTASZYŃSKA, Eliza (ed.) – *Ateny nad Izarą: malarstwo monachijskie*. Suwałki: Muzeum Okręgowe, 2012, pp. 111–133.

RUHMER, Eberhard (ed.) – *Die Münchner Schule 1850-1914*, exh. cat. Munich: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1979.

STĘPIEŃ, Halina – *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.

_____ – *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

_____ – *Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.

_____ – *Maksymilian Gierymski: Listy*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.

TETMAJER, Kazimierz – "Z polskich pracowni w Monachium". *Tygodnik Ilustrowany*, 27 (1896), 521.

TRZEBIŃSKI, Marian – *Pamiętnik malarza*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958.

WATRELOT, Michaela – "Setting the Scene. The Transatlantic Art Market in the Late 19th Century". WATRELOT, Michaela – *Wilhelm von Bode and the American Art Market*. New York: Routledge, 2023, pp. 8–30.

WITKIEWICZ, Stanisław – *Sztuka i krytyka u nas*. Lviv: Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie, 1899.

WOŹNIAK-KOCH, Milena – *Kolekcja i tożsamość: kolekcjonerstwo warszawskiej burżuazji i inteligencji pochodzenia żydowskiego jako wyraz identyfikacji kulturowo-narodowej (1880-1939)*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2024.

ZALEWSKI, Leanne – "Creating Cultural and Commercial Value in Late Nineteenth-Century New York Art Catalogues". BAETENS, Jan Dirk; LYNA, Dries (eds.) – *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*. Leiden: Brill, 2019, pp. 100–122.

_____ – "Art for the Public: William Henry Vanderbilt's Cultural Legacy". *Nineteenth Century Art Worldwide*, 11, no. 2 (Summer 2012).



O LEGADO DE LUÍS FERNANDES E AS ARTES DECORATIVAS NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

THE LEGACY OF LUÍS FERNANDES AND THE DECORATIVE ARTS AT THE NATIONAL MUSEUM OF ANCIENT ART

Carolina Neves
NOVA FCSH
carolinaneves6186@gmail.com
ORCID: 0009-0005-2385-3668

Joana Baião
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST
joanabaiao@fcsh.unl.pt
ORCID: 0000-0001-8459-2442

DOI: 10.37935/iha.oan2025.008

RESUMO

Este artigo aborda o legado de Luís Fernandes no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa. Discute-se a forma como esta coleção de cerâmica – que tinha uma identidade própria associada ao colecionador, mas também valor intrínseco enquanto coleção especializada – foi incorporada no museu e exposta. Procura-se analisar o processo de transferência desta coleção para o acervo do MNAA, bem como as escolhas expositivas que pautaram a apresentação do Legado Luís Fernandes ao longo dos anos em que existiu enquanto núcleo próprio no espaço do museu, até à sua dispersão. É apresentada uma reflexão sobre como esta trajetória reflete as tensões entre a identidade e o valor emocional do legado e as perspetivas museológicas de José de Figueiredo e dos seus sucessores; e é sugerida uma releitura do percurso desta coleção considerando o papel e o lugar institucional das artes decorativas no MNAA.

PALAVRAS-CHAVE

Luís Fernandes | **MNAA** | **Artes decorativas** | **José de Figueiredo** | **Museologia**

ABSTRACT

This article addresses the legacy of Luís Fernandes to the National Museum of Ancient Art (MNAA) in Lisbon. It examines how his ceramic collection – which possessed a unique identity linked to the collector, along with inherent value as a specialized ensemble – was incorporated into the museum and displayed. It analyses how the collection was transferred to the MNAA, as well as the exhibition choices that guided its public presentation throughout the years, from its valorisation as an ensemble with a core identity until its dispersion. One proposes a reflection on how this legacy's institutional path reflects the tensions between the identitarian and emotional value of the collection, and the museological perspectives of José de Figueiredo and his successors. Also, one suggests a reinterpretation of the collection's trajectory, considering the institutional role of decorative arts at the museum.

KEYWORDS

Luís Fernandes | **MNAA** | **Decorative arts** | **José de Figueiredo** | **Museology**

> *Luiz Fernandes passou na vida, levemente... Foi, por entre o tumulto do seculo, um sorriso de dois seculos atraz* [...]
> (*In memoriam...*, 1923: 15)

Principal personalidade associada à fundação do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (GAMNAA), Luís José Seixas Fernandes (1859-1922) dedicou os seus anos de vida à promoção da cultura e do turismo em Portugal. Esta vocação encontra-se evidente não só nas atividades profissionais que exerceu, como também no seu fortíssimo ímpeto colecionista, que resultou na reunião de um considerável número de objetos cerâmicos, em particular chávenas, a sua tipologia de eleição. A forte ligação do colecionador ao Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) levou-o a legar esta coleção à instituição, sob uma série de condições específicas. José de Figueiredo (1871-1937), então diretor do museu e amigo de longa data de Fernandes, aceitou esse legado e organizou a sua exposição, respeitando as condições previstas. No entanto, algumas das opções expositivas tomadas por Figueiredo e pela equipa do MNAA apontam para a possibilidade de este conjunto — que tinha uma identidade própria associada ao colecionador, mas também valor intrínseco enquanto coleção especializada — não ter sido interpretado como representativo da imagem moderna e da visão de progresso civilizacional e artístico que se procurava, então, associar ao Museu. As posteriores escolhas de João Couto (1892-1968) e de Maria José de Mendonça (1905-1984) relativas a este núcleo denotam alguma continuidade nesta perspetiva, o que remete para o caráter seminal que a visão de José de Figueiredo teve para a estruturação e desenvolvimento do MNAA.

Este artigo procura explorar estas questões, relacionando o percurso do legado de Luís José Fernandes no MNAA — incorporação, exposição, dispersão — à visão de museu nacional que José de Figueiredo implementou, e que os seus sucessores continuaram, de certo modo, a materializar. Para esta abordagem, começamos por explorar os princípios e valores que pautaram o método e visão colecionista de Luís Fernandes. Apresentamos também alguns dados sobre o processo de transferência da sua coleção de chávenas para o acervo do MNAA, bem como as escolhas expositivas que pautaram a apresentação deste legado ao longo dos anos em que existiu enquanto núcleo próprio no espaço do museu, até à sua dispersão. Por fim, analisamos o modo como estas escolhas refletem a visão museológica e historiográfica dos vários diretores — em particular, de José de Figueiredo.

Pela natureza dos objetos que constituem este legado, acreditamos que o caso aqui analisado pode ser concebido como parte de um fenómeno mais abrangente: ao contrário do que foi (e é) frequentemente afirmado por vários profissionais e dirigentes, o projeto de museu nacional que se procurou instituir desde a criação do MNAA parece dissidir amplamente de uma devida valorização das coleções de artes decorativas[1]. Com este estudo pretendemos explorar esta questão e lançar as bases de um raciocínio que poderá ser aplicado a outros legados e objetos provenientes de coleções particulares que façam parte do acervo do Museu.

1. Esta temática é central na dissertação de Mestrado em Museologia "*O caminho mais pratico e mais breve*. Uma análise ao papel das coleções de artes decorativas na criação e organização do Museu Nacional de Arte Antiga", em curso na NOVA FCSH, relativa ao papel institucional que as coleções de artes decorativas ocuparam no MNAA antes e durante o período de direção de José de Figueiredo.

ENTRE PRÁTICAS COLECIONISTAS E EXPOSITIVAS

Se é verdade que falar de coleções é falar de quem coleciona, há casos em que esta aliança é não só incontornável, como central para qualquer discurso que se produza sobre o tema. De facto, olhar conjuntos de objetos estabelecidos enquanto "coleções" é contactar com fragmentos de quem colecionou, partículas de histórias de tudo o que se ganha, viaja, aprende, ama, perde, chora ao longo de uma existência. No seu estudo *On Collecting*, Susan Pearce refere que as coleções são conjuntos de objetos que derivam de "um ato de imaginação", criando significados que refletem a identidade individual e a visão do mundo de cada indivíduo (Pearce, 1995: 27). Assim, querendo ou não, as coleções podem evocar os ápices e as penúrias de vidas passadas que, eternizados nos fios condutores que dão sentido às coisas, chegam até nós para contar histórias que se tocam, veem e, enfim, se pensam e escrevem — tudo isto, no caso de coleções institucionalizadas, se as entidades que têm o dever de incentivar a realização destes exercícios de memória em torno dos objetos que detêm, assim o permitirem. Por outro lado, se para o colecionador os objetos assumem um sentido de identidade e funcionam como fonte de autodefinição (Muensterberger, 1994: 4), essa qualidade identitária particular é alterada quando há mudanças na condição da coleção. É o que acontece, por exemplo, no caso da incorporação de coleções privadas em museus, que tem sempre impacto — positivo ou negativo — na descrição dominante do seu valor cultural, e que em casos extremos podem mesmo significar o seu "fim" enquanto conjunto identitário (Jardine et. al., 2019: 4).

Em Portugal, poucos casos nos mergulham nestas questões como o de Luís Fernandes e da sua coleção de chávenas. Nascido na Baía em 1859, herdeiro de uma vasta fortuna, Fernandes foi, desde cedo, incentivado a cultivar o gosto pela cultura e pelas artes (Baião, 2014: 461). O seu ímpeto colecionista desenvolve-se, porém, só a partir da década de 1880, não podendo ser dissociado do trágico falecimento do seu filho e da sua mulher, Beatriz Léger-Lavrado, durante o parto. Este infortúnio dá-se em 1886, seguindo-se um processo de luto marcado pelo preenchimento do vazio emocional por via da aquisição de objetos (*ibidem*).

Apesar de procurar peças muito diversas, Fernandes focou o seu interesse numa tipologia comum no uso quotidiano, eclética e complexa do ponto de vista técnico: as chávenas. Ao longo de quase 40 anos, adquiriu um considerável número de peças desta tipologia: atualmente, no acervo do MNAA, estão inventariados cerca de 2.700 objetos constituintes deste conjunto[2]. A informação relativa aos métodos de aquisição de Luís Fernandes é escassa. No entanto, sabemos que uma grande parte deste conjunto foi adquirida no movimentado e cosmopolita mercado de Paris, para onde Fernandes viajava com bastante frequência. Outra parte foi comprada durante as suas viagens a outros destinos, ou mesmo por via de emissários (*In Memoriam*…, 1923: 43).

A formação e organização da coleção de Luís Fernandes obedecia a critérios variados, "desde intrinseca belêza, até ao interesse histórico, cronológico, ou simplesmente de factura" (*idem*: 43), sendo relevante a procura pela representatividade dos principais centros cerâmicos europeus — manufaturas de Sèvres, Sinceny e Paris (França); Wedgwood, Worcester, Derby, Davenport, Chelsea, Copeland, Caughley e Bow (Inglaterra); Meissen, Nymphenburg, Höchster, Frankenthal, Ansbach, Fürstenberg e Ludwigsburg (Alemanha); Alcora (Espanha); Delft (Holanda); Zurique (Suíça); Capo di Monte (Itália); Viena (Áustria); Vista Alegre (Portugal) — e também do Japão e China (produção interna e de exportação, Companhia das Índias), cobrindo um período cronológico entre final do século XVII e o século XIX. Embora fosse constituída, principalmente, por chávenas, a coleção integrava também objetos de outras tipologias, entre os quais estatuetas e conjuntos figurativos, medalhões, terrinas, pratos e taças (cf. *Catálogo-Guia*…, 1938).

2. Informação gentilmente cedida por Luís Montalvão, técnico superior na biblioteca do MNAA.

Para além dos aspetos relativos aos métodos e critérios através dos quais Luís Fernandes reuniu a sua coleção, interessa-nos a forma como interagiu com ela. Um dado relevante é o facto de o conjunto ter sido integralmente exposto na sua casa, de diferentes modos. Alguns objetos, particularmente raros ou visualmente interessantes, foram colocados em vitrines encomendadas para esse propósito, em salas próprias, revelando da parte do colecionador uma atitude expositiva "museológica" que, como veremos, será facilmente justificável pelo seu contacto próximo com o universo dos museus e da investigação científica; outros foram dispostos de forma menos ostensiva pela casa, submetendo-se à lógica doméstica e decorativa das diferentes divisões (*In Memoriam*…, 1923: 43-4). Será interessante notar que algumas das peças da coleção eram, inclusive, postas a uso, o que causava espanto entre alguns dos amigos e companheiros de trabalho de Fernandes, como nos é contado por Luís Xavier da Costa:

> "José de Figueiredo deve recordar com saudade, com a mesma saudade com que o estou recordando, aquêle almôço de amizade, em que o café final, servido em autênticas chávenas de porcelana tenra de Vincennes de um serviço do século XVIII, me provocou a declaração ingénua e categórica de que por tais recipientes eu não tomaria a apetitosa infusão; pois temia que a mão me tremêsse e deixasse despedaçar a joia, que só numa vitrine, entre outras fragilidades preciosas, devia sêr conservada." (*idem*: 44)

Xavier da Costa chama ainda a atenção para outro dado importante para compreender a relação de Luís Fernandes com a sua coleção: nem todos podiam visitá-la, estando o acesso às divisões em que se encontrava exposta a maioria das chávenas reservada a um conjunto de pessoas que lhe eram mais próximas (*idem*: 43). Ou seja, mais do que constituir objeto de ostentação ou de afirmação de estatuto social, a coleção era parte integrante de uma esfera íntima e de acesso bastante reservado. De resto, é impossível não identificar nas palavras de vários amigos o enorme apreço e a afeição que o colecionador tinha por cada uma das suas peças: por exemplo, Alfredo da Cunha enfatiza o brio que Fernandes tinha no facto de, até 1909, nunca ter quebrado nenhuma das frágeis porcelanas que detinha (*idem*: 21); e Manuel Emídio da Silva destaca o tempo que Fernandes passava a contemplar a coleção:

> "Extasiava-se diante das vitrinas das suas queridas chicaras, que ele acariciava com sibaritica volupia, como se os tenues esmaltes das suas porcelanas rivalisassem com assetinadas cútis. Enlevavam-se-lhe os olhos ante os lindos medalhões e arabescos dos decoradores franceses e alemães e as pitorescas 'reservas' e grotescos da decoração oriental, quedando-se horas não menos longas complusando a bibliografia ceramica na investigação de marcas de fabrica e de siglas de decoradores ou na decifração de enigmas da ornamentação chinesa." (*idem*: 46).

Esta passagem é também indicativa de que, a par de uma postura mais orgânica e subjetiva perante o acervo que foi reunindo, o colecionador não deixava de ter um interesse científico pelos seus objetos cerâmicos, investigando exaustivamente sobre a sua história, os centros produtores, os métodos de fabrico e as tipologias que mais lhe interessavam. Para o conhecimento verdadeiramente especializado que foi adquirindo — e que se refletiu, também, na opção expositiva específica que começou a ensaiar em sua casa —, concorreram a extensa biblioteca que reuniu e, também, os seus contactos e colaborações com especialistas nacionais e internacionais, nomeadamente "o bom José Queiroz" (1856-1920) (Cunha, 1922: 14), conservador do Museu Nacional de Arte Antiga a partir de 1911 e responsável pela organização das suas coleções de cerâmica durante a década de 1910, ou Georges Papillon (1866-1943), conservador das porcelanas no Museu do Louvre no final do século XIX e, mais tarde, das coleções do Museu Cerâmico da Manufatura de Sèvres (*In Memoriam*…, 1923: 41-2).

UMA DOAÇÃO REPENTINA E UMA DISPERSÃO PROGRESSIVA

Luís Fernandes morre a 8 de fevereiro de 1922, vítima de atropelamento, em Paris. O seu inesperado desaparecimento causou pouco atrito relativamente ao destino da coleção, uma vez que não deixava herdeiros diretos e que, alguns anos antes, havia redigido testamento[3]. Das disposições testamentárias relativas ao seu património são de destaque o legado da coleção de cerâmica ao MNAA (mediante condições que abordaremos mais adiante), e a determinação do direito de preferência ao Estado Português na venda em hasta pública da sua habitação (um palacete sito na antiga travessa de S. Marçal, hoje rua Luís Fernandes)[4], com a intenção de que nela fosse instalado um museu ou um anexo do MNAA dedicado às artes decorativas:

> "Encomendo ao meu testamenteiro a conveniencia que ha de não vender-se o meu prédio na Travessa de S. Marçal, sem ser ouvido primeiro o Estado Português, a quem mesmo deverá dar preferencia em igualdade de circunstancias, pois tudo terá a ganhar o Estado e as minhas coleções se estas ficarem onde estão e não se transportarem as peças de cerâmica e especialmente a colecção de chicaras, que deixo ao Estado Português, podendo vir a fazer-se um anexo do Museu de Arte Antiga na minha casa; se o Estado a adquirir, onde ficaria especialmente a cerâmica antiga e as artes decorativas."

Ao pretender deixar a sua casa ao Estado Português, Luís Fernandes procurava preservar a existência do *locus* em que as suas peças *viviam* enquanto conjunto com uma continuidade lógica. Este seria, cremos, o seu verdadeiro ensejo: a vontade de preservar a unidade da coleção com a ambiência em que fora constituída, algo que dificilmente poderia ser reproduzido numa instituição externa (mesmo que fosse o "seu" MNAA).

Simultaneamente, deve ser salientado o facto de Luís Fernandes não cingir o desejo de criação de uma casa-museu para a apresentação exclusiva da sua coleção de cerâmica, mas sim para as "artes decorativas". Essa valorização das artes decorativas enquanto categoria de produção artística é, de certo modo, reafirmada noutra secção do testamento, em que se prevê o legado de outros objetos "com o exclusivo fim e aplicação de serem colocados e estarem em exposição no Museu de Arte Contemporanea ou em algum novo museu de artes decorativas, que se crear de futuro [...][5]. Fernandes compreenderia, portanto, a urgência da criação de museus que definissem como missão a valorização das artes decorativas a nível nacional, por não identificar, nos museus nacionais que então existiam, as condições para a concretização desse objetivo.

Não havendo, da parte do Estado, interesse ou possibilidade de avançar com a aquisição do palacete de Luís Fernandes, a mais importante disposição testamentária acabou por ser, de facto, o legado da sua coleção — o seu bem mais precioso — ao museu com o qual durante tantos anos colaborara:

> "Deixo ao Estado Português, com o exclusivo fim e aplicação de serem colocados e estarem em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa, a minha colecção de chicaras com as vitrines e armários que a conteem e todas as peças de cerâmica artística que estão na minha residência em Lisboa e que forem dignas de serem expostas naquele museu. Se o Estado Português não quiser aceitar este legado com o encargo de estar toda a colecção, no prazo de um ano depois do meu falecimento, exposta em uma sala ou salas que se denominará "MARIA EMILIA", em memoria de minha mãe, passará o legado para o Estado Brazileiro e para o Museu Nacional do Rio de Janeiro".

3. O testamento data de 18 de dezembro de 1914. As citações a este documento, feitas ao longo do texto, foram retiradas da sua transcrição, existente no Arquivo do MNAA (Copiador de Correspondência Remetida,1922-1923, Documento anexo a ofício de José de Figueiredo para a Direção Geral de Belas-Artes, 1 de maio de 1922).
4. Também designado como Palacete do Menino de Ouro, onde está atualmente instalado o British Council. V. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20496 (último acesso em 30-06-2025).
5. Eram essas peças um relógio monumental da autoria de A. Moreau, uma grande taça de faiança de Rafael Bordalo Pinheiro e um conjunto de 106 colheres de *vermeil* com os brasões de armas das cidades e vilas de Portugal em esmalte, trabalho da casa Leitão e Irmão, de Lisboa. Não conseguimos confirmar o paradeiro destes objetos.

Conhecidas estas disposições, José de Figueiredo apelou à tutela para que o referido legado fosse formalmente aceite pelo Estado, chegando a comentar que a inesperada morte do seu amigo e colaborador fora "prejudicial sob o ponto de vista dos seus legados, pois Luís Fernandes, no testamento novo que projectava fazer, não só legava o prédio em que vivia ao Estado Português, como contemplava, ainda mais generosamente do que o fez, o museu a meu cargo."[6] De facto, como já foi observado, "o testamento fora redigido 7 anos antes, sendo de facto provável a sua desatualização face às verdadeiras intenções do instituidor" (Baião, 2014a: p. 468).

A instalação da coleção de Luís Fernandes foi feita ao longo de 1923. José de Figueiredo acompanhou quase todo o processo à distância, pois neste período passava largas temporadas em França, ficando a direção interina do MNAA a cargo de Luciano Freire. No início de 1923, Figueiredo escreve a Freire pedindo-lhe que o informasse acerca do processo de entrada do legado, advertindo, contudo, que "desejava que a exposição ao publico do legado se não fizesse antes de eu chegar. E, a colocar ahi os objectos, peço-lhe para o fazer como simples arrumação, pois a disposição queria ser eu a organizal-a."[7] Apesar de primeiramente instalada por Freire, a organização definitiva desta sala seria feita por Figueiredo no final de 1923 ("Luís Fernandes. Um grande doador…", 1932, p. 9).

A Sala Maria Emília foi oficialmente inaugurada em janeiro de 1924, instalada na sala Q do piso térreo. O seu "arranjo", para além de integrar as vitrinas e os objetos de Luís Fernandes, foi complementado com um retrato de Luís Fernandes da autoria de Columbano Bordalo Pinheiro (MNAA, Inv. 3263 Des) (Baião, 2014a: 468), e ainda com outras peças do acervo do museu: mobiliário de origem francesa e portuguesa (quatro credências, uma secretária e várias cadeiras conventuais) e três grandes tapeçarias de Antuérpia, com cenas da vida de Marco Aurélio, que cobriam as paredes e contribuíam para a atmosfera densa e profusa do espaço. De acordo com o *Catálogo-Guia do Museu*, datado de 1938, as chávenas, bem como outras peças de cerâmica em menor número, estavam organizadas de acordo com os princípios expositivos seguidos pelo próprio colecionador: maioritariamente agrupadas de acordo com o seu local e data de produção. Também nas paredes da sala se dispunham alguns pratos, taças e azulejos pertencentes ao legado [fig.01].



Fig. 01· MNAA, sala Q do piso térreo, ou "Sala Maria Emília", com exposição do Legado Luís Fernandes, c. 1924; MNAA, Arquivo Fotográfico, 4.2.5.1, Gaveta 12, N.º 1086.

6. Ofício de José de Figueiredo para o Diretor Geral de Belas-Artes, 1 de maio de 1922. Arquivo do MNAA, Copiador de Correspondência Remetida, 1922-1923.
7. Carta de José de Figueiredo para Luciano Freire, 8 de janeiro de 1923. Arquivo do MNAA, Fundo José de Figueiredo, Cx. 9, Doc. 10.1.



Fig. 02· MNAA, instalação da "Sala Maria Emília" no andar nobre, c. 1961; Arquivo do MNAA, dossiê "O Museu tal como o fiz" (fotografia de Abreu Nunes).

A partir de 1942, já durante o período de direção de João Couto, o legado de Luís Fernandes foi transferido para uma sala no andar nobre do edifício, onde anteriormente estivera exposto um conjunto de desenhos de Domingos Sequeira. Intervencionada pela mão do conservador Luís Keil (1881-1947), a Sala Maria Emília foi uma das primeiras a abrir após um importante período de obras no palácio dos condes de Alvor, sendo possível visitá-la logo a partir do início de 1945 (Couto, 1950: 15). A sua remontagem implicou uma redução significativa do número de objetos expostos, ainda que fosse mantida a unidade e identidade da coleção. João Couto justificaria que o "corte" no número de peças em exibição tinha por finalidade a adoção de uma apresentação expositiva mais científica e valorizadora das peças expostas:

> "na sua apresentação [da Sala Maria Emília] precedeu-se a uma selecção rigorosa, reduzindo-se o número de peças que antigamente era excessivo com prejuízo do seu arranjo museográfico." (MNAA, 1945: 112)

A documentação fotográfica confirma a opção por uma museografia mais despojada: dentro das vitrinas foram colocados menos objetos, sendo também eliminadas quase todas as peças que antes se exibiam nas zonas inferiores e superiores dos móveis expositivos; e agora, as tapeçarias não cobriam quase totalmente as paredes da sala, que apresentava um aspeto geral mais luminoso devido ao tom claro da sua pintura e à janela que se abria para "o terraço sobranceiro ao jardim, quebrando assim a monotonia duma série de salas de enfiamento" (Gonçalves, 1956: 41) [fig.02].

É interessante notar que, em ambas as montagens da Sala Maria Emília (1924 e 1945), a expografia diferia muito pouco quer dos modos de expor coleções de cerâmica já adotadas pelo MNAA sob a direção de José de Figueiredo — a Sala de Cerâmica inaugurada em 1916, com arranjo do conservador José Queirós, é um bom exemplo [fig.03] — quer pelas soluções museográficas seguidas por instituições europeias — veja-se, por exemplo, um aspeto da sala principal do Museu Cerâmico da Manufactura de Sèvres nas décadas de 1910-1920 [fig.04].



Fig. 03· MNAA, instalação da "Sala Maria Emília" no andar nobre, c. 1961; Arquivo do MNAA, dossiê "O Museu tal como o fiz" (fotografia de Abreu Nunes).



Fig. 04· Grande salão do Museu da Manufactura de Sèvres, França. Postal, post. 1910.

Concluímos, então, que apesar de formada num ambiente doméstico, a coleção de Luís Fernandes teria ainda em tempo da sua vida um "caráter museológico" de grande atualidade no modo de organização e exposição: as vitrinas que tinha em casa nas salas reservadas à coleção – que foram legadas ao MNAA –, não são louceiros ou móveis de utilização doméstica, mas sim verdadeiro mobiliário expositivo, em claro contraste com o restante ambiente mais intimista dos outros espaços da sua casa, que podemos ver num raro registo de época [fig.05].

No final da década de 1960, já durante a direção de Maria José de Mendonça, um acontecimento ditará o desmantelamento da Sala Maria Emília e consequente dispersão do Legado Luís Fernandes. Em 1968, o empresário boliviano Antenor Patiño (1896-1982) doa ao Estado Português uma sala integral do seu palácio em Paris[8], sendo decidida a sua instalação no Museu Nacional de Arte Antiga. A Sala Patiño viria a ser inaugurada em 1974, justamente no local onde se encontrava a Sala Maria Emília. Como observa Henrique Martins (2014, Vol. II: 148):

> "Apesar de à época ter sido procurado um espaço alternativo para o legado Luís Fernandes, o mesmo não voltou a ter um lugar de destaque no MNAA. Substitui-se, assim, o legado do primeiro presidente do GAMNAA pela doação de um magnata estrangeiro".



Fig. 05· "Sala de fumo" ou "sala árabe" na casa de Luís José Fernandes na Travessa de São Marçal, s.d. (década de 1910), num registo captado pelo próprio; Col. particular, cortesia de Pedro Tarujo Formigal.

8. Que, por sua vez, viera do Palácio dos Príncipes de Paar, em Viena. Esta sala, integrada no circuito de visita do MNAA, é "formada por apainelados decorados com talha dourada, formando elementos fitomórficos, e por espelhos, encimados por cenas entalhadas, representando 'putti', tendo as sobreportas pintadas com alegorias às Belas-Artes (Arquitectura, Pintura e Escultura), possuindo fogão de sala em mármore, ornado por concheados e elementos fitomórficos, com o interior em ferro" (*Convento de Santo Alberto / Palácio Alvor / Museu Nacional de Arte Antiga*. Em: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3153 (acesso 30 junho 2025).



Fig. 06· O Legado Luís Fernandes evocado na exposição *Museografias* (MNAA, maio de 2008): uma parcela da coleção de cerâmica nas suas vitrinas originais.



Fig. 07· Evocação do Legado Luís Fernandes no circuito de visita do MNAA (antes do encerramento em junho de 2025), num pequeno núcleo dedicado à porcelana europeia.

A partir deste período, o Legado Luís Fernandes perde progressivamente a sua unidade enquanto conjunto integrado (vitrinas e objetos). Consequentemente, há um risco de perda de identidade do mesmo, ainda que várias peças sejam incluídas em exposições temporárias — uma mostra interessante foi, justamente, a propósito da evolução museográfica da instituição [fig.06] — ou em diversas secções da exposição permanente do museu, nas suas diversas reformulações.

A integração, na exposição permanente e nas mostras temporárias, de peças avulsas ou de conjuntos parciais de objetos que constituíam o Legado Luís Fernandes, implica uma constante (re)avaliação da coleção, pois nem todas as peças têm o mesmo interesse e valor (objetivo ou subjetivo) de qualidade, representatividade, raridade, etc. De facto, já José de Figueiredo intuía:

"[Luís Fernandes] foi levado sobretudo a collecionar pelo interesse intelectual que o nucleo que organisou para elle representava; pois, superiormente inteligente e conhecedor como era e com os meios de fortuna de que dispunha, se fosse realmente um visual e encontrasse na ceramica o encanto da materia que os visuaes encontram, a sua colleção teria tido uma outra e maior importância." (*In Memoriam*…, 1923: 8)

À data da redação deste texto, para além de peças dispersas integradas no núcleo de Artes da Expansão (com identificação, nas respetivas tabelas, da origem no Legado Luís Fernandes), o percurso expositivo do museu evoca a memória do colecionador e a unidade e identidade originais da coleção num pequeno núcleo de porcelana europeia [fig.07].

UM LEGADO DE ARTES DECORATIVAS E AS PERSPETIVAS MUSEOLÓGICAS NO MNAA

O Legado Luís Fernandes teve como origem uma coleção que acarretou um valor emocional e afetivo muito significativo tanto para o colecionador, como para quem pôde contactar de perto com ele e com este conjunto de objetos. Se, por um lado, esse valor pode ser associado ao contexto em que as peças foram sendo adquiridas e reunidas (até formarem um conjunto e adquirirem o caráter de "coleção"), por outro, não podemos deixar de o ligar também à natureza inerente destes objetos enquanto manifestações de uma das tipologias das artes decorativas. Ou seja, peças que, singularmente ou em conjunto, são absolutamente indissociáveis dos seus contextos de produção e das finalidades para os quais foram produzidos, tendo a particularidade de adquirirem significado pelas circunstâncias e dinâmicas sociais em que são executados, em que circulam e em que são utilizados:

> "De um modo geral, definimos dentro das artes decorativas toda a panóplia de objectos, nos mais diversos materiais, realizados para o uso quotidiano, seja na vertente religiosa ou doméstica, que, embora com uma nítida preocupação estética na sua concepção, não se configuram dentro dos quadros escritos da pura fruição estética, da pintura, escultura ou desenho." (Silva, 2009: 11)

Os aspetos materiais, técnicos e sociais são, portanto, intercomunicantes, sendo a interação entre estes aspetos, bem como dos objetos com o meio em que existem, fundamental para a criação e perceção do seu valor enquanto peça artística (Campbell, 2014: 9). Assim, em contexto museológico, optar por metodologias expositivas que não valorizem estas vertentes e a sua interconexão, significa descurar os princípios-base que diferenciam esta categoria de produção (artes decorativas) de outras. E significa também colocar as artes decorativas numa posição hierarquicamente inferior em relação a tipos de produção valorizados através de uma vertente mais visual (pintura, escultura), e que são tipicamente favorecidos em contexto de apresentação museológica. No historial do MNAA, apercebemo-nos dessa hierarquização na primazia que, ao longo da história do museu, mas sobretudo a partir de 1911, foi dada à pinacoteca. Embora promovendo pequenas intervenções noutros espaços e coleções, ao assumir a direção do museu, José de Figueiredo definiu como prioritária a reformulação e reorganização das salas de pintura (Baião, 2014b: 448 e seg.); e em 1955, o seu sucessor, João Couto, reconhecia justamente que

> "grande parte dos raros e notáveis exemplares da arte decorativa nacional que hoje figuram no Museu de Arte Antiga estão distribuídos pelas salas, desempenhando uma função apenas ornamental e não estão dispostos em séries cronológicas ou estilísticas, como um critério apertadamente didáctico, exigiria." (Couto, 1955: 57)

Como já referido, particularmente sensível às artes decorativas, e amador que cultivava o estudo dos objetos cerâmicos que ia reunindo, Luís Fernandes deixou patente no seu testamento a sua preocupação com o enquadramento institucional que a sua coleção (em particular) e as artes decorativas (no geral) poderiam ter no contexto nacional. Ao sugerir a criação, no seu palacete, de um anexo do MNAA dedicado às "artes decorativas", e de até prever, optimistamente, um futuro museu de artes decorativas em Portugal, Fernandes não só manifestava ter noção das especificidades de apresentação museográfica que este tipo de coleções acarreta — bem diferentes das necessidades da exposição de pintura ou escultura —, como parecia considerar que o MNAA (ou qualquer outro museu nacional) não tinha condições para dar uma boa resposta à exposição permanente de objetos desta natureza. Esta consciência decerto terá sido consolidada através das suas viagens, das suas leituras e dos contactos com instituições especializadas em artes decorativas e em cerâmica a nível europeu.

A importância da abertura de museus especializados em artes industriais e decorativas em Portugal vinha, de resto, a ser evidenciada no meio intelectual desde a segunda metade do século XIX, no contexto das reformas das belas-artes e do ensino industrial que marcaram este período, e do surgimento de novas gerações de historiadores. Um dos mais reconhecidos, Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), anunciava já em 1889 que

> "É precisamente n'um museu de arte decorativa que merecem ter logar de preferência muitíssimos objectos, enraizados nas localidades das províncias, e que, transportados para Lisboa (onde não estão mais seguros, como se tem provado), perdem toda ou grande parte da sua significação histórica e artística..." (Vasconcelos, 1889: 11-12)

Importa questionar se a criação de instituições especializadas em artes decorativas viria efetivamente acompanhada de uma valorização, em exposição, das especificidades que temos vindo a mencionar: materiais, técnicas e sociais. De qualquer modo, o facto de se procurar promover instituições que concebessem os objetos e coleções de artes decorativas de forma autónoma relativamente a outros tipos de produção artística, evidencia já alguma preocupação com o estabelecimento de uma narrativa que não as relegasse a um papel meramente instrumental ou decorativo (no sentido de "ornamental", tal como referido por João Couto).

Ao aprovar a integração do legado de Luís Fernandes no acervo do MNAA, José de Figueiredo parecia também reconhecer a importância e pertinência da criação de um museu de artes decorativas: "A sua numerosa collecção de chavenas, recolhida em vitrines com todas as condições necessarias á sua conservação e valorisação, ficaria bem no melhor museu de especialidade [...]." (In Memoriam..., 1923: 8)

Acreditamos, portanto, que Figueiredo também identificava uma discrepância entre os valores de cariz afetivo, social, material e técnico que este conjunto de objetos comportava, e a imagem modernizada que progressivamente procurou associar ao MNAA (Baião, 2014b). Assim, no que diz respeito às coleções de pintura, procurou implementar uma museologia tendencialmente mais despojada e dotada de método científico, em contraste com o que verificava ter sido feito nas décadas anteriores à sua direção (Figueiredo, 1915: 149-50). Por sua vez, coleções de artes decorativas assumiam, sobretudo numa primeira fase de reorganização do museu, na década de 1910, um papel instrumental, uma vez que eram expostas com a finalidade de criar um ambiente palaciano que remetesse para a anterior função do edifício em que o Museu estava sediado, numa aproximação à ideia de *period room* que, mais tarde, Figueiredo abandonaria (Baião, 2014b: 475).

Inaugurada em 1924, numa fase em que as galerias de pintura do MNAA já começavam a assumir a imagem de maior despojamento e claridade que Figueiredo tanto almejava, a sala Maria Emília caracterizava-se pelo quase total preenchimento das paredes com tapeçarias (herança do anterior arranjo da sala, ainda no tempo do Museu Nacional de Belas-Artes), pela iluminação difusa (devido aos tons escuros das paredes) e pela profusão de objetos expostos nas vitrines. É certo, como já afirmámos, que este modo de expor peças em cerâmica não divergia particularmente do que se praticava noutros museus europeus, e que devem ser tidas em conta os contrastes entre as especificidades formais e materiais da pintura (objeto bidimensional), e as de um conjunto de objetos cerâmicos quase todos de pequenas dimensões. Porém, há uma disparidade ou um certo conflito nos dois modos de expor que, cremos, perpassa essas especificidades, e que pode remeter para a diferenciação hierárquica entre as artes decorativas e as artes visuais, e que parecia ser particularmente acentuado nesta instituição.[9]

9. A assunção da existência destas disparidades entre a natureza das artes visuais e decorativas está na base da abordagem que almejamos desenvolver em dissertação. Acreditamos que as artes decorativas constituem um conjunto de tipos de produção artística cujo valor não parte primariamente da vertente visual, mas sim das vertentes material e social. O facto de se ter vindo a privilegiar, na História da Arte, o desenvolvimento de metodologias que tendem para uma valorização da visualidade, contribui largamente para a criação de hierarquizações e consequente subjugação destes tipos de objetos (cf. Martin, 2010; Yonan, 2011).

Ao mesmo tempo, importa relembrar dois fatores: em primeiro lugar, José de Figueiredo questionava o valor intrínseco da coleção, ao mencionar que, se Luís Fernandes fosse um "visual", o seu conjunto poderia ter "tido uma outra e maior importância" (*In Memoriam*…, 1923: 8); em segundo lugar, a coleção estava associada a um modo de apresentação específico, uma vez que o legado incluía não só os objetos, mas também o respetivo mobiliário expositivo. Tudo isso, no nosso entender, terá contribuído para uma opção expositiva livre das inovações que se procuravam associar às apresentações das coleções de pintura, e que, no final, acabava por evocar a memória do espírito acumulativo de Luís Fernandes, quase contrariando a ideia de um conjunto de objetos verdadeiramente coerente e reunido com uma continuidade lógica (ou científica)[10]. Daqui, poderá ter resultado a assunção de que a coleção de Luís Fernandes não era verdadeiramente representativa do espírito de modernização e da imagem de progresso civilizacional e artístico que se pretendia associar ao MNAA – o que ditou a retirada de objetos na remontagem da sala durante a direção de João Couto, e a sua dispersão quando a Sala Maria Emília foi definitivamente extinta, na vigência de Maria José de Mendonça.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Fica patente o conflito que existiu entre a preservação do legado de Luís Fernandes e a implementação de projetos que visassem a modernização do MNAA. Tal como com qualquer legado, seria necessário que existisse a manutenção, por parte do MNAA, das condições materiais, institucionais e intelectuais para a preservação dos valores identitários e simbólicos associados à coleção de Luís Fernandes (Jardine et. al., 2019: 5). Porém, sendo esta ideia de preservação do conjunto associada a métodos ou formas museográficas que são entendidas, no seio da própria instituição, como retrógrados, é previsível que continue sendo relegada para um plano secundário. Partindo do princípio de que a primazia da afetividade e do caráter social dos objetos não é exclusiva ao legado de Luís Fernandes e aos valores que sempre lhe estiveram associados, mas sim típico da natureza das artes decorativas enquanto categoria, é expectável que possam ser tecidas considerações semelhantes relativamente a outros legados e núcleos expositivos do MNAA. Não sendo possível desenvolver aprofundadamente esta questão neste artigo, que é um texto propositivo de um trabalho em curso, esperamos que seja um primeiro contributo para que esta reflexão possa ter lugar, e que se alargue para repensar o papel do MNAA, enquanto instituição, na construção do conhecimento sobre artes decorativas na historiografia da arte portuguesa.

10. O trabalho de sistematização da coleção e agrupamento num discurso lógico foi, contudo, ensaiado na organização das vitrines, como testemunha o descritivo de cada vitrine no *Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes*, de 1938.

BIBLIOGRAFIA

BAIÃO, Joana – "O amigo brasileiro. Luís Fernandes, 1859-1922". NETO, Maria João e MALTA, Marize (eds.) – *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX. Perfis e Trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014a.

BAIÃO, Joana – *José de Figueiredo, 1871-1937. Ação e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014b. (Tese de Doutoramento).

CAMPBELL, Erin J. – "Listening to Objects: An Ecological Approach to the Decorative Arts". *The Journal of Art Historiography*, 11 (December 2014). Em: https://arthist.net/archive/9034 (Acesso: 30 junho 2025).

Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes. Lisboa: Museus Nacionais de Arte Antiga, 1938.

Convento de Santo Alberto / Palácio Alvor / Museu Nacional de Arte Antiga. Em: www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3153 (Acesso :30 junho 2025).

COUTO, João – "O Museu Nacional de Arte Antiga. Seu alargamento e acção cultural. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, III(2) (janeiro 1954 – dezembro 1955), pp. 57-64.

CUNHA, Alfredo – *Luis Fernandes*. Lisboa: Typ. Empresa Diário de Notícias, 1922.

In Memoriam Luiz Fernandes. Lisboa: Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, 1923.

GONÇALVES, António Manuel – "Iluminação nos museus. Iluminação no Museu Nacional de Arte Antiga". *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, III(3) (janeiro – dezembro de 1956), pp. 32-44.

JARDINE, Boris, KOWAL, Emma, BANGHAM, Jenny – "How collections end: objects, meaning and loss in laboratories and museums". *BJHS Themes*, 4 (2019), 1-27. Doi:10.1017/bjt.2019.8.

"Luís Fernandes. Um grande doador do Museu Nacional de Arte Antiga". *Notícias Ilustrado*, 191 (7 de fevereiro de 1932), p. 9.

MARTIN, Matthew – "Relics of another age: Art history, the 'decorative arts' and the Museum". ABV49: *The Annual Journal of the National Gallery of Victoria* (December 2010), pp. 7–21.

MARTINS, Henrique – *O Museu Nacional de Arte Antiga, o edifício e a sua história: contributos para um projeto de comunicação*. 2 Vol. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014. (Projeto de Mestrado em Museologia).

MNAA – "Abertura de salas de exposição e outros serviços". *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 1(2) (janeiro – dezembro de 1945), pp. 11-12.

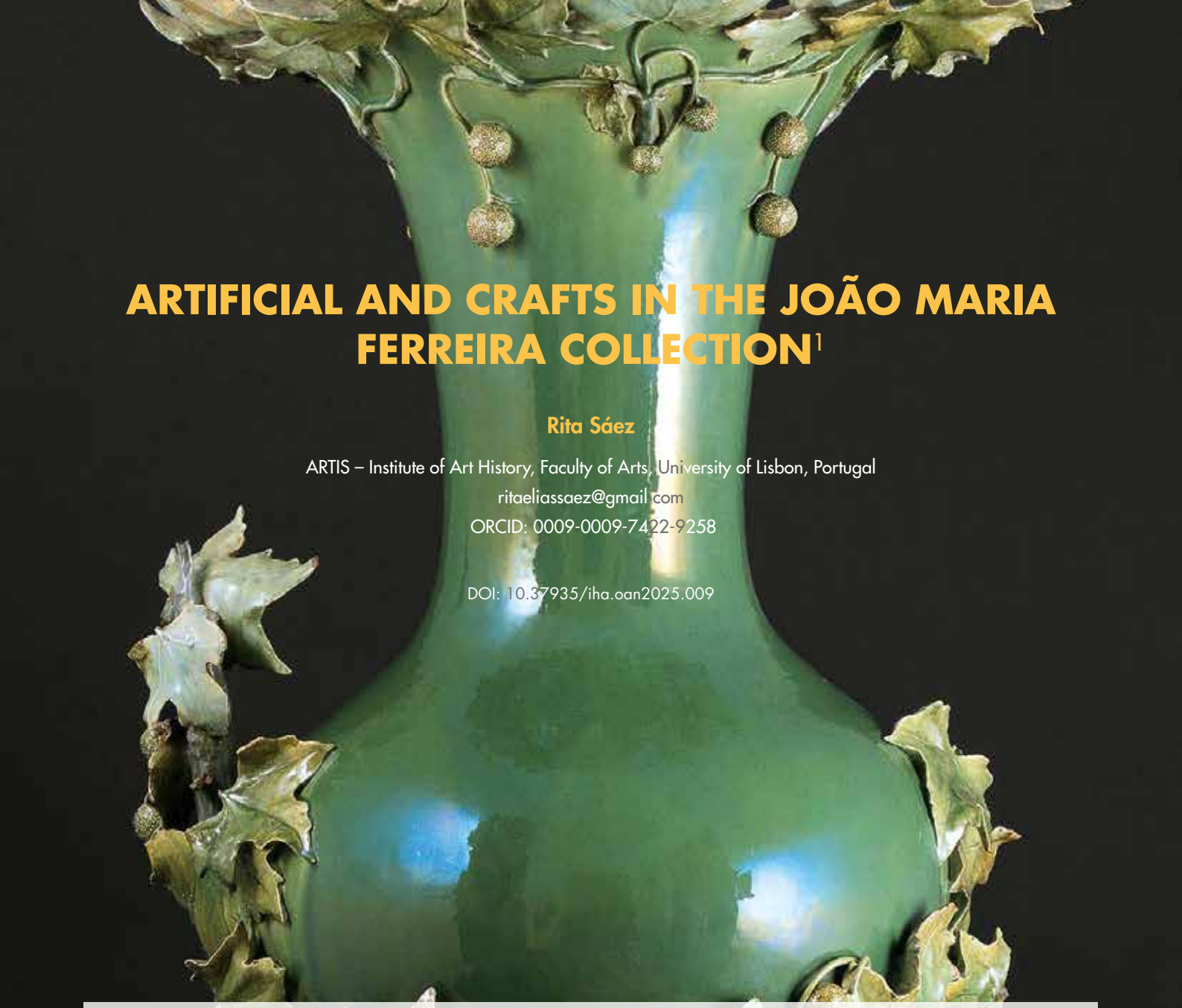
Palacete do Menino de Ouro. Em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=20496 (Acesso: 30 junho 2025).

PEARCE, Susan M. – *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. London / New York: Routledge, 1995.

SILVA, Nuno Vassallo e – *Artes Decorativas na Época dos Descobrimentos*. Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX, Vol. 8. Lisboa: Fubu Editores, 2009.

VASCONCELOS, Joaquim de – *O Museu Municipal do Porto. O seu estado presente e o seu futuro. Relatório apresentado ao Exmo. Snr Luiz Ignacio Woodhouse, presidente da Commissão encarregada de estudar a reorganização do Museu pela sub-Commissào, encarregada das Secções Bellas-Artes, Archeologia e Mumismática*. Porto: [s.n.], 1889.

YONAN, Michael – "Toward a fusion of Art History and Material Culture Studies". *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18(2) (Fall – Winter 2011), pp. 232-248.



ARTIFICIAL AND CRAFTS IN THE JOÃO MARIA FERREIRA COLLECTION[1]

Rita Sáez

ARTIS – Institute of Art History, Faculty of Arts, University of Lisbon, Portugal
ritaeliassaez@gmail.com
ORCID: 0009-0009-7422-9258

DOI: 10.37935/iha.oan2025.009

ABSTRACT

This study explores the history of Portuguese ceramics and private collecting during the first half of the 20th century. It analyses the trajectory of João Maria Ferreira as a collector, and how his assemblage became one of the largest collections of Caldas pottery – comprising over 2,000 pieces – and his subsequent desire for public engagement. The methodology includes interviews with the collector (conducted in 2019), the analysis of documentary sources, and a collection inventory initiated in 2013. The collection is notable for Francisco Elias' miniatures, as well as works by Manuel Mafra and Rafael Bordalo Pinheiro, demonstrating how Ferreira's acquisition practices helped document the history of the factories and ceramic workshops of Caldas da Rainha. Furthermore, the case studies of three other collectors – Alfredo Lucas Cabral, Artur Maldonado Freitas, and António Capucho – illustrate how these entrepreneurs transformed their private collections into collective heritage. The study concludes that the shared ambition for public fruition validates the importance of bridging the gap between private collecting of the public sphere to enhance the valorization of national art history.

KEYWORDS

Collecting | Private collection | 20th century | Ceramics | Caldas da Rainha

1. This work is funded by Portuguese national funds through FCT – Foudation for Science and Technology, I.P., under project UID/04189/2025, of Artis- Institute of Art History, from School of Arts and Humanities of the University of Lisbon.

THE "PASSION" OF JOÃO MARIA FERREIRA

Collector João Maria Ferreira (Caldas da Rainha, 1932-2002) was a prominent figure in the Caldas da Rainha: a goldsmith and optician by profession, apolitical yet with strong convictions regarding the heritage and culture of his hometown. He became one of the largest collectors of Caldas' ceramics, gathering more than two thousand pieces. His passion for collecting began in childhood, as he himself recalled with a twinkle in his eye and a broad smile: "*I wanted to collect everything*".[2] Collecting was for him an innate, deeply personal act, and he considered himself a compulsive collector. He began with stamps, then moved on to Portuguese faience at the age of 15, and coins at 18. Later, he collected tie pins, inkwells, paddles, silver jugs and toothpick holders, share certificates, old banknotes, and Art Nouveau postcards.

The only child of Ernesto Ferreira de Sousa (1911-2000) and Sofia Maria de Sousa (1911-1999), João Maria was born on 24th June 1932 in Caldas da Rainha. He studied at the Rafael Bordalo Pinheiro Commercial and Industrial School (1942-1945). After completing his studies, he joined his father and godfather in the family business, *Ourivesaria Ferreira & Santos, Lda.* [fig.01], a jewellery, and one of the oldest limited liability companies in Caldas da Rainha (C.C., 2010: 22).

The second half of the 1950s was a period of intense artistic and cultural activity for the city, with events such as the centenary of José Malhoa (1955), and a renewed impetus for the ceramics industry. Under the artistic direction of SECLA by Hansi Staël (1913-1961), a studio for non-resident artists was created. The Rafael Bordalo Pinheiro Faience Factory and SECLA were awarded silver medals at the 1958 Brussels World's Fair (Xavier, Oliveira, & Cândido, 2016: 35). The Silver Jubilee of the José Malhoa Museum (1959) was marked by its expansion and by a pioneering Open-Air Sculpture Exhibition.

Ferreira lived fully in this cultural environment to the full. He frequented the Café Central of "Velho Maldonado Freitas," joined in intellectual gatherings, and maintained close friendships with Hermínio de Oliveira (a second-hand bookseller and congressman) and his brother Joaquim José, Vítor Fiandeiro, José Lino, José de Sousa (later a music critic), Arminda Alves (a theatre friend), Joaquim Ladeira Baptista (a miniature collector), and ceramists Herculano Elias (1932-1915) and Luís Ferreira da Silva (1928-2016), with whom he shared a particularly close relationship, even commissioning them to decorate his optician's shops with tile panels. He also witnessed the rise of the Caldense cultural association movement with the creation of the *Conjunto Cénico Caldense* (CCC) (Serra, 2017). Although he was only marginally involved, what he truly enjoyed was theatre production and organization. He later married Maria Eduarda Afonso Henriques Pinheiro Ferreira (1935-2005), with whom he had two daughters, Maria João Henriques Pinheiro Ferreira (b. 1956) and Ana Margarida Henriques Pinheiro Ferreira (b. 1968). Today, they continue the family's optician business and remain custodians of their father's collection, fulfilling his wish that it one day be made accessible to the public.

2. Interview I conducted with the collector João Maria Ferreira, at Ferreira e Santos Jeweller's, in June 2019.



Fig. 01· João Maria Ferreira and his father, Ernesto Ferreira, working at Ferreira e Santos Jeweller's, 1993.



Fig. 02· João Maria Ferreira at Ferreira e Santos Jeweller's, 2010.

Among his professional interests, Ferreira always preferred goldsmithing [fig.02], although he admitted: "*I am more of a collector than a dealer*".[3] He specialized in antique jewellery, especially pieces with ivory figures, jeweled ornaments, and precious and semi-precious stone inlays.

The Ferreira & Santos family business gradually diversified into optics, goldsmithing, and antiques. In 1956, on the floor above the Ferreira & Santos jeweller's, the Ferreira family and Augusto dos Santos opened an antiques store. Ernesto Ferreira de Sousa, a skilled negotiator, would often set aside select ceramics from Viana or Miragaia, enabling his son to retain pieces from Fábrica do Rato, Estremoz, and Juncal.

Beyond business, Ferreira also held public office: he accepted an invitation to serve as councillor for fairs and markets under Mayor Luís Paiva e Sousa, taking office on 24th March 1969 (Cândido, 1993: 484) and remaining in this position until 25th April 1974.

Encouraged by his godfather Augusto dos Santos, himself a collector of miniatures by Francisco Elias (1869-1937) and Eduardo Mafra Elias (1880-1949), Ferreira inherited this collection in the 1960s. A close friend of the family, ceramist Eduardo Mafra Elias frequently visited their home and sold his miniatures through their jeweller's. Ernesto Ferreira de Sousa also acquired part of the collection from the artist's widow, which later passed on to his son, granting the miniatures a special place in his collection.

In 1961, Ernesto de Sousa donated several early 19th century ceramics to the José Malhoa Museum. These were later transferred in 1983 to the newly inaugurated Ceramics Museum, designed by António Montês, who had first presented an exhibition of Caldas' ceramics in the basement of the José Malhoa Museum in 1964 (Santos, 2005: 65). During this period, Ferreira increased his acquisitions of Caldas pottery and collaborated with faience collector Colonel Alexandre Morais, for whom he also acquired pieces. This relationship deepened his knowledge of antique Portuguese faience. Beyond book learning, Ferreira possessed practical expertise that enabled him to appraise antique furniture, faience jars, crystal decanters, or jewellery with discerningly.

3. Interview I conducted with the collector João Maria Ferreira, at Ferreira e Santos Jeweller's, in June 2019.



Fig. 03· Fish, Manuel Mafra, marked "M. MAFRA / CALDAS / PORTUGAL" (royal crown), undated (1870-1905); faience; João Maria Ferreira Collection.

The liturgical reforms of the Second Vatican Council (1962-1965), particularly those introduced by Pope Paul VI (Azevedo, 2000: 412), permitted the sale of church furnishings to offset the costs of adapting to the new rite. During this time, the Ferreira family acquired a number of sacred objects, including images of saints, sacristy furniture, vestments, and altar ceramics. One of João Maria's favourite pieces, an altar jar by Manuel Mafra dated 1862, was purchased in Sobral da Lagoa, Óbidos (Elias, 2016: 19). He also prized a ceramic fish [fig.03] by the same artist, his favourite ceramist.

His exclusive focus on Caldas' ceramics crystallized after *Expo Caldas 77*, when he decided to sell his Portuguese faience collection. The subsequent acquisitions of works from the collections of Alfredo Lucas Cabral (1907-1983), António Capucho (1918-2009), and Artur Maldonado Freitas (1912-2001) — all auctioned — significantly expanded his holdings.

THE JOÃO MARIA FERREIRA COLLECTION

The artifices and crafts represented in the João Maria Ferreira collection recall the mastery of the "art of fire" and its evolution in Caldas da Rainha's ceramic industry of during the 19th and 20th century. The collection brings together the work of ceramists, potters, and miniaturists, highlighting their skill in modelling, moulding, glazing, and other decorative techniques such as *verguinha, mossado*, cantilevering, and cording.

In 2002, João Maria Ferreira acquired the ground floor of the former Banco de Portugal building, n.º 85, located in Praça da Fruta, Caldas da Rainha, to house what remained of the jeweller's store and his collection. At that time, researcher Marta Pereira began registering and inventorying the collection, giving it museological significance (2013).



Fig. 04· Detail of the João Maria Ferreira Collection, housed in the former Banco de Portugal, Caldas da Rainha.



Fig. 05· Detail of pieces from the Caldas da Rainha Earthenware Factory (Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha).



Fig. 06· Detail of the SECLA group; João Maria Ferreira Collection.

Later, in 2014, when the collection was gathered in the "Bank," as Ferreira called it [fig.04,05,06], he developed a sense of the whole, which allowed him to refine his acquisitions with greater discernment — the so-called "*spirit of selection*". He began choosing pieces that contributed new elements to the collection, either for their aesthetic or historical value.

He collected works by major ceramic artists, such as Manuel Mafra (1831-1905), Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), Avelino Belo (1872-1927), the *Atelier Visconde de Sacavém* (1892-96), Francisco Gomes de Avelar (1850-1918), José Francisco de Sousa (1835-1907), Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), and Costa Motta Sobrinho (1877-1956). He also focused on to acquiring pieces from smaller workshops, such as those of António de Sousa Liso (1854-1860) and Herculano Elias Avô (1864-1939), as well as works by potters and ceramists like José Luís Saloio (1860-1912), José Joaquim Saloio, Eduardo Cipriano Moreira (1870-1942), José Francisco de Sousa Filho, and João Coelho César (1858-1905), among others, thereby aiming to portray the broader history of ceramic production in Caldas da Rainha.

According to Susan Pearce (1998: 2-3), a collection endures when the collector believes in its existence. In this sense, artistic objects are stripped of their utilitarian function and acquire instead a value tied to personal desire, memory, and contemplation. João Maria Ferreira believed his collection contained examples of archaic pottery (Narciso, 2016: 3), although some ceramographers questioned their attribution to the Caldas da Rainha ceramic centre. Consequently, he sold most of these pieces, leaving only a few examples. As for contemporary ceramics, he began collecting them only later, in the 1990s.

Among the highlights of the collection is the so-called *Ostentation Vessel* or *Pot*: a round piece with twisted handles, decorated with applied putti heads and covered in tricolour drip glaze (iron honey-brown, pewter white, and copper green), attributable to the 17th and 18th century. Other significant works include an altar jar and a pair of rustically modelled candlesticks, also attributable to the period preceding the famous 19th century potters, such as José Camilo, Galrão, and Maria dos Cacos.

Although little is known about this early Caldense production, Maria dos Cacos (1797-?), the pseudonym of Maria Póstuma, was the granddaughter and daughter of potters. By 1820, she was already producing rustic, moulded tableware and utilitarian objects such as toothpick holders, whistles, anthropomorphic bottles, brandy jars, candlesticks, vessels, stoves, and roasters, glazed in traditional colours obtained with lead oxides and sand, destined for sale in markets and fairs. Highlights from this group attributed to Maria dos Cacos are the *Guitar Woman Bottle and the Man on a Barrel*, which reveal the popular taste for rustic modelling in monochromatic glazes of brown, honey, black, and green.

Beginning in 2014, at the "Bank," João Maria hosted weekly visits from china sellers and collectors from Caldas, who often requested that his conservator-restorer examine their pieces to support restoration work. In this spirit of sharing, he frequently lent works to be featured in exhibitions at the Ceramics Museum, the José Malhoa Museum, and the Museum of Popular Art.[4]

Since the end of 2014, researcher Margarida Araújo has been inventorying the collection, following the collector's expressed wish to publish a catalogue of his holdings. His aim was to transmit his historical and artistic knowledge, particularly to collectors of Caldas' ceramics, and to highlight aspects he believed had been overlooked in publications on the ceramics of Caldas da Rainha.

By 2019, João Maria Ferreira's collection comprised more than 2,000 pieces, including a core group of miniatures by artists such as Francisco Elias, Eduardo Mafra Elias, Herculano Elias, José Elias (a SECLA worker), António Pedro (miniaturist), and António Vitorino (miniaturist), amounting to approximately 100 works. Among them, Avelino Belo (1872-1927) and Francisco Elias (1869-1937), close collaborators of master Rafael Bordalo Pinheiro, stand out for their remarkable artistic talent. Both worked on the famous *Beethoven Jar* and distinguished themselves through miniature work.

Avelino Belo[5] devoted himself to the study of clay and its potential; a master modeller, he was internationally recognized and awarded. One of his most famous works is the *Boer Jar* (1902), alluding to the Boer War in present-day South Africa, a conflict in which Britain emerged victorious. It should be remembered that refugees from this war were housed in the Pavilions of Parque D. Carlos I, in Caldas da Rainha, between 1901 and 1902.

Francisco Elias achieved a unique expressiveness in miniature painting, dedicating himself exclusively to this art. His subjects ranged from religious inspiration, such as nativity scenes, to Portuguese folk traditions, historical themes, and commemorative medals (Duarte, 1987; Couto, 1988). The Elias family went on to establish a veritable "School of Miniatures," transmitted from generation to generation. Eduardo Mafra Elias (1880-1949), also strongly represented in the collection, further cultivated this tradition, focusing on historical, allegorical, and everyday scenes.

4. João Maria Ferreira lent ceramic pieces to several exhibitions: the *Caldas da Rainha Ceramics and Pottery Exhibition. Maria dos Cacos to Costa Motta*, held at the José Malhoa Museum and the Museum of Popular Art in 1963; the Homage to Francisco Elias exhibition, marking the centenary of his birth in 1969; and the *Expo Caldas 77* Ceramics Retrospective, also at the José Malhoa Museum.
5. For further reading on this ceramist, see: LUCAS, Marta Galvão. "Avelino Soares Belo." *CAP – Public Art Journal* 4, no. 2 (2022): 2–41. In: https://journals.ap2.pt/index.php/CAP/article/view/677 (Access: 2 August 2025).

Manuel Cipriano Gomes Mafra[6] occupies a special place in the collection, embodying the transition from potter to ceramist. His career marks a decisive moment in the evolution from traditional, popular ceramics to technically and conceptually innovative forms. In the 1860s and 1870s, Mafra was the first to introduce the *neopalissade* style in Caldas da Rainha, later followed by ceramists such as José Francisco de Sousa and José Alves Cunha, who also exported tableware to Spain, France, England, Brazil, and the United States.

In 1860, Mafra founded a new workshop at Rua do Jogo da Bolla, n.º 22-23, where he worked with his wife Maria José da Conceição and his sisters Mariana da Conceição Gomes (1852-1919) and Luísa Maria da Conceição Gomes (1856-1908), daughters of his father's second marriage. They specialized in the production of verguinha (a technique influenced by English models), which was popularized in this ceramic centre by António Joaquim, nicknamed "Roubado" (Ferrão, 1963).

Of particular note is the *Basket or Cup*, undated (post-1870), made of moulded and shaped *verguinha*, with relief decoration featuring floral and plant motifs. The technical precision is evident in the *verguinha*, produced using a manual die. Mafra brought refinement to the use of clay, glazes, and compositional balance, distancing himself from rustic production. This is especially visible in the *Secret Jars*, particularly the second, in which he employed a *neopalissade* vocabulary: reptile and beetle ornamentation on the bowl, snake-shaped handles rendered with striking realism, and applied moss on the lid — a technical innovation that set him apart.

Within this collection, however, the piece that best embodies Mafra's realism is the *Lebre* [fig.07], undated (post-1870). From this date onward, Mafra reached artistic maturity, securing the status of supplier to the Royal Household and definitively distancing himself from popular ceramics. Alongside new techniques such as *verguinha* and *musgado*, he created an array of models: decorative plates, carvings, *canjirões*, platters, flowerpots, jugs, bottles, tea sets, tureens, boxes, inkwells, and fish. He exhibited in several international exhibitions, winning numerous awards, and was the first Caldas manufacturer to brand his pieces and associate the Caldas centre with export production.



Fig. 07· Hare, marked "M. Mafra / CALDAS / PORTUGAL" (royal crown), undated (1870-1905); faience; João Maria Ferreira Collection.

6. For more information on this ceramist, see HORTA, Cristina Ramos – *Manuel Mafra. Ceramist of the Portuguese Royal House*, Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2016.

Mafra also devoted himself to the study of glazes, developing a wide palette of colours and imparting a remarkable intensity of glaze based on his experience (Serra, 2009: 35). The *esquadra*, created by Bernard Palissy (1510-1589), was masterfully adopted by Mafra and influenced the work of several ceramists. Among them, José Francisco de Sousa (1835-1907), who began working in his own workshop in 1860, produced ceramics inspired by Palissy and the Renaissance, experimenting with a wide variety of glazes. Also noteworthy as well are the distinctive *Cabbage Dinner Service* and small popular-style pieces such as the *Barrel* and *Rose Jar* by Herculano Elias Avô (1864-1939), decorated with enamel drops and reminiscent of traditional Caldas da Rainha sweets such as *cavacas*, biscuits, and *bolachas Maria*. Other examples were produced by Eduardo Cipriano Moreira and José Francisco de Sousa Filho, respectively.

The Caldas da Rainha Earthenware Factory (FFCR), founded in 1884 under the artistic direction of Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), operated in three distinct sectors: construction materials, utilitarian tableware, and artistic tableware. This initiative was due to the dedication of the Bordalo Pinheiro brothers Feliciano, focused on the commercial aspect; and Rafael, driven by artistic ambition, envisioning great creative potential for the factory.

The company promoted professional training in ceramics, a process formalized in 1887 with the strategic goal of revitalizing the Portuguese ceramics industry. When Rafael Bordalo Pinheiro arrived in Caldas da Rainha, the groundwork had already been done: technical innovations were in place, and skilled human resources in ceramics were available. This context allowed him to open new paths for artistic ceramics.

From the vast and varied production of the FFCR, the João Maria Ferreira collection includes several highlights. Among them: the *Emídio Navarro Jar* (1886), notable for the technical mastery in the relief depiction of the "Bussaco" and its drains, by Rafael Bordalo Pinheiro (Dias & Machado, 2009: 73); the *Pineapple and Loquat Dish*, which emphasizes the rural world and captures elements of living nature; the *Basket and Fruit Dish*, remarkable for its realistic modelling of fruit and basketry using the stringing technique.

Other works from this group include references to rural life, such as the *Basket and Fruits* (crafted with the straw technique), and to the national maritime world, such as the *Basket and Swordfish*, the *Mussel* hanging planter (1893) decorated with drains and moss, the *Plate with Basket, Lobster, and Cabbage*, and the *Shellfish and Net Dish*. These last pieces stand out for their exquisite realism in the depiction of fish and shellfish, combined with technical sophistication in skewering and stringing methods.

Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), Rafael's son, remained faithful to the artistic environment in which he was raised. Also, a caricaturist and contributor to his father's humorous newspapers, he continued Rafael's work at the FFCR, combining entrepreneurial initiative with creativity, supported by the dedication of the workers who transmitted their expertise in ceramics.

On 24th February 1908, he established a new factory, *San Raphael*. During its construction, he worked with his team at the *Atelier Visconde de Sacavém*, which had been loaned to him. He later registered *Fábrica Bordallo Pinheiro, Ltda.*, continuing to produce his father's artistic tableware models for a specialized clientele (Morais, 2004: 44). At the same time, Manuel Gustavo embarked on new aesthetic approaches, embracing simplified and stylized forms inspired by Art Nouveau and Art Deco, with more erudite design and sober decoration.

This synthesis of innovation and continuity is exemplified by the pair of *Fish and Wave Jars* (1908), which feature simplified forms, polychrome glazes in shades of blue-green, and marine motifs represented by powerful waves and fish. The jars clearly reveal the influence of Japanese ceramics and Art Nouveau. Through his commitment to teaching and his visits to major ceramic centres in France (1918), Manuel Gustavo left an important legacy in the reform of ceramic education and industry in Portugal.

In May 1908, businessman Manuel Godinho Leal invited Costa Motta Sobrinho (1877-1956) to serve as technical and artistic director of the FFCR (Morais, 2001: 30). A sculptor by training, Costa Motta came to ceramics indirectly. His artistic sensibility had been shaped by academic training in Lisbon and Paris, where he studied on a state scholarship in 1904. Between 1908 and 1912, his work reflected the aesthetic innovations he encountered in Paris, a vibrant cultural hub that attracted numerous artists in search of innovation and modernity. The young sculptor also demonstrated the technical and scientific knowledge he had acquired at the Brotero Industrial School in Coimbra, under the guidance of Master António Augusto da Costa Motta, ceramics became a medium for experimenting with formalist artistic discourses. He drew on the fauna and flora motifs of Caldas' ceramics, stylizing them and combining them with technological developments, particularly through his study of glazes characterized by metallic reflections. His originality lay in a contemporary, cosmopolitan design that remained synchronous with the naturalist and vernacular tendencies of Caldas' ceramics.

The *Pod Pot* (1910), with its rural character, is decorated with leaves and pods on triangular handles. It has a rigorously geometric form, with a frieze of leaves encircling the rim, from which seven bean pods hang in a fan-shaped arrangement. The decoration employs a nuanced palette of copper green, manganese brown, and iron yellow on clay glazed in metallic black. The *Olive Vase* (1912) explores the same typology of geometrically precise form. The *Fruit Bowl* (1908-1916) rests on turnip-shaped feet, while the *Cabbage Plate*, with bouquets of flowers, features stems arranged in symmetrical lines reminiscent of cabbage stalks. Its trunk-shaped base is topped with a frieze of alternating pinecones and pine needles.

These pieces embody the essence of Caldas' ceramics as cosmopolitan expressions of Art Nouveau, concluding a cycle of influences: the neo-Palissian experimentation of Manuel Mafra; the naturalist and playful innovation of Rafael Bordalo Pinheiro, and the formalist cosmopolitanism of Costa Motta Sobrinho.

From the 1920s until the outbreak of World War II, Caldas' ceramics entered a period of stagnation, marked by a lack of technical innovation and new models. Renewal finally came with the foundation of SECLA – *Sociedade de Exportação e Cerâmica, Lda.*, established by Alberto Pinto Ribeiro (1921-1989) on 19th December 1946 (Pinto, 1999: 11). Already in the 1950s, SECLA introduced an innovative concept of industrial-scale production of traditional Caldas' ceramics. The factory produced extensive lines of tableware in intense colours that attracted considerable admiration at international exhibitions.

Leadership was shared with Fernando Ponte e Sousa (1902-1990), the majority partner, whose background in design contributed significantly to SECLA's production. His influence extended to the stylization of objects, the refinement of utilitarian ceramics, and the introduction of matte glazes in a vibrant palette of yellow, celadon green, cherry, white, and champagne. The João Maria Ferreira collection preserves two SECLA roosters, noted for their expressive colour and movement, which were widely reproduced and sold in the factory's own shop.

Hansi Staël (Budapest, 1913 – London, 1961) arrived in Portugal in 1946 and began working at Viúva Lamego, where she participated in the renewal of Portuguese ceramic aesthetics. She became acquainted with Jorge Barradas (1894-1971), a pioneer of this transformation (Ferrão R. G., 2014: 20). Integrated into Lisbon's artistic scene, Staël was invited to teach painting at the Ceramics Studio-School (*Escola-Estúdio de Cerâmica*, EEC), directed by sculptor João Fragoso (1913–2000) and Maria Luísa Fragoso (1917-1985), in Campo de Ourique. There she was able to experiment freely.

In the 1950s, she began collaborating with SECLA and was later invited by Alberto Pinto Ribeiro to work there permanently (Ribeiro, 1989: 55). From this fertile period of creativity, one of the most emblematic pieces *Fruit Bowl*, 1950, in the form of a stylized chicken — a recurrent local motif — which combines modern graphic language with polychrome decoration on glazed Swedish clay.

Pinto Ribeiro and Staël envisioned a new artistic direction for SECLA and created the *SECLA Studio*, inspired by William Morris's (1834-1896) model of design workshops. This initiative made it possible to produce signature pieces, serialized by the factory and marketed both in Portugal and abroad. In 1954, Staël assumed leadership of the artistic department. With the arrival of ceramists such as Ferreira da Silva, Maria Antónia Parâmos, and Herculano Elias, Portuguese ceramics experienced a moment of unprecedented innovation in both industrial and artistic domains.

Staël, in line with international industrial design trends, simplified the forms of utilitarian tableware. However, her decorations drew on scenes of fishing, rural life, and market customs. Notable examples include two platters, *Marine Scene* and *Country Scene*, and plates depicting everyday figures in dense, at times abstract, synthetic volumes. These works employed a dynamic interplay of translucent and opaque glazes, schematic figuration, and clearly revealed the influence of Picasso.

She was succeeded by José Aurélio (b. Alcobaça, 1938), trained in sculpture at ESBAL. He began producing ceramics in Alcobaça in 1957 and joined SECLA in 1958 to oversee production quality control. While still a student at ESBAL, he was even allocated a room at the factory. During his eight years at SECLA, José Aurélio produced several works. The only example preserved in the João Maria Ferreira collection is a decorative plate entitled *Bird* (1965-66), a complete composition with an unmistakably geometric design. The bird's body is decorated with *sgraffito*, in a style of erudite primitivism with Picasso's clear influence. He was undoubtedly an artist who elevated ceramics, both in terms of artistic creation and aesthetic individuality.

At the request of Pinto Ribeiro, Aurélio invited more artists to collaborate with SECLA. Among them was António Quadros (1933-1994), who designed a line of tableware he called "black and green," a highly successful series represented in Ferreira's collection by pieces dated 1958-59. Quadros also revived figures from popular imagination, including animal motifs such as a goat and a rabbit (undated), rendered against a honey-brown background, decorated with *sgraffito* engobes and transparent enamel.

Another invited artist was Alice Jorge (1924-2008), who worked at SECLA with her husband, Júlio Pomar (1926-2008), between 1955 and 1956. A painter, engraver, and ceramist, Jorge experimented with ceramics in a neo-realist approach to abstraction. A unique example of her work is a decorative plate, *Horse* (1956), depicting a stylized horse in flat perspective with a slightly curved edge, the surface decorated with engobes in a refined and expressive manner.

Within this small industrial and artistic stronghold in Caldas da Rainha, the figure of Luís Ferreira da Silva stands out, contributing decisively to the renewal of the image envisioned by Alberto Pinto Ribeiro for SECLA. Born in Porto, Ferreira da Silva grew up in an artistic family (Serra, 2019: 19). He studied at the Avelar Brotero Industrial and Commercial School in Coimbra, where he was taught by José Contente (1907-1957), a ceramist and watercolourist from Caldas da Rainha who gave a course in ceramic painting.

As a teenager, Ferreira da Silva worked as a ceramic painter at the Coimbra Frutuoso Faience Factory. At 16, he joined *Cerâmica Bombarralense, Lda.*, a factory producing utilitarian and artistic tableware. There he became part of an artistic circle around Jorge Almeida Monteiro, including Álvaro Perdigão (1910-1994), Vasco Pereira da Conceição (1914-1992), Maria Barreira (1914-2002), José Dias Coelho (1923-1961), Alice Jorge and Júlio Pomar (Serra, 2019: 23). This group shared political ideals and artistic knowledge rooted in modernist and neo-realist aesthetics.

One of Ferreira da Silva's last projects at *Cerâmica Bombarralense* was painting the tiles designed by João Fragoso (1913-2000) for the barracks of the 5th Infantry Regiment, inaugurated in Caldas da Rainha in 1953. The sculptor praised the young painter's gestural language, particularly his ability to give volume and movement to military uniforms, creating a memory that has left a lasting impression.[7]

7. Interview I conducted with the ceramist Luiz Ferreira da Silva, at the Arts Centre, in Caldas da Rainha, on 9th December 2015.

In 1954, Ferreira da Silva became head of the painting section at SECLA. At first, he reproduced Staël's decorative motifs, but soon began to develop his own, marked by gestural freedom and bold brushstrokes. One example is the *Nazarenas Plate*, which reveals his distinctive style. He became a full-time ceramist, focusing on the material qualities of pastes, the composition of glazes, the volumetry of forms, and the chromatic richness of his palette. His integration of wheel-thrown elements into industrial ceramics distinguished his work in the broader context of Portuguese ceramic art.

His collaboration with other artists, such as painter Hernâni Lopes (1928-1997) and Júlio Pomar, also left their mark. The influence of Pomar is particularly, is evident in the *Lamp Base*, which follows similar lines of form and colour as Pomar's *D. Quixote Platter* (1956).

In 1959, due to disagreements with Alberto Pinto Ribeiro, Ferreira da Silva left SECLA to work at the factory of Afonso Duarte Angélico (1912-1977). There he was supported by a craftsman from Barcelos, known as "O Cervejinha" (Serra, 2019: 39). He continued to experiment with engobes and glazes, breaking conventions and developing metallized engobes.

Pinto Ribeiro later admitted that Ferreira da Silva had been central to the innovative image of SECLA. Between 1960 and 1966, the artist — fiercely individualistic — worked in the factory's basement, in an independent workshop known as the "Curral." He was assisted by skilled collaborators: rod maker Guilherme Barroso, modeller Alberto Reis (for series of plates and tiles), and paste and slab preparer Henrique Galo (Henriques,1999: 31). Works from this phase include the *Diamond-Point Tile Panel* (c. 1960), in which the edges of the diamond motifs are highlighted in light green, decorated with veins over an aqua and dark green background, evoking aquatic references. The *Plate* (1970) presents an informal approach, with attached olaric forms in which the material and multiform volume dominate over the painting. The work conveys a telluric sense, characterized by the freedom of a strongly expressionist gesture. Ferreira da Silva distinguished himself through his use of refractory pastes, construction clay, highly chamotte clays, and irregular textures enriched with earthy granularity, metallic patinas from engobes, transparent glazes, and opaque enamels.

Awarded a scholarship from the Calouste Gulbenkian Foundation (1966-67), Ferreira da Silva studied in Paris before returning to SECLA in June 1967. At this point, he pursued a different path, reusing ceramic fragments for decoration or reconstructing plates from round forms. In these works, the cavity of the plate was filled with a slab, thickened to the rim, into which he incised designs in relief. A representative example is the *Bird Plate* (*Prato Pássaro*, 1967). Another is the *Flower Plate* (1970), stylized in a simple geometric form, with embossed grooves filled with transparent green glazes and applied metallic engobes. This was one of the last works created during his time at the "Curral."

Maria Antónia Parâmos (1922-1976), a ceramist and painter from Caldas da Rainha, also deserves mention. She studied at the Industrial and Commercial School in Caldas and briefly collaborated with SECLA (1954-55), painting ceramics under the artistic direction of Hansi Staël (Pinto, 1999: 17). She was a pioneer in the use of engobes for decoration, favouring strong colours. The Ferreira collection includes two bottles and two lamps of highly refined and geometric shapes, aligned with international design trends, characterised by bright colours and dripping effects typical of her style.

Another key figure is Armando Correia (1936-2008), son of the traditional ceramist Avelino Correia. He completed the Technical Course in Ceramics in Caldas da Rainha in 1955 (Perdigão, 2018: 30). As a teacher and ceramist in Portugal and Spain, he worked almost exclusively in ceramics, developing an artistic language infused with modernist aesthetics. His work embraced diverse themes: Christian iconography, theatre, music, poetry, reconstructions of archaeological objects, social critique, animals, femininity, and mythology.

One of his most notable works is the statuette *Unicorn* (1956), a subject he also explored in painting. The reclining equine figure, modelled in white clay, features a spiralling horn and recalls the unicorn as an ancient bestiary symbol of strength and purity — associated in mythology with virginity, since only a pure maiden could tame it.

From the 1980s onward, nativity scenes and mythological themes became central to his ceramic production. Greatly influenced by his second wife, Marina Ximenes, who studied universal mythology (Perdigão, 2018: 35), Correia created works of strong aesthetic impact. Pieces such as *Centaur* (1983) exemplify his combination of delicacy and strangeness: a hybrid creature of both human and bestial nature, with a small head, a human torso with amputated arms, graffitied over a voluminous equine body, in symbiosis with the mythical representation of a kidnapped princess.

Within Ferreira's collection, one of Correia's highlights is *Ave* (c. 1980-85). Glazed in white over black engobe, the piece is striking for the curved hollow ellipse of its handle, ending in a spiral, and for its bulging jug-shaped body resting on a circular base. Incised graffiti ending in a double spiral accentuates the projecting side handles. The formal refinement, combined with the sinuous curvature of the line, marks this piece as an unmistakable expression of Armando Correia's authorial style.

It is worth noting that in the 1940s and early 1950s, Portuguese faience was widely collected nationwide. Curiously, Caldas' ceramics did not yet attract the same interest. According to João Maria Ferreira, there were at most three outstanding collectors of Caldas' ceramics who stood out: Alfredo Lucas Cabral, Artur Maldonado Freitas, and António Capucho.[8]

Alfredo Lucas Cabral [fig.08] (Lisbon, 5th November 1907 – 18th February 1983) was an industrialist and businessman active in various sectors. He owned a taxi fleet in Lisbon and a glass factory in Marinha Grande, though his main focus was on the construction industry. Influenced by his father, João Cabral, who had purchased a canjirão by Rafael Bordalo Pinheiro at auction Lucas Cabral developed an interest in the artist's work. The first piece he acquired was a *Varina on a Shell*.

He began his collection in the late 1930s, building it over a span of forty years. One of his greatest passions was collecting figurines in traditional costumes by José Joaquim Teixeira Lopes.[9] Through the auction houses and antique dealers he frequented, Cabral acquired paintings, sculptures, ceramics, weapons, and locks, objects that appealed to his taste and sensibility, though not always with the specific intention of forming a collection.

He persuaded his friend José Manuel Pinto de Sacavém (b. 1941), 4th Viscount of Sacavém, to sell the Quinta Visconde de Sacavém in Caldas da Rainha to the Portuguese State for the creation of the long-awaited Museum of Ceramics [fig.09]. Cabral argued that he would only sell his own ceramics collection if it were incorporated into a museum.

On 31st December 1979, the Alfredo Lucas Cabral collection was acquired by the State.[10] It comprised 307 ceramic works from the late 19th and early 20th century. Although the emphasis lies on Rafael Bordalo Pinheiro, it also includes works by Manuel Mafra, José Francisco de Sousa, José Francisco de Sousa & Filho, José Alves Cunha Sucessor, António Alves Cunha, Atelier Cerâmico, Avelino Belo and José Pedro Sacavém, as well as anonymous pieces produced in Caldas da Rainha[11].

8. Interview I conducted with the collector João Maria Ferreira, at Ferreira e Santos Jeweller's, in June 2019.
9. The biographical information on the collector is the result of research shared by Marta Pereira given at the Caldas Ceramic Collections Course, held at the Rafael Bordalo Pinheiro School, on 24th May 2016.
10. Quinta Visconde de Sacavém was acquired by the Ministry of Finance on 19th November 1981, for the Portuguese Institute of Cultural Heritage. Its acquisition cost 20 thousand contos (Gazetas das Caldas, 303, Caldas da Rainha, 1981.12.24).
11. Regarding the Alfredo Lucas Cabral collection, the only existing record of its 307 pieces is found in the catalogue produced by the Museum of Ceramics in 1986 (*Catálogo da Exposição A Cerâmica das Caldas. Colecção A. Lucas Cabral*, 1986).



Fig. 08· Alfredo Lucas Cabral.



Fig. 09· Palacete Visconde de Sacavém.



Fig. 10· Adamastor, 1897 (with signature) and 1898 (with mark on reverse); bas-relief, faience; Inv. MC 5; Museum of Ceramics, Caldas da Rainha, Museums and Monuments of Portugal, E.P.E / Photographic Documentation Archive (Photographer: José Pessoa).

The collection features unique works that, in addition to being signed and dated, also bear Bordalo Pinheiro's distinctive manufacturing marks most notably *The Adamastor*, a bas-relief inspired by the episode in *The Lusiads* [fig.10].

Alongside utilitarian tableware with strong decorative intent, reproducing the textures and glazes of clay, the collection includes candlesticks, olive bowls, jugs and jars, large pitchers, boxes, bowls, toothpick holders, teapots, cups and saucers, bottles, inkwells, ashtrays, and even spittoons and chamber pots. Particularly notable are the *Plane Jar* [fig.11], admired for its beauty and scale, the masterfully angled *Baskets*, and the *Lobster Jar* [fig.12].

The Alfredo Lucas Cabral collection was first exhibited in 1980 at the Palácio Galveias in Lisbon (21st April – 15th May). It was subsequently shown in Caldas da Rainha, at the José Malhoa Museum (18th July – 31st August); in Porto, at the Fernando de Castro House-Museum (1st – 31st October); and in Coimbra, at the Machado de Castro Museum (1st – 31st December). Later, it became part of the inaugural display of the Museum of Ceramics, which opened to the public on 31st March 1984.

Artur Maldonado Freitas [fig.13] (Caldas da Rainha, 23rd December 1912 – 9th March 2001) was a distinguished pharmacist, clinical analyst, businessman, politician, man of culture, and amateur collector of Portuguese faience. He studied Pharmacy at the University of Coimbra, specializing in clinical analysis.

In the 1940s, he worked at the Medicamenta Laboratory in Lisbon, where he began a stamp collection (c. 1956), later sold. In the early 1960s, he returned to his hometown and worked in the clinical analysis laboratory of the Maldonado Freitas family pharmacy. He lived on the first floor of Rua Sangreman Henriques, n.º 32, later renting the second floor to house his growing collection of Portuguese faience.

In his home, one room was dedicated to Rato and Juncal china[12], while another displayed Caldas' ware. However, due to limited space, much of the earthenware remained stacked together.

12. Interview I conducted with the collector João Maria Ferreira, at Ferreira e Santos Jeweller's, in June 2019.



Fig. 11· Plane jar, Rafael Bordalo Pinheiro, FFCR, 1901; faience; Inv. MC 79; Museum of Ceramics, Caldas da Rainha, Museums and Monuments of Portugal, E.P.E / Photographic Documentation Archive (Photographer: José Pessoa).



Fig. 12· Large Vase with Lobsters, Rafael Bordalo Pinheiro, FFCR, 1904; Inv. MC 81; Museum of Ceramics, Caldas da Rainha, Museums and Monuments of Portugal, E.P.E / Photographic Documentation Archive (Photographer: José Pessoa).



Fig. 13· Cultural gathering at Café Central, Caldas da Rainha, early 1990s. From left to right: Mapril Figueiredo, Ernesto Moreira, Artur Maldonado Freitas and António Teles.

Artur Maldonado Freitas did not come from a family of collectors; collecting was, for him, innate. Together with his adopted children, José Ribeiro Lopes and Maria Joana Ribeiro Lopes — nephews of his wife, Maria Teresa Garrelon Ribeiro Lopes Maldonado Freitas (4th October 1920 – 28th August 2008) he often spent weekends travelling in search of Portuguese faience, whether in antique shops in small towns or in Lisbon, at auction houses such as Soares e Mendonça, Leiria e Nascimento, Correio Velho, and Cabral Moncada, or at jeweller's such as that of "Sr. Silva" in Largo de Camões or in the antique shop of "Sr. Madeira" in Rua da Escola Politécnica.

According to collector João Maria Ferreira, Maldonado Freitas began to focus more exclusively on Caldas' ceramics in the late 1970s. Ferreira himself sold him both 17th century Portuguese faience and Caldas' ware. Maldonado's tastes leaned strongly towards Pombaline and post-Pombaline productions from Porto and Viana do Castelo, as well as the output of the Royal Factory of Rato (Calado, 2005: 8) and the faience of Estremoz. His interest in Caldas' ware grew when he was invited to serve on the installation committee for the Museum of Ceramics. According to Rafael Salinas Calado, particularly in the 1990s, Maldonado Freitas competed fiercely in the antiques and auction markets for Caldas' pieces (Calado, 2005: 14). He regretted having missed several opportunities to acquire works by renowned Caldas' artists, though he showed little enthusiasm for contemporary ceramists.

The Maldonado Freitas collection eventually comprised more than 3,000 pieces and stood out in the Portuguese collecting landscape for two defining characteristics: the quality of the works and the variety of their provenances. It included faience from Estremoz, the Royal Factory of Rato, Lisbon, Viana do Castelo, Juncal, Porto, and Coimbra (totalling some 2,500 pieces), along with a rare collection of apothecary jars and pots, later sold by the collector himself to the Portuguese Pharmacy Association. Particularly notable was the Caldas' faience collection, numbering 600 pieces, which encompassed a wide range of styles and qualities, representing virtually all workshops and manufacturers up to the mid-20th century.



Fig. 14· Pitcher, attributed to Manuel Mafra, 19th century; faience.



Fig. 15· Basin and Jug, Caldas da Rainha Earthenware Factory, 1888; faience.

Maldonado Freitas enjoyed sharing his collection and discussing Portuguese ceramics. In 1992, he loaned 190 Caldas' pieces to the exhibition *Ceramics: Maldonado Freitas Collection*, held at the Osíris Gallery, in Caldas da Rainha City Hall, from May to June (Calado, 1992). Given the importance of this collection and the collector's own expressed wishes, the Municipality of Caldas da Rainha initiated the process of creating a museum dedicated to Portuguese ceramics, with the aim of ensuring the study and conservation of this remarkable patrimony[13].

However, between 1998 and 1999, the rarest and most significant works from the collection were auctioned (Calado, 2005: 10), leaving only a group of 378 pieces [fig.14,15]. These are currently housed in the reserves of the Barata Feyo Museum in Caldas da Rainha, permanently truncating one of the most eclectic collections of Portuguese faience of 20th century.

António Capucho [fig.16] (São João do Estoril, 29th April 1918 – 7th January 2009) was a collector of great artistic sensibility, who created a distinctive atmosphere in his homes. These were decorated with Caldas' ceramics, *ex-votos* painted on wood, faience and tiles, religious paintings, and Portuguese sacred art in both painting and sculpture.

At the age of 18, he began working with his father, João Félix da Silva Capucho Júnior, at *Casa Capucho* — the family's commercial and industrial firm, founded in 1818 and located on Rua de São Paulo, Lisbon (Arruda, 2004: 6). Ernesto Martins, owner of Biblarte and one of the booksellers who most frequently dealt with him, described Capucho as "an old-school collector: one of the last in the country. A man who always bought according to his taste and never with a business mindset" (Arruda, 2004: 7).

As a bibliophile, Capucho owned an important library on the Portuguese Discoveries, the history of Portugal, Portuguese art, the army, travel literature, equestrian art, heraldry, and genealogies. He also collected *super-libris*, which he organised on handwritten index cards classified by factories, potteries, regions, artists, ceramists,

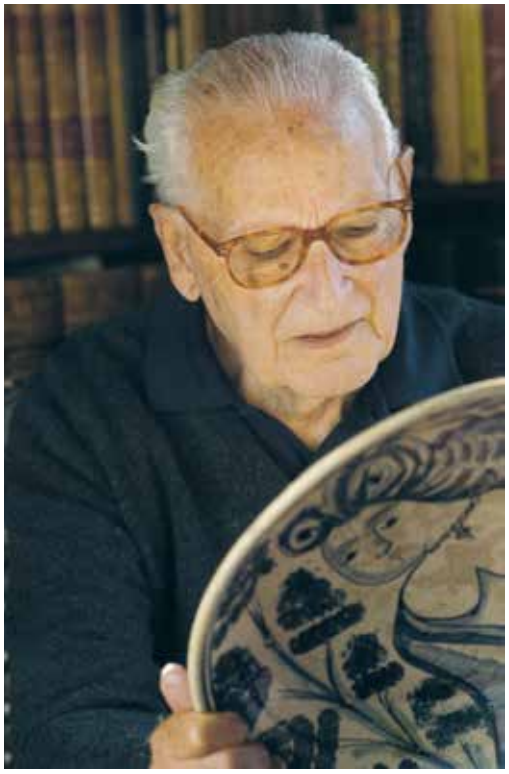


Fig. 16· António Capucho.



Fig. 17· Exhibition room of the António Capucho Collection, Estoril residence, 2004.

and Portuguese bibliographies. Following the 1974 Revolution, however, he lost *Casa Capucho*; and with three of his nine children still young, he was forced to sell a large part of his library.

He arranged the basement of his Estoril home, known as "the museum" [fig.17], was arranged thematically by the collector. On its walls hung *Ratinho* plates from Viana and tile panels from various centuries and schools. He took pride in displaying his pieces and enjoyed discussing them with specialists (Arruda, 2004: 10). He lent works to exhibitions held at the National Museum of Ancient Art, the Calouste Gulbenkian Museum, the National Tile Museum, and the José Malhoa Museum. At the National Palace of Sintra, where he volunteered, he began classifying and cataloguing its collection of faience and porcelain.

Capucho sought to acquire works that documented the activity of Portuguese factories and potters: signed and marked pieces that recorded the production's aesthetic evolution. His acquisitions were guided by personal taste, with no distinction between erudite and popular works. In Lisbon, he lived near fellow collector Commander Ernesto de Vilhena; outside Lisbon, he often visited his friend, Artur Maldonado Freitas, in Caldas da Rainha (Arruda, 2004: 11).

Owing to its size and chronological breadth, his ceramic collection reached approximately 6,000 pieces. Covering the length of the country, it encompassed Portuguese ceramics with historiographical references from the 16th to the 20th century. Capucho travelled extensively, establishing direct connections with antique dealers, traders, producers, and ceramists.

Caldas' ceramics naturally formed part of his interests, and his collection included around 600 pieces, ranging from archaic pottery to early 20th century productions of the Rafael Bordalo Pinheiro Faience Factory (Henriques, 2004: 203). Among the utilitarian earthenware of the early 19th century are works by the little-documented potter Galrão and by Maria dos Cacos. Naively modelled pieces, glazed in green, dark brown, or honey, include toothpick holders, anthropomorphic candlesticks, bottles, and standing female figures, sometimes playing the guitar.



Fig. 18· Teapot and Cup in the Shape of Cabbage Leaves, faience, Augusto Baptista de Carvalho, late 19th century.

Animal motifs appear as well: monkeys adorned with flowers, or dogs carrying baskets. Though popular in style, these works reveal the influence of erudite traditions. One striking example is a pair of candlesticks in the form of crowned lions, naively modelled yet evoking both heraldic rampant lions and the Chinese iconography of *dogs of Fo* (Henriques, 2004: 203).

The status that Manuel Mafra achieved nationally and internationally also influenced many Caldas' workshops, which produced tableware abundantly decorated with animal and vegetal motifs. An example of this vocabulary is the tea service [fig.18] by Augusto Baptista de Carvalho, where cabbage-shaped forms are combined with serpent-shaped handles and a teapot spout. This exuberant naturalism follows the path already opened by Manuel Mafra, as seen in his monkey-shaped teapot, squatting with a tall hat serving as the lid and a serpent forming the spout.

The aesthetic stance of Naturalism, combined with a modern nationalist expression, is central to the artistic and political thought of Rafael Bordalo Pinheiro. This is conveyed in his historicist Neo-Manueline pieces; in his caricatures of politicians and typical popular figures; most famously, Zé Povinho. Capucho's collection included works that reflect another facet of Bordalo's modernity, such as the *Crushed Jar*, which highlights the plasticity of the material, coated in a honey glaze and decorated with a beetle in relief, influenced by Japanese models; or the *Cherry Branch Jar*, marked by a poetic naturalism. Among Costa Motta Sobrinho's works, one notable piece is a tubular jar adorned with flowers and leaves decorated with delicate vertical branches. It is crowned with geranium motifs, and a base ornamented with broad leaves, as well as a centerpiece [fig.19] adorned with three artichoke stems, whose corollas serve as candlesticks. These Art Nouveau works represent the Caldas da Rainha ceramic cycle with the refined, formalist taste characteristic of Costa Motta Sobrinho.



Fig. 19· Centerpiece, Costa Motta Sobrinho, FFCR, 1908-1916; faience.

CONCLUSION

The study of these ceramic collections demonstrates that the four collectors were heterogeneous in their approaches to collecting, reflecting their personal tastes, intellectual and cultural backgrounds, social interactions, and motivations shaped by their professional experiences. They all shared the fact that they were entrepreneurs, albeit in different sectors. João Maria Ferreira, however, was the only one who dealt professionally in the trade of Portuguese faience and Caldas' ware. His collection is also unique in being exclusively dedicated to Caldas' production. Although it is largely the result of his acquisitions, it also includes donations imbued with subjective meanings, where the collector's emotions and memories prevail over purely aesthetic or material value.

The common thread among these private collections is their focus on Portuguese faience, including Caldas' ware, and their formation during the first half of the 20th century. António Capucho distinguished himself by assembling a collection of Portuguese ceramics — including Caldas' ware — with a clear museological purpose. The diversity of factories, ceramists, and potters represented in his holdings constitutes a kind of compendium of ceramic history, in which the collector himself became a researcher and ceramologist of his own collection.

Individually and collectively, these collectors contributed to the preservation, study, and dissemination of the works of ceramists, factories, and workshops. A shared characteristic was their willingness to lend pieces for temporary exhibitions, which fostered close ties between them and, in João Maria Ferreira's case, with museum institutions dedicated to Portuguese ceramics.

For these collectors, the act of collecting was primarily one of personal delight and lived experience. Yet, within their own reflections, they also articulated the desire for the cultural patrimonialisation of their collections – an aspiration to bring the private into dialogue with the collective, thereby contributing to greater knowledge, appreciation, and public enjoyment.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Dr. Marta Pereira for providing materials related to the Alfredo Lucas Cabral Collection.

I would like to thank Dr. Margarida Araújo for providing materials related to the João Maria Ferreira Collection.

I am grateful to Professor Luísa Capucho Arruda and Dr. Maria Queiroz Ribeiro for kindly granting access to images from the António Capucho Collection.

My thanks also go to Dr. Nicole Costa for granting permission to use images from the Alfredo Lucas Cabral Collection.

My gratitude extends to the photographer Valter Vinagre for providing the images from the Artur Maldonado Freitas Collection.

BIBLIOGRAPHY

ARRUDA, L. – "António Capucho. Algumas memórias do coleccionador". *António Capucho — Retrato do Homem através da Colecção Cerâmica Portuguesa do século XVI ao século XX*. Porto: Livraria Civilização Editora, 2004, pp. 5-11.

AZEVEDO, C. M. – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores e centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2000.

AA.VV. – *Expo Caldas 77*. Caldas da Rainha: Museu de José Malhoa, 1977.

_____ – *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. De Bordalo Pinheiro à actualidade: sua história*. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2008.

_____ – *Caldas da Rainha — Património das Águas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

_____ – *Costa Motta Sobrinho (1877-1956): Obra Cerâmica e Escultórica*. Caldas da Rainha: Ministério da Cultura. Instituto Português de Museus. Museu de Cerâmica, 2001.

_____ – *Museu da Cerâmica. Roteiro*. Caldas da Rainha: Museu da Cerâmica, 2003.

_____ – *Terra de Águas: Caldas da Rainha, História e Cultura*. Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993.

BAETA, Ricardo Manuel Mendes — *Coleccionismo privado no Porto. Coleções e colecionadores de arte na revista Ilustração Moderna (1926-1932)*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. (Master's thesis).

BENJAMIN, Walter – "Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador". *Rua de mão única: Obras Escolhidas*, vol. II, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pp. 227-235.

Bodas de Prata do Museu Malhoa 1934-1959. Exposição de Esculturas ao Ar Livre. Caldas da Rainha: Museu Provincial José Malhoa, 1959.

C.C. – "Ferreira & Santos, Lda. — uma só firma com duas áreas de actividade". *Gazetas das Caldas*, 21 de maio de 2010.

CÂNDIDO, P. – *Caldas da Rainha 1927-1981: uma cronologia. Terra de Águas*, Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993, pp. 465-488.

CALADO, R. S. – "A Cerâmica das Caldas na Colecção Maldonado de Freitas". *Exposição de Cerâmica. Colecção Maldonado Freitas*. Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, Maio/Junho de 1992.

_____ – *Louça das Caldas na Colecção de Faiança Maldonado Freitas*. Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 2005.

Catálogo da Exposição Cerâmica e Olaria das Caldas da Rainha. Maria dos Cacos a Costa Mota. Museu José Malhoa, Museu de Arte Popular, 1963.

Catálogo da Exposição A Faiança do Rato na Colecção Artur Maldonado Freitas. Caldas da Rainha: Museu de Cerâmica, 1984.

Catálogo da Exposição A Cerâmica das Caldas. Colecção A. Lucas Cabral. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1986.

DIAS, A. S.; MACHADO, R. – *A Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*. Porto: Lello Editores, 2009.

DUARTE, Adelaide Manuela da Costa – "Da coleção ao museu: o colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal". *Revista Vox Musei – Arte e Património*, Volume I, 2013, pp. 16-31.

ELIAS, M. – A Colecção de João Maria Ferreira. *Catálogo da Exposição Animais na Cerâmica Caldense. Colecção de João Maria Ferreira*. Caldas da Rainha: Molda 2016 Caldas da Rainha Cidade Cerâmica, 2016.

FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX*, Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

FRANÇA, José-Augusto – *Rafael Bordalo Pinheiro: o português tal e qual*, Lisboa: Bertrand Editora, 1981.

FERRÃO, J. – *Catálogo da Exposição de Cerâmica e Olaria das Caldas da Rainha. Maria dos Cacos a Costa Mota Sobrinho*. Caldas da Rainha: Museu José Malhoa, Abril de 1963.

FERRÃO, R. G. – *Hainsi Staël cerâmica, Modernidade e Tradição*. Lisboa: Objectismo, 2014.

GOUVEIA, M., & SILVA, A. J. – *Paredes de Louça. Azulejos de fachada das Caldas da Rainha*. Caldas da Rainha: Património Histórico, 1993.

HARGREAVES, Manuela – "Colecionismo e colecionadores: um olhar sobre a história da Arte na 2.ª metade do séc. XX". Conference *Colecionismo e Mercados de Arte*. Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, 2014. In: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13020.pdf (Access: 17 April 2019).

HENRIQUES, P. – "O Estúdio da Fábrica Secla. Entre a Arte e o Design". *Catálogo da Exposição Estúdio Secla. Uma Renovação na cerâmica Protuguesa*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, dezembro, 1999.

HENRIQUES, P. – *O gosto popular, o Naturalismo e a Arte Nova: a cerâmica das Caldas da Rainha. Em António Capucho — Retrato do Homem através da Colecção Cerâmica Portuguesa do século XVI ao século XX*, Porto: Livraria Civilização Editora, 2004, pp. 203-233.

HORTA, Cristina Ramos e – *Manuel Mafra. Ceramista da Casa Real Portuguesa*. Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2016.

KATZ, M. P. – *Cerâmica das Caldas da Rainha*. Lisboa: Edições Inapa, 1999.

LUCAS, Marta Galvão – "Avelino Soares Belo". *CAP – Public Art Journal*, 4 (2) (2022), 32-41. In: https://journals.ap2.pt/index.php/CAP/article/view/677 (Access: 2 August 2025).

MORAIS, C. – A Cerâmica na Obra de Costa Motta Sobrinho (1877-1956). *Costa Motta Sobrinho (1877-1956): obra cerâmica e escultórica*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, novembro, 2001.

MORAIS, C. – "Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920). Um Apontamento Biográfico". *Catálogo da Exposição Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), Obra Cerâmica e Gráfica*. Caldas da Rainha: Instituto Português de Museus/ Museu de Cerâmica, dezembro, 2004.

NARCISO, N. – "João Maria Ferreira possui 1300 peças da melhor cerâmica das Caldas". *Gazeta das Caldas*, 4 november 2016.

PEARCE, Susan – *Collecting in contemporary practice*. London/New Dehli/Walnut Creek: SAGE Publications/Altamira Press, 1998.

PERDIGÃO, T. – "Retrato Falado II". *Ecos de uma Paisagem. Armando Correia (1936-2008). Exposição Antológica*. Caldas da Rainha: Grupo de Amigos do Museu da Cerâmica (2018).

PINTO, H. E. – *Formas da Olaria das Caldas da Rainha*. Caldas da Rainha: Osíris, Galeria Municipal, 1997.

PINTO, H. G. – "Um Projecto de Renovação da Cerâmica: O Estúdio Secla". *Catálogo da Exposição Estúdio Secla. Uma Renovação na cerâmica Protuguesa*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, dezembro, 1999.

QUEIRÓS, J. – *Cerâmica Portuguesa*. Aveiro: José Ribeiro e Livraria Estante, 1987.

RIBEIRO, A. P. – *A Nova Cerâmica das Caldas (Séc. XX)*. Lisboa: Edição do autor, 1989.

SANDÃO, Arthur de – *Faiança Portuguesa Século XVIII e XIX*. Lisboa: Livraria Civilização, 1985.

SERRA, J. B. – *Arte e Indústria na Cerâmica Caldense (1853-1977)*. Caldas da Rainha: Colecção P.H. – Estudos e Documentos. PH – Património Histórico, 1991.

SERRA, J. B. – "Manuel Mafra e as Origens da Moderna Cerâmica das Caldas". *Manuel Mafra 1829-1905: Mestre na Cerâmica das Caldas*. Caldas da Rainha: Museu da Cerâmica, maio, 2009.

SERRA, J. B. – *Catálogo da Exposição Manuel Ferreira. Capitão de longo curso*. Caldas da Rainha: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 2017.

SERRA, J. B. – *Artista à Procura da Sua História: Luís Ferreira da Silva*. Caldas da Rainha: ESAD.CR, 2019.

SIMAS, S. I. – *Dicionário de Marcas de Faiança e Porcelana Portuguesas*. Lisboa: Estar Editora, 1996.

SOUSA, A. M. – *Representações Marinhas na Cerâmica Caldense do Século XIX*. Caldas da Rainha: Museu de Cerâmica, 2000.

SANTOS, Dóris Joana Simões dos Santos – *Museu de José Malhoa. Como se faz um Museu de arte: imagem e discurso(s)*. Lisboa: FCSH-UNL, 2005. (Master's thesis).

XAVIER, I.; OLIVEIRA, C. A.; CÂNDIDO, P. – *Cerâmica das Caldas no Século XX: uma cronologia*. Caldas da Rainha: Molda 2016 Caldas da Rainha Cidade Cerâmica, 2016.

A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA DE VELO GOMES COMO MEMÓRIA DO PASSADO DO TEATRO DE REVISTA. UM CASO DE ESTUDO

VELO GOMES' PHOTOGRAPHIC COLLECTION AS A MEMORY OF THE PAST OF REVISTA THEATRE. A CASE STUDY

Raquel Mira

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
raquel-ribeiro@edu.ulisboa.pt
ORCID: 0009-0002-3503-5003

DOI: 10.37935/iha.oan2025.10

RESUMO

Este artigo explora a prática de colecionar fotografias como uma estratégia para a preservação do património imóvel, enfatizando o valor documental e histórico da imagem fotográfica. Através do estudo da coleção de Manuel António Velo Gomes é permitido constatar que estas imagens funcionam como testemunhos visuais de realidades desaparecidas ou alteradas. A investigação inscreve-se no campo da museologia e da história da arte, considerando a fotografia como um objeto patrimonial e instrumento de conhecimento. O caso de estudo evidencia a importância de conservar e estudar coleções fotográficas privadas, muitas vezes negligenciadas, como forma de salvaguardar a memória coletiva e o património edificado. Por fim, o artigo defende a integração destas coleções em instituições públicas, promovendo a sua valorização e acessibilidade para investigação, educação e fruição cultural. Metodologicamente faz-se a revisão da bibliografia existente, catalogação e inventariação da coleção e propõe-se a sua integração no conjunto museológico.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia | **Século XX** | **Teatro de revista** | **Museologia** | **Conservação**

ABSTRACT

This article explores the practice of collecting photographs as a strategy for preserving immovable heritage, emphasizing the documentary and historical value of photographic images. Through the study of Manuel António Velo Gomes' collection, it is possible to confirm that these images function as visual testimonies of disappeared or altered realities. The research falls within the fields of museology and art history, considering photography as a heritage object and instrument of knowledge. The case study highlights the importance of preserving and studying private photographic collections, often neglected, as a way of safeguarding collective memory and built heritage. Finally, the article advocates for the integration of these collections into public institutions, promoting their appreciation and accessibility for research, education, and cultural enjoyment. Methodologically, the article reviews the existing bibliography, catalogues, and inventories the collection, and proposes its integration into the museum complex.

KEYWORDS

Photography | **20th century** | **Vaudeville** | **Museology** | **Conservation**

INTRODUÇÃO

Em 1882, na Exposição Retrospetiva de Arte Ornamental Portuguesa, promovida por Carlos Relvas, registou-se a utilização da fotografia (Ferreira, 2017) como meio de arquivamento e preservação de coleções em Portugal. Nessa ocasião, a fotografia foi aplicada exclusivamente ao registo de objetos de arte "tangíveis", como as peças ornamentais. No entanto, ao longo das décadas e com o avanço da tecnologia, a prática fotográfica estendeu-se à documentação de manifestações artísticas de natureza efémera — como o teatro e a dança — permitindo a sua salvaguarda através da imagem. É, precisamente sobre estas formas artísticas intangíveis ou imateriais que se debruça o presente artigo.

Tomando como objeto de estudo a coleção fotográfica de Manuel António Velo Gomes — fotógrafo de profissão que, em vida[1], reuniu e organizou o seu próprio trabalho — analisaremos o valor documental da fotografia na preservação do património imaterial. Esta coleção encontra-se atualmente à guarda do Museu Nacional do Teatro e da Dança, na sequência de uma doação efetuada pelos familiares do fotografo.

Se introduzirmos o termo "fotografia documental" num motor de busca, surgem, de imediato, dezenas de hiperligações com definições sucintas, como: "Fotografia documental é um género da fotografia associado à noção de real, uma imagem que atua como registo de determinado evento, situação, local, indivíduo ou grupo". No entanto, importa questionar: estarão estas definições corretas? Qual a sua origem e enquadramento teórico?

O aparecimento de novos tipos de documentos, como a fotografia, revelou a necessidade de aprofundar o seu significado e o seu conteúdo cultural. Foi neste contexto que, no século XX, historiadores como Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores da École des Annales, desempenharam um papel crucial ao alargar o conceito de documento histórico (Sonego, 2010: 133). Através do seu contributo, tornou-se possível reconhecer a legitimidade de fontes não escritas — como as visuais — na construção do conhecimento histórico.

No entanto, a fotografia, enquanto documento, trouxe consigo novas problemáticas, como observa o fotógrafo Kossoy (1980), que aponta que a imagem fotográfica não reflete a total veracidade dos factos. Afinal, todas as imagens podem ser manipuladas ou passíveis de múltiplas interpretações.

No contexto da coleção do fotógrafo, tornou-se essencial compreender melhor a fotografia de teatro. A relação entre a fotografia e o teatro revela-se bastante antagónica, dado que ambos operam de formas distintas: enquanto a fotografia busca eternizar um momento por meio da captura de uma imagem, o teatro distingue-se ao focar-se no movimento, no evento efémero que ocorre em um espaço específico, com determinadas pessoas. Muitas vezes, a fotografia e o teatro interagem de maneira a oferecer um ponto de vista único, que permite analisar o próprio teatro sob uma ótica diferente.

1. Manuel António Velo Gomes, natural de Lisboa, nasceu a 18 de maio de 1933. Fotografo de profissão para a Agência Portuguesa de Revistas, no período em que trabalhou pelo Parque Mayer e teatros de Lisboa sendo uma figura característica destes espaços. Parte da nossa investigação passa também por escrever a biografia de alguém tão acarinhado pela comunidade portuguesa artística do final do século XX e início do século XXI, mas que tão pouco se sabe. Nos últimos aos de vida Velo Gomes sofre de alzheimer, tendo sido internado num lar por familiares, e acabara por perder o contacto com as pessoas com quem conviveu diariamente durante meio século. Veio a falecer aos 74 anos, em 2009.

Dado que a coleção de Manuel António Velo Gomes se encontra no Museu Nacional do Teatro e da Dança, consideramos pertinente dedicar atenção à temática da inventariação e conservação de coleções em instituições museológicas.

Como aponta Paulo Correia (2017), qualquer fotografia, desde o momento em que é criada, inicia um processo de deterioração irreversível, deixando-nos apenas a sua memória. Nesse contexto, o papel da conservação e da prevenção torna-se fundamental, uma vez que visa prolongar a vida útil da imagem. A preservação, segundo Correia (2017), é definida como a "prevenção da deterioração e dos danos em documentos, por meio de um controle ambiental adequado e/ou tratamento físico e/ou químico" (Correia, 2017: 32).

Como afirma o fotógrafo Luís Pavão, "quem recebe coleções de fotografias "antigas" tem o privilégio de abrir uma arca de segredos há muito fechada, mas essas coleções geralmente chegam às mãos dos novos donos após um longo período de abandono e negligência" (Pavão, 1997: 257).

Dada a especificidade das características materiais da fotografia, é crucial atentar aos fatores que podem contribuir para a deterioração de uma coleção fotográfica, sejam eles internos ou externos. Nesse sentido, cabe aos museus assumir a responsabilidade de adotar uma postura preventiva, não só adaptando o espaço físico às necessidades da coleção, mas também capacitando as equipas para a implementação de boas práticas de conservação.

> "Estas imagens — fotografias — apresentam-se aos historiadores de teatro (...) como valiosos testemunhos de uma realidade fugaz e irrecuperável que é a cena. Como disse Peter Buse «[...] as fotografias são os vestígios de um antigo relacionamento entre a fotografia e o teatro» (Buse, 1997: 79)." (Figueiredo, 2015: 60).

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL *VS.* FOTOGRAFIA ENQUANTO OBJETO DE ARTE

Com o passar das décadas e a crescente utilização da fotografia, começaram a surgir os primeiros trabalhos de recuperação e preservação das fontes iconográficas. Enfrentamos, assim, novas problemáticas, como a necessidade de realizar uma leitura essencial, tanto para o trabalho de organização dos acervos quanto para o historiador de arte que utilizará essas informações como base para a recuperação histórica (Albuquerque; Klein, 1987: 298).

Nesse contexto, no início do século XX, Lucien Febvre e Marc Bloch, através da *École des Annales*, defenderam a necessidade de modificar e ampliar a concepção do que se entendia por "documento" (Sousa, 2013: 38-39). Para esses historiadores, a ausência de registos escritos não deveria ser vista como a impossibilidade de se escrever a História (Sonego, 2010: 113). A análise das fontes visuais evoluiu de maneira crítica e positiva a partir do momento em que passou a ser problematizada e investigada pelos historiadores franceses (Santos, 2018: 37-38).

Segundo Le Goff (Canabarro, 2005: 25; 27), "a fotografia veio revolucionar a memória, multiplicando-se e democratizando-se, oferecendo uma ideia de verdade que nos permite preservá-la contra o desgaste do tempo e da sociedade". Para o historiador francês, a fotografia é um dos documentos passíveis de servir à construção histórica, pois representa, em si mesma, uma prova de que algo realmente aconteceu.

Ao considerarmos a fotografia como um documento histórico, é necessário questioná-la e investigá-la. A leitura de qualquer documento exige um trabalho reflexivo entre as fontes e as hipóteses, permitindo ao historiador estabelecer questões a serem feitas aos documentos, priorizando as informações explícitas ou aquelas que se encontram nas "entrelinhas". Essa relação "fonte-hipóteses" sugere a necessidade da "crítica interna" do documento (Albuquerque; Klein, 1987: 298).

Num outro espectro, Boris Kossoy (1980) defende que a fotografia, por si só, não representa, mais do que qualquer outro documento, uma prova da verdade. Segundo Kossoy, a veracidade da fotografia pode ser questionada, uma vez que a sua utilização como fonte histórica é relativamente recente. Para o autor, a fotografia não corresponde necessariamente à verdade histórica, mas sim ao registo expressivo da aparência. Kossoy vai ainda mais longe, afirmando que a fotografia pode desempenhar uma dupla realidade: uma no momento da sua produção e outra vinculada ao contexto e períodos posteriores. Nesse sentido, Monteiro (2008: 173), aponta para a existência de uma relação "entre o objeto e a sua representação".

Em sintonia com essa ideia de multiplicidade, encontram-se as afirmações de Sontag, que nos remete para a interdisciplinaridade da fotografia, que deve ser interpretada: "Aqui está à superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuam, o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência" (Sontag, 2022: 30). Dessa forma, a fotografia estabelece um diálogo entre diferentes fontes, permitindo a integração de outras visões, linguagens e discursos sobre o mesmo objeto, além de possibilitar a sua contextualização histórico-social e cultural (Sonego, 2010: 115).

Assim como Kossoy (1980), Burke alerta para as problemáticas associadas à utilização da fotografia como documento histórico, uma vez que ela pode ser "retocada", ou apresentar apenas um determinado ângulo, ou ainda reproduzir uma ideia específica. O fotógrafo, inclusive, pode ir além e "montar" o cenário antes de capturar a imagem, escolhendo, assim, o que deseja retratar. Mauad também alerta para a necessidade de o historiador de arte adotar uma abordagem multidisciplinar na análise, fazendo uma interpretação cuidadosa do significado da fotografia, "sem perder jamais a visão do conjunto" (Sousa, 2013).

As fotografias refletem visualmente os valores ideológicos, estéticos e éticos de grupos sociais. Assim, o uso das fotografias como fonte primária em investigações tornou-se cada vez mais comum e essencial nos dias de hoje:

> "(...) as estruturas políticas, económicas e sociais são partes da história da humanidade que, desde períodos muito remotos, são registadas em forma de imagem, seja na reprodução em desenho, gravura, pintura e escultura ou, a partir do final do século XVIII e início do XIX, com a imagem fotográfica" (Sonego, 2010: 118).

Para Pires o uso da fotografia, enquanto documento, requer cuidados adicionais por parte do historiador de arte, uma vez que a fotografia pode transmitir uma falsa sensação de abundância de informações e detalhes. O reconhecimento e a afirmação dos conceitos da história das representações, valorizados pela história do imaginário, pela antropologia e pela história cultural, proporcionaram uma nova definição de documento histórico e o reconhecimento das imagens como fontes de representações sociais e culturais. No entanto, é fundamental destacar que a fotografia deve ser submetida ao mesmo escrutínio que outros documentos, pois a imagem fotográfica é o resultado de escolhas, não sendo, de forma alguma, uma representação indubitável da realidade (Pires, 2013: 5).

Apesar dessas características, é indiscutível o valor das imagens fotográficas para a reconstrução de cenários que já desapareceram. Para isso, é necessário um trabalho cuidadoso de organização dos acervos, no qual o historiador utilizará essas informações como base para a reconstrução histórica. Inicialmente, deve-se partir do princípio de que, assim como qualquer outra fonte iconográfica, a fotografia é fruto de uma intencionalidade. "O fotógrafo também estabelece uma relação entre o objeto fotografado e as condições em que foi produzido... A imagem fotográfica, para ser compreendida, deve ser relacionada ao seu contexto histórico, no qual tem uma função específica" (Pires, 2013: 7).

PAPEL DA FOTOGRAFIA NO MUSEU: DO INVENTÁRIO À RECUPERAÇÃO DO PATRIMÓNIO

Como temos observado, ao longo dos últimos anos, a fotografia tem ganhado cada vez mais espaço nos museus, tanto enquanto documento quanto enquanto obra de arte. Para isso, as instituições precisaram de se adaptar, adotando técnicas de preservação e restauro dessas imagens, tal como já acontecia com as pinturas antigas ou manuscritos históricos. Dada a complexidade química envolvida na produção de uma fotografia, a sua conservação e eventuais restauros precisam de atender a especificidades próprias, tanto em termos de espaço quanto de materiais necessários, além de contar com técnicos experientes e capacitados, uma vez que diferentes tipos de fotografias exigem cuidados distintos.

Quando uma coleção fotográfica é incorporada quer num museu quer num arquivo, ou até numa instituição cultual, seja de carácter documental ou artístico, o primeiro processo a ser realizado deve ser a sua inventariação: identificar o que compõe a coleção, quem a produziu, o número exato de imagens que a integra e o estado em que foi recebida. Esse método marca também o início do processo de uma conservação preventiva, protegendo a coleção contra possíveis desaparecimentos, extravios ou confusões burocráticas relacionadas com a sua gestão.

PRESERVAÇÃO DE COLEÇÕES FOTOGRÁFICOS

O conceito de conservação preventiva, para uma instituição museológica e para um arquivo, baseia-se no princípio de prolongar a vida de um objeto nas melhores condições possíveis, sendo fundamental para a salvaguarda do património cultural.

Neste contexto, é evidente que os funcionários do museu, dos arquivos e das instituições culturais têm responsabilidade na salvaguarda preservativo e curativa do património (Santos, 2018: 39).

Durante décadas, as fotografias e seus negativos foram frequentemente misturados com outros documentos, o que trouxe inúmeras desvantagens. Contudo, a fotografia é um dos objetos que mais desafios de conservação e preservação impõe à museologia. As coleções fotográficas são hoje parte integrante de qualquer museu, e, por isso, tornaram-se um meio universal de divulgação e ensino, abrangendo frequentemente dezenas ou até centenas de milhares de imagens, o que torna a sua organização e preservação um desafio significativo (Pavão, 1997: 245). É fundamental que se realize um estudo detalhado e científico dos materiais que compõem as coleções e das possíveis causas de deterioração.

Nos dias atuais, a fotografia desperta um interesse crescente junto ao público "geral", pois está quase sempre associada à "imagem que ela transmite", esquecendo-se, muitas vezes, da natureza do suporte em que ela se apresenta (Namorado, 2009: 124). Com o passar das décadas, a fotografia tem vindo a tornar-se um documento histórico com características únicas, valorizado pela sua imagem. Contudo, muitas vezes, a sua preservação e conservação são negligenciadas. Interessante é observar que, à medida que as décadas passam, a fotografia se transforma cada vez mais num objeto de museu, assim como os coches ou trajes antigos. A responsabilidade de tomar as medidas necessárias para sua aquisição, preservação e conservação recai sobre as instâncias superiores dos museus, seja por compra direta ou por doações, muitas vezes de colecionadores privados.

Quando um museu possui coleções fotográficas, este deve adotar uma política ativa e dinâmica, não se limitando a ser uma "casa" passiva de objetos, mas também "uma instituição permanente (...) ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva e expõe o património material e imaterial" (ICOM, 2022) como nos diz a mais recente definição de museus pela ICOM Portugal. As aquisições feitas pelos museus devem respeitar os princípios básicos de qualquer coleção, isto é preservar, e assegurar a sua representatividade (Namorado, 2009: 127).

Com a introdução de documentos fotográficos nos acervos museológicos, as funções técnicas e especializadas — de conservação e preservação — estão intimamente ligadas à produção de conhecimento. "Este conhecimento não é apenas sobre o objeto em si, mas sobre aquilo que o documento, como tal, nos permite compreender sobre a sociedade em que vivemos" (Lima, 2013).

No caso de coleções fotográficas pertencentes a museus, os processos necessários para sua integração no acervo devem ocorrer com certa rapidez, assumindo-se que os técnicos do museu possuem consciência do valor material dessas coleções fotográficas. Dada a fragilidade do suporte fotográfico, ao identificar e organizar o material, é imprescindível a contextualização (Correia, 2017: 28). Quando um museu adquire uma coleção fotográfica, é essencial que os técnicos, especialmente os que trabalham com o acervo e o arquivo, possuam um conhecimento profundo da história da fotografia e das técnicas fotográficas, para avaliar as características físicas das peças, a sua raridade e a importância de seus autores. Eles devem ser capazes de reconhecer o valor museológico do material e seu interesse académico para a produção de novos conhecimentos. "O documento fotográfico acumulado pela instituição deverá seguir o mesmo caminho dos demais documentos dentro da instituição, ou seja, deve ser alvo de gestão documental e dos seus procedimentos" (Correia, 2017: 27). "As pessoas guardam documentos que testemunham momentos de sua vida... Quando considerados em conjunto, podem revelar não apenas a trajetória da vida, mas também gostos, hábitos e valores de quem os guardou, constituindo seu arquivo pessoal" (Correia, 2017: 28).

Segundo Correia, a melhor maneira de iniciar a avaliação de um acervo fotográfico é começando pelo armazenamento e análise das condições pré-existentes. Para a preservação de fotografias, é fundamental estabelecer procedimentos adequados para sua proteção (Correia, 2017: 40).

Outro fator importante a considerar no momento da integração da coleção no acervo de um museu é a origem do documento fotográfico: o procedimento fotográfico utilizado, bem como a identificação do conteúdo da imagem, data, local da produção documental e cena retratada (Correia, 2017: 28). Devem ser registadas informações como: o motivo da produção da fotografia, o que retrata, o estado do documento, quem a produziu e processou, o processo fotográfico, o equipamento utilizado, o custo original, a história da sua posse e transferência, entre outras (Museums and Galleries Commission, 1996: 21).

Para garantir uma intervenção adequada, é essencial que o técnico responsável identifique os materiais e técnicas fotográficas, bem como os fatores de deterioração intrínsecos e externos de uma imagem fotográfica. Dadas as suas condições químicas, a fotografia é um documento sensível às variações climáticas e às condições de armazenamento (Correia, 2017: 35).

Quando a coleção fotográfica é incorporada no acervo de um museu, é necessário realizar uma ficha de identificação, na qual sejam registados o nome, os processos e a constituição do objeto, além de uma avaliação do estado de conservação (Correia, 2017: 36). Durante esta fase de identificação, é fundamental realizar a higienização das imagens, tomando cuidados para evitar qualquer apagamento de informações contidas no documento, como datas e outros elementos de identificação (Correia, 2017: 36).

À medida que a tecnologia avança, torna-se cada vez mais aconselhável adotar políticas de reprodução e duplicação dos documentos fotográficos originais. A preservação tem como objetivo primordial evitar a deterioração dos documentos fotográficos, e, ao digitalizar essas imagens, os museus também possibilitam o acesso a um público maior, sem comprometer o documento original (Correia, 2017: 40).

Para Luís Pavão, apesar das opiniões divergentes sobre muitos aspectos da conservação, todos os conservadores concordam num ponto fundamental: "o aspecto mais importante do trabalho de conservação é a preservação" (Pavão, 1997: 195).

Ao integrar uma nova coleção fotográfica em seu acervo, a instituição deve questionar-se sobre o valor dessa coleção, considerando a missão da própria instituição — até que ponto a fotografia de autor ou expressão pessoal é relevante. "Avaliar o interesse da coleção para a instituição recetora, decidir se aceita ou não a coleção, reunir toda a documentação e dados relativos à coleção adquirida, observar e elaborar um pré-inventário" (Pavão, 1997: 258).

Quando uma instituição recebe uma coleção fotográfico, ele não deve ser misturado com as coleções já existentes, mantendo sua individualidade. Isso é o que Pavão chama de "respeitar a proveniência das coleções" (Pavão, 1997: 255). Embora se respeite a proveniência, o museu deve elaborar normas de tratamento para garantir a consistência no processamento das várias coleções. Essas normas funcionam como uma lista de tarefas para organizar o trabalho de forma metódica, permitindo um melhor controle sobre o que foi feito e o que falta fazer em cada coleção (Pavão, 1997: 257).

Toda a informação sobre a coleção fotográfica adquirida deve ser compilada desde o momento da aquisição. Essa informação pode incluir correspondência com os vendedores ou doadores, dados sobre os colecionadores, notas dos investigadores, relatórios sobre a aquisição, declarações de venda ou doação, entre outros (Pavão, 1997: 260).

Ainda numa fase introdutória da coleção no acervo do museu, deve ser elaborado um plano de ação no qual serão tomadas decisões sobre a estrutura da coleção: se ela constitui uma coleção nova ou deve integrar uma coleção já existente, a prioridade da coleção em relação às demais no acervo, entre outras questões (Pavão, 1997: 263).

Por fim, ao tratar da preservação de coleções fotográficos, não podemos esquecer que, além do trabalho das instituições, há fatores de deterioração internos e externos[2] que podem contribuir para a sua conservação e longevidade.

2. Apêndice I.

A COLEÇÃO DE MANUEL ANTÓNIO VELO GOMES NO MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA – CASO DE ESTUDO

Quando iniciámos este projeto com o Museu Nacional do Teatro e da Dança (daqui em diante referenciado como MNTD), foi-nos proposto trabalhar uma coleção de 6000 fotografias, que retrata o Teatro de Revista e o Parque Mayer na segunda metade do século XX.

Quando este nos foi disponibilizado, percebemos a imensa diversidade cultural e patrimonial que guardava, e assim a nossa primeira tarefa foi a criação de várias temáticas em que as fotografias viriam a integrar[3] (ainda de uma forma vaga): figurino[4], atividades extra[5], bastidores[6], camarins[7], celebrações em bastidores[8], cerimónias (casamentos e batizados)[9], ensaios[10], nú artístico[11], futebol[12], palco[13], plateia[14], rádio[15], restaurantes[16], retratos[17], rua[18] e vivências[19] — perfazendo sensivelmente 20 mil fotografias. Para além das fotografias a coleção integra também cerca de 800 negativos.

Num primeiro contacto com a coleção, foram-nos disponibilizadas três caixas (com capacidade de 30 litros cada), em que as fotografias se apresentavam sem qualquer tipo de organização ou cuidados prévios[20]. No decurso deste primeiro processo de divisão do conteúdo da coleção por temáticas das três caixas, as técnicas do MNTD encontraram mais três caixas pertencentes à mesma coleção nos arquivos do MNTD — duas de 30 litros e uma de 20 litros. Estas encontravam-se nas mesmas condições de armazenamento das primeiras três.

Ao dividir as fotografias por temáticas, chegámos rapidamente à conclusão de que o nosso objeto de estudo, ultrapassava em larga escala as 6000 fotografias, chegando às 23356 fotografias[21].

Durante o processo de digitalização, e de trabalho de campo no Parque Mayer, em Lisboa, já nos foi possível identificar alguns dos restaurantes, quer na cronologia, quer no próprio espaço geográfico do Parque Mayer, como por exemplo, o "Manuel das Miombas" (posteriormente passou a chama-se Lisboa Parque) ambos no Parque Mayer, o restaurante Taberna D'el Rei (ainda com porta aberta) da fadista Maria Jô Jô, no Bairro Alto, e ainda há registo fotográfico do restaurante "Gina", o único atualmente ainda aberto no Parque[22].

À data desta publicação já se encontram todas as fotografias digitalizadas, devidamente agrupadas pelas temáticas por nós criadas, e cerca de 20% da coleção já se encontra também inventariada com fichas de inventário[23].

3. Apêndice II.
4. Apêndice III.
5. Apêndice IV.
6. Apêndice V.
7. Apêndice VI.
8. Apêndice VII.
9. Apêndice VIII.
10. Apêndice IX.
11. Apêndice X.
12. Apêndice XI.
13. Apêndice XII.
14. Apêndice XIII.
15. Apêndice XIV.
16. Apêndice XV.
17. Apêndice XVI.
18. Apêndice XVII.
19. Apêndice XVIII.
20. Apêndice XIX.
21. Apêndice XX.
22. Apêndice XXI.
23. Apêndice XXII.

Com a totalidade da coleção digitalizada, podemos aferir que existe uma diferença de 3964 fotografias desde a nossa contagem inicial (19392 fotografias). Com o término desta tarefa de trabalho de campo, já nos é possível retirar várias conclusões relativamente ao ofício do fotografo:

1. O maior número de fotografias corresponde às fotografias de palco. Contrariamente ao nosso pensamento inicial, estas fotografias de palco vão muito além dos teatros do Parque Mayer.

2. Não só as fotografias de palco não se limitam ao Parque Mayer, como a boa parte da cidade de Lisboa.

3. Apesar de ao momento ainda existir a categoria de dúvidas, podemos aferir que algumas terão sido tiradas no âmbito da sua carteira profissional de fotojornalista da Agência Portuguesa de Revistas.

4. Apesar da coleção já se encontrar totalmente digitalizado e organizado, sabemos que ainda há categorias que requerem a nossa atenção no que diz respeito à sua organização, como a categoria de palco ou a de figurinos que estão ao momento desta publicação a ser organizadas tendo em conta se são espetaculos de teatro de revista e os restantes espetáculos que o fotografo captava.

5. Há data, e apesar dos nossos esforços, podemos afirmar que dificilmente, vamos conseguir encerrar a organização desta coleção. Isto porque, com o trabalho de campo, levado a cabo na Biblioteca Nacional Portuguesa, com a investigação em fontes primárias como jornais e revistas, temos noção de que muitas das fotografias encontram-se mal arquivadas, sendo que anteriormente julgávamos pertencerem a uma categoria, mas afinal foram fotografias tiradas no âmbito do fotojornalismo. Temos como exemplo de uma fotografia onde surgem Armando Cortez e Manuela Maria em palco, e recentemente encontramos essa mesma fotografia na revista "crónica feminina"[24].

Ao trabalhar esta coleção temos vindo a descobrir um universo cultural da segunda metade do século XX, quer a nível das artes performativas, quer políticas e sociais dado que a fotografia mais antiga que encontramos, encontra-se datada de 1961— período do Estado Novo — e, apesar de ainda não conseguirmos determinar uma data em concreto, sabemos que Velo Gomes ainda fotografava o Parque e as suas gentes no início do século XXI, nos primeiros anos de 2000[25].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo reflete um olhar aprofundado sobre o valor histórico e cultural da coleção fotográfica de Manuel António Velo Gomes, bem como os desafios e processos envolvidos na sua organização e preservação dentro de uma instituição museológica. A reflexão sobre a "veracidade" das imagens fotográficas e a necessidade de corroborar a sua interpretação com outros documentos é crucial para um entendimento mais amplo e seguro do passado que elas representam. Isso sublinha a importância de uma abordagem multidisciplinar ao tratar de coleções fotográficas, envolvendo tanto as artes como as ciências, para garantir a preservação e a valorização do património cultural.

24. Apêndice XXIII.
25. Isto porque há fotografias de palco, de teatro de revista, na coleção do fotografo que fazem referência à introdução do euro em Portugal, e do fenomeno dos filmes Harry Potter, e ambos os eventos ocorreram já nos primeiros anos do século XXI.

O processo de inventariação e organização da coleção é de extrema importância, uma vez que a fotografia, com as suas características específicas, pode levar a múltiplas interpretações e requer um cuidado especial na sua classificação. O facto de a coleção de Velo Gomes não estar nas melhores condições de conservação, mas também não nas piores, evidência a necessidade de ações contínuas de preservação. A decisão de manter os envelopes originais e de manter as fotografias nas caixas como foram entregues parece ser uma escolha cuidadosa para preservar a integridade da coleção enquanto se realiza a catalogação e digitalização.

Esta coleção não só documenta a história do teatro português, mas também revela aspetos da vida cultural e social do Parque Mayer e da cidade de Lisboa, sendo uma importante fonte para o estudo do Teatro de Revista e da memória coletiva daquele espaço. A relação pessoal de Velo Gomes com os membros do teatro acrescenta um valor humano e emocional a este arquivo, tornando-o ainda mais significativo para a história cultural de Lisboa. A decisão de tratar a coleção com tanto cuidado e atenção aos detalhes mostra o reconhecimento do seu valor imensurável.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Marli Brito; KLEIN, Lisabel Espellet — "Pensando a fotografia como fonte histórica". Caderno de Saúde Pública (1987), 297-305. In: https://www.scielo.br/j/csp/a/XgLLG7wGBm5TG3hccWz9TTt/?format=html&lang=pt (Acesso: 26 dezembro 2025).

CANABARRO, Ivo – "Fotografia, História e cultura fotográfica: Aproximações". *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, volume XXXI, 2 (2005), 23-29. DOI: 10.15448/1980-864X.2005.2.1336

CORREIA, Paulo Henrique da Silva – *Preservação de documentos fotográficos*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2017. (Trabalho de conclusão de curso requisitado para obtenção do grau de Bacharel). In: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/10226/Paulo%20Henrique%20-%20Preserva%C3%A7%C3%A3o%20de%20documentos%20fotogr%C3%A1ficos.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Acesso: 26 dezembro 2025).

FERREIRA, Emília – *Antecedentes de um museu. Lisboa em festa: a exposição retrospetiva de arte ornamental portuguesa e espanhola*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017.

FIGUEIREDO, Filipe André C. – *O insustentável desejo da memória. Incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. (Tese de Doutoramento). In: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/e8dbf557-f5ca-4219-93d2-2b02fc04035a (Acesso: 26 dezembro 2025).

GOFF, Jacques Le – *História e memória*. Vol. II. Edições 70, 2000.

ICOM – *ICOM Portugal: Definições* (2022). In: https://icom-portugal.org/recursos/definicoes/?utm_source=chatgpt.com (Acesso: 02 setembro 2025).

KOSSOY, Boris – *A fotografia como fonte histórica*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.

LIMA, Solange Ferraz – "Tratamento de fotografias em acervos museológicos". *Oficina Labhoi* (2013). In: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/oficina_do_labhoi_-_no_1_-_tratamento_de_fotografias_em_acervos_museologicos.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

MAUAD, Ana Maria – "Através da imagem: fotografia e história interfaces". *Tempo*, Volume 1, 2 (1996), 1-15. In: https://codecamp.com.br/artigos_cientificos/ATRAVESDAIMAGEMFOTOGRAFIA.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

MONTEIRO, Charles – "A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas". *Anos 90. Dossiê: A História e suas fontes*, Volume 15, 28 (2008), 169-185. DOI: https://doi.org/10.22456/1983-201X.7965

Museums and Galleries Commission – *Standards in the Museum Care of Photographic Collections*. Londres, 1996. In: https://collectionstrust.org.uk/wp-content/uploads/2016/11/Standards-in-the-museum-care-of-photographic-collections.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora – *Preservação de fotografias: métodos básicos para a salvaguardar suas coleções. Rio de Janeiro: Projeto de conservação preventiva em bibliotecas e arquivos: Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, 2001. In: https://arqsp.org.br/wp-content/uploads/2017/07/39.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

NAMORADO, Sérgio Daniel Campos – *O olhar de Minerva para a história e musealização da fotografia em Coimbra*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. (Dissertação de Mestrado). In: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/13480/1/Tese_mestrado_S%C3%A9rgio%20Namorado.pdf (Acesso: 26 dezembro 2025).

PAVÃO, Luís – *Conservação de coleções*. Pontinha: Dinalivros, 1997.

PIRES, Mauro Alves – "A obra da arte e a fotografia como fonte histórica". *XXVII Simpósio Nacional da História. Conhecimento histórico e diálogo social*, Natal, 2013, pp. 1-15.

SANTOS, Marta Sofia Guerreiro – *A conservação preventiva no acervo de mobiliário do museu de Lisboa: critérios e práticas*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. In: https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/6202a368-219f-4e94-9dc3-07a002b00a2d (Acesso: 26 dezembro 2025).

SONTAG, Susan – *Ensaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal, 2022.

SOUSA, Rui Bragado – "A câmara obscura: a fotografia como fonte histórica". *Revista Espaço Acadêmico*, 145 (2013), 35-43. In: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/download/19582/11241 (Acesso: 26 dezembro 2025).

SONEGO, Márcio Jesus Ferreira – "A fotografia como fonte histórica". *Historiae*, Volume 1, 2 2010), 113-120. In: https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2366 (Acesso: 26 dezembro 2025).

APÊNDICES

INTERNOS	**Suporte**	Imagens fotográficas impressas em suporte metálico que podem vir a desenvolver desgaste; o nitrato de celulose emite um gás fortemente oxidante, tóxico e explosivo que leva à autodestruição da superfície das películas, ao ponto de não restar mais nada do que uma substância pegajosa (Namorado, 2009: 141).
	Produtos químicos	Produtos químicos utilizados durante o seu processo de revelação, incluindo a fixação e a lavagem da imagem.
	Luz	"A exposição prolongada à luz apresenta-se particularmente nociva para os diapositivos (...) os diapositivos devem ser projetados de tempos a tempos" (Namorado, 2009: 143).
	Humidade relativa	"Níveis impróprios de humidade relativa têm um efeito devastador sobre a fotografia. Quando elevados, causam inchamento e amolecimento de alguns aglutinantes" (Mustardo; Kennedy, 2001: 8); "Se a humidade for demasiado baixa, as emulsões ficam ressequidas e tornando-se mais facilmente quebradiças, os suportes deformam-se, começam a criar fendas e a perderem elasticidade" (Namorado, 2009: 142); "A relação entre a unidade relativa do ar e a temperatura devem ser monitorizadas" (Correia, 2017: 36).
	Temperatura	"A temperatura demasiado elevada acelera as reações naturais de degradação dos materiais fotográficos" (Namorado, 2009: 142).
EXTERNOS	**Áreas de armazenamento**	"É fundamental que os papéis a serem utilizados no acondicionamento de materiais fotográficos tenham um pH neutro e não contenham lignina (...). Alguns plásticos também são indicados no acondicionamento de materiais fotográficos, mas aqueles que exalam cheiro forte, tal como PVC, devem ser evitados" (Correia, 2017: 36). "As áreas de armazenamento climatizadas, embora consideravelmente high tech e, em geral, fora do orçamento da maioria das instituições, podem ser eficazmente utilizadas para preservar os materiais fotográficos de maior valor" (Mustardo; Kennedy, 2001: 9).
	Manuseamento impróprio e danos físicos	Uma das formas de combater os efeitos dos manuseamentos constante, mesmo pelos arquivistas, é através da utilização de luvas especiais de algodão (Correia, 2017: 37).
	Agentes biológicos	Insetos e especialmente roedores que mastigam o suporte fotográfico, destruindo uma parte valiosa do material da imagem" (Mustardo; Kennedy, 2001: 10).
	Qualidade do ar	"As pequenas partículas em suspensão no ar também constituem um elemento de degradação e não menosprezar. Estas depositam-se nas superfícies nas peças, contribuindo para a sua sujidade, para alem de poderem ser condutores de substâncias oleosas ou abrasivas" (Mustardo; Kennedy, 2001: 11).

Tabela 1· Tabela de fatores de deterioração interna e externa.

Tema
figurinos
atividades extra
bastidores
camarins
celebrações em bastidores
cerimónias – casamentos e batizados
duvidas
ensaios
nú artístico
futebol
marchas populares
palco
plateia
rádio
restaurantes
retratos
reportagens
rua
vivências

Tabela 2· Lista de temáticas criadas.



Fig. 01· Fotografia de Vera Mónica em "Figurinos".



Fig. 02· Fotografia de Octávio de Matos em "Figurinos".



Fig. 03· Fotografia C2E1AT45 em "Atividades extra".



Fig. 04· Fotografia C2E1AT252 em "Atividades extra".



Fig. 05· Fotografia de Octávio de Matos, Isabel de Matos e Helena Coelho em "Bastidores".



Fig. 06· Fotografia de Henriqueta Maia em "Bastidores".



Fig. 07· Fotografia de Vera Mónica em "Camarins".



Fig. 08· Fotografia de Olimpia Portela em "Camarins".



Fig. 09· Fotografia de Fernanda Pádua, António Calvário, Paula Ribas, Luís Piçarra e Vitória Maria em Celebrações em "Camarins".



Fig. 10· Fotografia de Artur Garcia em Celebrações em "Camarins".



Fig. 11· Fotografia de Olimpia Portela em "Celebrações".



Fig. 12· Fotografia de Octávio de Matos e Isabel da Mata em "Celebrações".



Fig. 13· Fotografia de Lia Cena, António Montez e Natália de Sousa em "Ensaios".



Fig. 14· Fotografia de Raul Solnado em "Ensaios".



Fig. 15· Fotografia de Gina Godinho em "Eróticos".



Fig. 16· Fotografia de Natália Melo em "Eróticos".



Fig. 17· Fotografia de Carlos Cunha em "Futebol".



Fig. 18· Fotografia de Eusébio e Odete Antunes em "Futebol".



Fig. 19· Fotografia de Rui de Carvalho em "Palco".



Fig. 20· Fotografia de Raul Solnado em "Palco".



Fig. 21· Fotografia de Marina Mota em "Plateia".

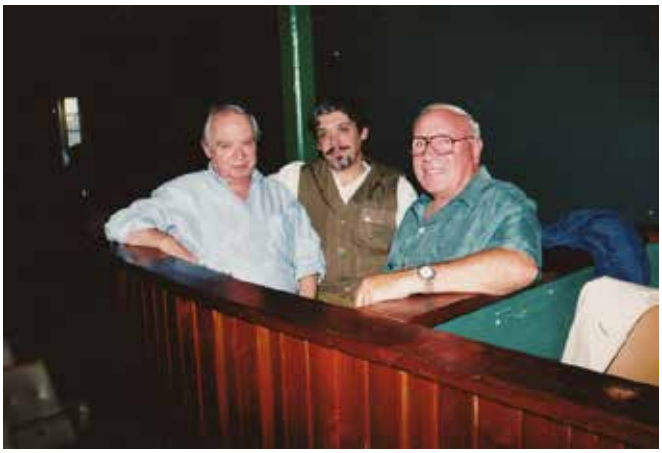


Fig. 22· Fotografia de Raul Solnado em "Plateia".



Fig. 23· Fotografia de Octávio de Matos em "Rádio".



Fig. 24· Fotografia de José La Féria e Hermínia Silva em "Rádio".



Fig. 25· Fotografia de Rita Ribeiro, Octávio de Matos e Nicolau Breyner em "Restaurantes".



Fig.26· Fotografia de Vasco Morgado, Rui Mendes e Raul Solnado em "Restaurantes".



Fig. 27· Fotografia de Luís Mascarenhas em "Retratos".



Fig. 28· Fotografia de Marina Mota em "Retratos".

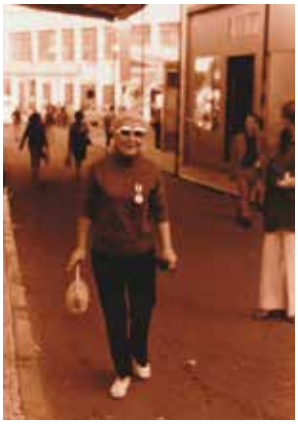


Fig. 29· Fotografia de Ainda Batista em "Rua".



Fig. 30· Fotografia de Dora Leal em "Rua".



Fig. 31· Fotografia de Vera Mónica e Nuno Nazaré Fernandes em "Vivências".



Fig. 32· Fotografia de Nicolau Breyner e Teresa Roby em "Vivências".



Fig. 33· Estado da coleção no primeiro contacto; Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa.

Tema	Total por temática	Total de digitalizações	percentagem do total por temática
figurinos	1766	1918	9,11%
atividades extra	326	298	1,68%
bastidores	3214	3509	16,57%
camarins	985	1534	5,08%
celebrações em bastidores	560	13	2,89%
cerimónias – casamentos e batizados	166	166	0,86%
duvidas	41	183	0,21%
ensaios	1140	704	5,88%
nú artístico	449	512	2,32%
futebol	213	214	1,10%
marchas populares	32	31	0,17%
palco	5967	9164	30,77%
plateia	187	184	0,96%
rádio	953	962	4,91%
restaurantes	1053	1026	5,43%
retratos	1005	1017	5,18%
reportagens	240	350	1,24%
rua	354	356	1,83%
vivências	741	1215	3,82%
total:	19392	23356	100,00%

Tabela 3· Tabela de temáticas.



Fig. 34· Mapa do Parque Mayer e os seus antigos estabelecimentos.

Tema	Total por temática	Total de digitalizações	percentagem do total por temática	percentagem total de digitalizações	total de fichas de inventário	percentagem de fichas de inventário
figurinos	1766	1918	9,11%	9,89%	673	3,47%
atividades extra	326	298	1,68%	1,54%	289	1,49%
bastidores	3214	3509	16,57%	18,10%	0	
camarins	985	1534	5,08%	7,91%	0	
celebrações em bastidores	560	13	2,89%	0,07%	0	
cerimónias – casamentos e batizados	166	166	0,86%	0,86%	0	
duvidas	41	183	0,21%	0,94%	1	0,01%
ensaios	1140	704	5,88%	3,63%	0	
nú artístico	449	512	2,32%	2,64%	0	
futebol	213	214	1,10%	1,10%	0	
marchas populares	32	31	0,17%	0,16%	31	0,16%
palco	5967	9164	30,77%	47,26%	2285	11,78%
plateia	187	184	0,96%	0,95%	0	
rádio	953	962	4,91%	4,96%	1	0,01%
restaurantes	1053	1026	5,43%	5,29%	600	3,09%
retratos	1005	1017	5,18%	5,24%	1	0,01%
reportagens	240	350	1,24%	1,80%		
rua	354	356	1,83%	1,84%	1	0,01%
vivências	741	1215	3,82%	6,27%	1	0,01%
total:	19392	23356	100,00%	120,44%	3883	20,02%

Tabela 4· Tabela de temáticas já contabilizadas, digitalizadas e catalogadas.

FOTOGRAFIA	Número de catálogo / Catalog number
	Localização / Location
	Local retratado / Location pictured
Medidas / Measurements	Material / Material
Tipologia / Typology	Cronologia / Chronology
Estado de construção / Conservation status	
Descrição / Description	

Tabela 5· Ficha tipo de catalogação.





Fig. 35· Fotografia de Armando Cortez e Maria Manuela, inicialmente em "Palco" e atualmente em "Fotojornalismo".

Fig. 36· Fotografia de Armando Cortez e Maria Manuela; Revista *Plateia* (Biblioteca Nacional de Portugal).

"UMA ESPINETA PINTADA DE VERDE": INSTRUMENTOS MUSICAIS E O CONTRIBUTO DOS INVENTÁRIOS *POST MORTEM* PARA O ESTUDO DA LEXICOGRAFIA E ICONOGRAFIA EM PORTUGAL (SÉCULOS XVIII E XIX)

"UMA ESPINETA PINTADA DE VERDE": MUSICAL INSTRUMENTS, AND THE CONTRIBUTION OF *POST MORTEM* INVENTORIES TO THE STUDY OF LEXICON AND ICONOGRAPHY IN PORTUGAL (18TH AND 19TH CENTURIES)

Sónia Duarte

ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, CESEM/NOVA
soniaduarte@fcsh.unl.pt
ORCID: 0000-0002-1192-153X

DOI: 10.37935/iha.oan2025.011

RESUMO

Este artigo analisa o léxico musical em uso em Portugal entre 1764 e 1832, fundamentando-se num *corpus* de fontes primárias arquivísticas, com particular enfoque nos inventários *post mortem*. A investigação adota uma metodologia transdisciplinar que cruza a terminologia técnica de instrumentos – exemplificada pela descrição de espinetas e outros cordofones de teclado – com a iconografia musical e os contextos culturais que se estendem do Barroco aos alvores do Romantismo. Ao dissecar fontes documentais frequentemente silenciadas, o estudo estabelece uma correlação direta entre o registo administrativo e a representação pictórica da época. O trabalho contribui para a História da Arte, o Colecionismo, a Museologia e a Musicologia ao sistematizar dados de uma vasta base de dados iconográfica, oferecendo novas ferramentas interpretativas para a compreensão da cultura visual e material, bem como para a correta identificação de objetos musicais em contextos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE

Iconografia musical | **Inventário** | **Léxico** | **Pintura** | **Séculos XVIII e XIX**

ABSTRACT

This article examines the musical lexicon used in Portugal between 1764 and 1832, drawing on a *corpus* of primary archival sources, with a particular focus on *post-mortem* inventories. The research employs a transdisciplinary methodology that integrates technical instrument terminology – exemplified by descriptions of spinets and other keyboard chordophones – with musical iconography and the cultural contexts spanning from the Baroque to the dawn of Romanticism. By analyzing documentary sources often overlooked by traditional scholarship, the study establishes a direct correlation between administrative records and the pictorial representations of the period. This work contributes to the fields of Art History, Collecting, Museology, and Musicology by systematizing data from an extensive iconographic database, providing new interpretive tools for understanding visual and material culture, as well as ensuring the accurate identification of musical objects within artistic contexts.

KEYWORDS

Musical iconography | **Inventory** | **Lexicon** | **Painting** | **18th and 19th centuries**

1. Tradução livre: [a] spinet painted green with six feet of the same color, valued at 19$200 réis (that is, the unit of currency of Portugal from around 1430 until 1911).

PRELÚDIO

Um dos cordofones de teclado elencados nas fontes primárias portuguesas de arquivo relativas ao século XVIII é, como pude cotejar, a ***espineta***, também designada no vernacular por ***espinheta***, que coloco em diálogo com o *corpus* da investigação: a pintura em Portugal, com incidência na música, na dança e no teatro (Duarte, 2024a). Entre os motivos musicais pintados sobre madeira, tela, sarja, cobre, papel e parede levantados *in situ*, encontram-se dezenas de representações no feminino, entre elas, a de Santa Cecília. Neste tema hagiográfico, Cecília aparece a cantar, a digitar um órgão — ora portativo, ora positivo —, um clavicórdio, um cravo ou uma harpa (Duarte, 2022b, 2024a). Para além disso, em temas áulicos e profanos aparecem ao longo das centúrias variegados cripto-retratos femininos copiados, quase sempre de fontes gravadas, que animam serões, agrupam-se em *boudoirs* ou mesclam-se com cenas de frondosa e abundante vegetação, subentendendo-se a fertilidade e o contrato de matrimónio (Gétreau, 2017; Gómez, 2018; Duarte, 2018, 2024b). É o que acontece com a iconografia debuxada numa caixa de órgão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Monforte, distrito de Portalegre [fig.01,02].



Fig. 01· Órgão (com retrato alegórico de D. Mariana Vitória de Bourbon?), século XVIII, ignoto autor; óleo sobre madeira; Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Monforte (fotografia de Rui Sousa, 2017).



Fig. 02· Retrato alegórico de D. José I (?) (pormenor pintado na caixa de órgão), século XVIII, ignoto autor; óleo sobre madeira; Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Monforte (fotografia da autora, 2017).



Fig. 03· Retrato alegórico de D. Mariana Vitória de Bourbon (pormenor pintado na caixa de órgão), século XVIII, ignoto autor; óleo sobre madeira; Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Monforte (fotografia da autora, 2017).



Fig. 04· Mademoiselle de Ménétou, *ca.* 1695, Trouvain; gravura; colecção privada (Fonte: cortesia da Christie's).



Fig. 05· Alegoria ao amor, *ca.* 1695, Nicolas I Bonnart; gravura; Paris, Bibliothèque nationale de France (Fonte: cortesia da BnF).



Fig. 06· Fille de qualité jouant du clavessin, ca. 1690, Nicolas I Bonnart a partir de um original de Robert Bonnart; gravura; Paris, Bibliothèque nationale de France (Fonte: cortesia da BnF).

A figura feminina de Monforte é citada de várias gravuras [fig.05,06]. Sem carácter de exaustividade, da oficina francesa dos Trouvain aos Bonnart. No primeiro caso, trata-se da 'vera effigies' de Françoise-Charlotte Ménétou, compositora e instrumentista da corte de Luís XIV. Senta-se diante numa cadeira de espaldar alto (tal como em Monforte) e olha para nós enquanto digita o teclado de um cordofone fantasiado (com um teclado oblíquo ou estando ausente o tampo harmónico), como que orgulhosa do seu *métier*. A gravura é de Antoine Trouvain (1652-1708), que se celebrizou com a série de seis iconografias que documentam as "Soirées d'Appartement" (divertimentos da corte)[2] onde figura o tipo de traje nobre disposto em *serpentinato* e repetido em Monforte [fig.02,07]. Note-se, ainda, que a moda (o *coiffe fontange*[3], jóias e brocados), o gesto e a postura da mulher repetem-se em todos os casos, mas em finais do século XVII o penteado anacrónico em causa era já merecedor de escárnio na corte francesa (Sterret, 2017). No caso português, o painel de ignota mão mostra, ainda, uma nuvem de fumos subentendendo-se a presença divina ou conferindo-lhe um carácter piedoso.

No lado oposto, pode ver-se a representação de um rei. Posso aventar que se trata da representação de D. José I, com rigor de traje? Por entre o meão da representação de arquitectura simbólica e uma coluna partida, o rei ostenta uma coroa e um crucifixo de lançar ao peito, segura um ceptro e na cor das vestimentas predomina o carmesim. Qual a relação do monarca com Monforte? Entre outras relações, sabe-se que D. João V pernoitou na casa de D. Martinho de Mascarenhas, o quinto conde de Santa Cruz e mordomo-mor de D. Pedro II, na noite de 30 de Outubro de 1716 no âmbito da peregrinação ao santuário de Nossa Senhora da Vila, em Terena. D. José I teria pouco mais de dois anos e o órgão é posterior. O painel superior apresenta, em primeiro plano, um ribeiro com aves; e num plano fundeiro, mais elementos arquitectónicos (incluindo uma torre sineira). No painel superior à imagem feminina já referida, figuram elementos vegetalistas e arquitectónicos condizentes. Veja-se, agora, a associação de cravos, órgãos, pianofortes e outros instrumentos musicais a algumas personagens de Lisboa, nos seus inventários *post mortem*.

2. Realizadas entre 1694 e 1696.
3. Nome dado ao penteado elevado, com recurso a linho, arame, rendas, paliçada e outros acessórios.



Fig. 07· Quatrieme chambre des Apartemens, 1696, Antoine Trouvain; Bibliothèque nationale de France (Fonte: cortesia da BnF).

TRÊS INVENTÁRIOS *POST MORTEM* PARA OS ESTUDOS DA ICONOGRAFIA E DA TERMINOLOGIA MUSICAL EM PORTUGAL

Dando continuidade aos estudos da iconografia musical nas centúrias seguintes com foco na retratística musical, pude elencar nos inventários *post mortem* várias referências a "**cravo de martelinhos**", "**espineta**", "**espinheta**", "**bandeirolas para estantes de música**", "**rabeca**", "**rabecão**", "**guitarra**", "**caixa com guitarra**", entre outros exemplos em usos coetâneos ou, nalguns casos, anacrónicos[4]. Alguns inventários *post mortem* são mais detalhados e têm contribuído para a identificação de retratos de músicos, de dançadores e de gente do teatro, projecto que presentemente levo a cabo em âmbito pós-doutoral que não cabe agora explanar.

4. *Vide*, por exemplo, DUARTE, Sónia — "Portraits of male and female musicians in Portuguese paintings from the 18th and 19th centuries". AA. VV. — *Current Research in Systematic Musicology. Perspectives on Sound and Musicology*. Springer Editions, 2021, pp. 61-90; DUARTE, Sónia — "Portraits of female musicians from the mid-16th and 17th centuries, in Europe". Comunicação nas *IV Jornadas Arte, Poder y Género*. Murcia, Universidad de Murcia, 9 de Abril 2021; DUARTE, Sónia — "Portraits of male and female musicians in Portuguese paintings from the 20th century: the case of Carlos Botelho (1899-1982)». Comunicação no *JOCEP — Internacional Congress on Contemporary European Painting*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 22 a 24 de Junho de 2022.

Francisco de Abreu Couceiro, cavaleiro da Ordem de Cristo e desembargador da Relação do Porto, falecido em 15 de Janeiro de 1758 possuía uma "**flauta de pau-preto avaliada em mil e duzentos reis**"[5]. Já o Doutor Francisco Sales Ribeiro, natural da Vila de Ourém, mas residente no Brasil, ouvidor-geral e corregedor da comarca do Espírito Santo, casado com D. Helena Micaela Caetana, possuía, à data da sua morte em 1767, uma "**rabeca**"[6]. O cardeal patriarca de Lisboa, D. Fernando de Sousa e Silva, tinha na sua posse, no ano da sua morte em 1786, um "**manicórdio**"[7]. Ou Damásio Pereira, residente em Lisboa, casado com D. Maria Bárbara de Abreu, falecido a 26 de Janeiro 1795 e deixando dois filhos menores, possuía entre peças de ouro e prata, fivelas, pinturas, incluindo retratos, relógios, um toucador, uma "**guitarra em bom uso que foi avaliada em seis mil e quatrocentos reis** [...]"[8] e "**um cravo de martelos de quatro oitavas** [...] **avaliado em trinta e oito mil reis**"[9].

Já nos primeiros anos da centúria seguinte podia ver-se que Francisco José da Fonseca, filho de Frutuoso Pires da Fonseca e de D. Inês Josefa de Barros, casado com D. Francisca Paula Madalena da Cunha, falecido em 10 de Setembro de 1803 e morador na Calçado do Sacramento, freguesia de São Pedro de Alcântara, possuía vários "**manicórdios**", um "**órgão**" e um "**piano**"[10]. Ou que Francisco José Rodrigues, residente na Rua Áurea, freguesia de Nossa Senhora da Conceição, em Lisboa, e falecido em 1809, possuía "**uma guitarra**"[11]. Ainda que outros, exercendo o ofício de mestre de violeiro, como Domingos José da Rocha, constando no seu inventário de bens *post mortem* datado de 1807 um conjunto de ferramentas e instrumentos derivados do *métier*, entre goivas, limas, cutelos, madeiras de vinhateiro ou casquinhas, como: "**três violas** de bocadinhos, **duas guitarras** [...] trinta e um moldes sortidos, seis serras, três pequenas e três grandes, quatro ferros de moldar [...], cinco latas de corda [...] três arcos de rebeca"[12].

O inventário de bens do patriarca António Xavier de Miranda Henriques, indica a existência de "**um órgão**", em 1815 ano do seu falecimento[13]. Já no elenco de bens do desembargador Francisco Xavier Ribeiro dos Santos, residente na Quinta do Alto, na estrada da Charneca, freguesia de São Bartolomeu da Charneca, termo de Lisboa, casado com D. Ana Rita do Monte do Carmo[14] e falecido no ano 1816, algum mobiliário com iconografia musical traduzido numa minuciosa "banca de jogos com seus **instrumentos de música** embutidos"[15] ou um "**piano forte de cinco oitavas com teclado em marfim e caixa em mogno**"[16]. Também Francisco José Gonçalves, que havia sido morador na Rua Direita do Salitre, em Lisboa, deixando viúva a 19 de Julho de 1818 D. Germana Teresa Rita de Almeida Gonçalves, possuía um "**órgão de mão**"[17]. O inventário do cavaleiro fidalgo professo na Ordem de São Tiago da Espada e escrivão da Mesa dos Vinhos, Francisco de Assis de Figueiredo e Abreu, casado com D. Maria Dufourcq de Assis de Figueiredo e Abreu[18], e falecido em 1823, possuía uma "**viola-lira**", "**pautas de música**", "duetos concertantes", "óperas", "valsas", não sendo de admirar a ligação familiar a outros músicos documentados a residir na cidade de Lisboa[19].

5. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Inventário dos bens de Francisco de Abreu Couceiro, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 80, n.º 5, 1758, fl. 42v.
6. ANTT, Inventário dos bens do Doutor Francisco Sales Ribeiro, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 33, n.º 8, 1767, 76r.
7. ANTT, Inventário dos bens de D. Fernando de Sousa e Silva, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 83, n.º 5, 1786, 71r.
8. ANTT, Inventário dos bens de Damásio Pereira, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 68, nº 5, 1795, fl. 28r.
9. ANTT, Inventário dos bens de Damásio Pereira, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 68, nº 5, 1795, fl. 28r.
10. ANTT, Inventário dos bens de Francisco José da Fonseca, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 52, n.º 8, 1803.
11. ANTT, Inventário dos bens de Francisco José Rodrigues, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 38, n.º 2, 1809.
12. ANTT, Inventário de bens de Domingos José da Rocha, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 82, n.º 8, 1807, fl. 3v e 3r. Residia na Rua do Merca-Tudo, em Lisboa, como consta no mesmo documento.
13. ANTT, Inventário dos bens de António Xavier de Miranda Henriques, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra A, mç. 151, n.º 7, cx. 241, 1815.
14. Nalguma documentação aparece ainda com o seguinte nome: Ana Rita do Monte do Carmo Ribeiro. Tiveram quatro descendentes: D. Carlota Doroteia Justiniana Ribeiro dos Santos, D. Matilde Ribeiro dos Santos; D. Juliana Augusta Ribeiro dos Santos; António Xavier Ribeiro dos Santos.
15. ANTT, Inventário dos bens de Francisco Xavier Ribeiro dos Santos, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 44, n.º 5, 1816, fl. 13r. São várias as notícias e avisos que focalizam a venda deste tipo de instrumentos. *Vide*, por exemplo, *Gazeta de Lisboa*, nº 143, 20 de Junho de 1815, dando conta que na Rua Nova de S. Mamede, perto do largo dos Caldas, nº 95, todos os dias das dez horas da manhã até ao meio dia se vendem pianos fortes dos melhores autores de Londres, Astor,e Clementi. Ou, no mesmo ano, dando conta de que quem quiser comprar piano fortes de seis oitavas de Clementi, se podia dirigir à Rua dos Fanqueiros, nº 64, segundo andar.
16. Idem.
17. ANTT, Inventário dos bens de Francisco José Gonçalves, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra V-Z-3.0, mç. 664, 1818, fl. 14v.
18. Familiar de Cesario Dufourcq que integrara a orquestra de amadores de Domingos Bomtempo.
19. ANTT, Inventário de bens Francisco de Assis de Figueiredo e Abreu, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 28, 1823.

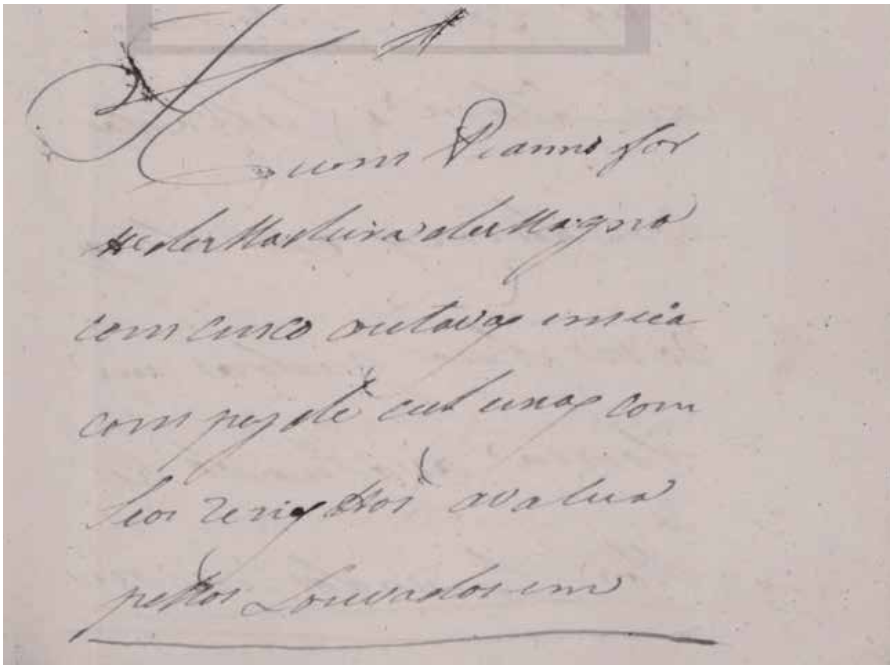


Fig. 08· Excerto de ANTT, "Inventário dos bens de Francisco José do Canto Castro Mascarenhas", in *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 43, n.º 14, fl. 9v.

Já Félix José António Viana, que pereceu em 1824, uma "**caixa com guitarra**"[20], nada se sabendo sobre a feitura do cordofone dedilhado. No inventário de bens do vice-almirante Francisco José do Canto Castro Mascarenhas, residente em Sítio do Lumiar, freguesia da Ameixoeira, termo de Lisboa, casado com D. Carlota Joaquina Mascarenhas Valdez e Canto[21], falecido a 26 de Outubro de 1826, consta que possuía um "**piano "forte" em mogno**"[22] no valor de 144$000, podendo ler-se o seguinte: "Um piano forte de madeira de mogno com cinco oitavas e meia [...] avaliado em cento e quarenta e quatro mil reis [...]"[23].

Já no inventário de bens de Joaquim Pedro Ginioux Júnior, proprietário do navio "Triunfo da Inveja" fazendo comércio de algodão e arroz proveniente do Maranhão, falecido em 1827, e familiar do impressor e livreiro Pedro Ginioux, elenca-se "**um piano**"[24]. O deputado da Junta do Comércio e morador em Lisboa, em tempos acusado de heresia, Francisco Soares de Araújo e Silva, possuía um "**piano forte**"[25]. D. Firmina Rosa da Silva Anjos que havia sido casada com António Lopes dos Anjos Júnior, falecia nos primeiros dias de 1828, sendo elencado no seu inventário de bens:

> "um **forte piano de seis oitavas inglês com caixa de madeira de mogno com guarnições de latão guarnecido de embutidos e com quatro pés torneados** [...] **de gosto bom muito moderno** que foi bem visto e examinado e foi avaliado atendendo ao tempo presente na quantia de trezentos mil reis pois noutro tempo foi muito mais elevado na quantia"[26].

20. ANTT, Inventário dos bens de Félix José António Viana, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 31, n.º 5, 1824, fl, 13r.
21. Natural do Pombal e açafata da Rainha D. Maria I, viveu na Quinta das Nogueiras. Um relato dá-nos conta que Sebastião do Canto e Castro de Mascarenhas, que viria a ser o 3.º Director geral dos Telégrafos, na década de sessenta do século XIX nascera a bordo de uma viagem Brasil-Lisboa, mais precisamente no dia 10 de julho de 1821.
22. ANTT, Inventário dos bens de Francisco José do Canto Castro Mascarenhas, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 43, n.º 14, 1826, fl. 9v e 9r.
23. Idem.
24. ANTT, Inventário dos bens de Joaquim Pedro Ginioux Júnior, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra J, mç. 46, n.º 20, 1827, fl. 10r.
25. ANTT, Inventário dos bens de Francisco Soares de Araújo e Silva, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 48, n.º 4. Vide, também, *Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa*, processo 13543.
26. ANTT, Inventário dos bens de D. Firmina Rosa da Silva Anjos, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 4, n.º 8, fl. 79r e 80v. Não faltam exemplos nas colecções portuguesas que podiam encaixar neste perfil. Vejam-se os pianofortes do Palácio Nacional da Pena, Palácio Nacional de Queluz, Museu Nacional da Música (como, por exemplo: PNP2016).



Fig. 09· Assinatura de George Pitschel, Fabricante de Piano Fortes e Fortes Piano in ANTT, "Requerimento de Jorge Pitschel, fabricante de pianos fortes, solicitando licença para estabelecer uma fábrica de pianos fortes e fortes pianos", Ministério do Reino, mç. 785, proc. 7, 1822, f. 1r e 3r.

Interessante é, também, a indicação do inventariante (o cônjuge), que pede ao avaliador de pianos José da Cruz Antunes[27] para dar o seu parecer relativamente ao cordofone de teclado.

Mais tardio é o inventário de bens de Vicente Ferreira que à data da sua morte, em 1832, possuía um "**piano forte inglês**"[28], e tendo como coevos alguns fabricantes de relevo na cidade como George Pitschel, residente na Rua do Arco Pequeno, nº 31, primeiro andar, designado "fabricante de piano fortes e fortes piano"[29]. Vejamos, agora, três inventários datados entre 1764 e 1778.

UMA ESPINETA DE DEZ MIL RÉIS NO INVENTÁRIO DE BENS *POST MORTEM* DE D. VICÊNCIA MARIA JOAQUINA, QUE RESIDIA NO LUGAR DO LUMIAR EM 1764

Seguidamente não farei a transcrição integral do documento referente aos bens de Vicência Maria Joaquina, moradora no lugar do Lumiar[30], casada com António José dos Santos, e deixando dois filhos[31], mas destacarei alguns excertos relativos ao léxico musical. D. Vicência Maria Joaquina possuía vários bens em prata, móveis de nogueira, banquinhas pintadas com lavatório, bancas redondas, um oratório em talha dourada com imagem de Nossa Senhora do Rosário, de São Sebastião, Santo António, São Francisco de Borges, São Pedro, vestidos, roupa branca de boa qualidade e "**uma espinheta** *[sic]*"[32]. Sobre a espineta em apreço, quase nada nos é revelado, apenas que a "**espinheta**" fora avaliada na quantia de dez mil reis[33]. Pelo valor reduzido, pode deduzir-se que seria de pequenas dimensões e podia não estar nas melhores condições.

Sobre este assunto é de destacar a existência de vários retratos com o debuxo de cordofones de teclado provenientes da zona geográfica do Lumiar mas já identificados, não se localizando, por ora, o retrato exacto de D. Vicência Maria Joaquina ou o duplo retrato, como era apanágio, com seu cônjuge António José dos Santos (Duarte, 2024b).

30. ANTT, Inventário dos bens de Vicência Maria Joaquina, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra U e V, mç. 4, n.º 2, 1764, fl. 1.
31. Idem, fl. 2r e 19r.
32. Idem, 8r.
33. Idem, 9v.

UMA "ESPINETA PINTADA DE VERDE COM SEIS PÉS DO MESMO, AVALIADA EM 19$200 RÉIS" NO INVENTÁRIO *POST MORTEM* DE JOSÉ FRANCISCO CRUZ ALAGOA, 1769

José Francisco Cruz Alagoa, conselheiro da Fazenda e tesoureiro-mor vivia na Rua da Fábrica da Seda, freguesia de Santa Isabel, Lisboa. Casara com D. Maria Joaquina Pacheco tendo descendência. Possuía entre outros bens à data da sua morte, 1769, treze casas, entre elas uma nos terrenos da antiga quinta do morgado dos Soares da Cotovia[34]. Como se verá, o seu inventário de bens é extenso e rico elencando-se peças em ouro e prata, louças da Índia, instrumentos musicais, mobiliário distinto e de bons materiais, e um manancial de iconografia sacra nos mais diversos suportes como um desenho de Vieira Portuense de dois palmos e meio em lápis vermelho, com moldura preta, avaliado em 4$000 reis.

No inventário de bens datado de 19 de Janeiro de 1769 consta o palácio Cruz Alagoa (fls. 16v-1333r), sendo referido várias pinturas de interesse como um retrato do Rei (naturalmente, o rei D. José I) com moldura ovalada[35], um oratório acharoado de azul e ouro com uma imagem de Nossa Senhora da Arrábida, uma imagem de Nossa Senhora do Monte do Carmo ou uma imagem de São Sebastião, entre outros objectos hagiográficos. Entre as artes decorativas contavam-se móveis, várias cadeiras, tamboretes, uma banca para jogo de cor verde ou "**uma espineta pintada de verde com seis pés do mesmo, avaliada em 19$200 réis**"[36].

Outros objectos elencados são em ouro (gargantilhas, anéis, uma flor para a cabeça, relógios um deles da firma J. L. Bury[37], botões de punho ou fivelas), mais de uma centena de diamantes e pratas, vários relógios da firma Bertie, um biombo da China, uma cafeteira, duas escarradeiras, um estojo do conceituado autor Jonh Ellicott[38], dois carrinhos de bebé ou louças da Índia. Mas o que se salientou foi, no âmbito desta investigação, "**um cravo de martelinhos, pintado de verde, avaliado em 120$000 reis com que se sabe**"[39] (fl. 44v). Infelizmente nada mais é dito: Qual o material usado na sua estrutura? Quantas oitavas? Qual a firma? Como era a decoração?

Na oitava casa, em específico, é referido que no quarto havia "uma caixa com seu **órgão** dentro avaliado em mil e seis reis"[40], preço muito reduzido para um instrumento musical podendo tratar-se de algo em mau estado ou mal avaliado. Vejamos outro exemplo.

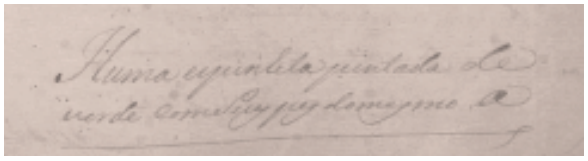


Fig. 10· ANTT, "Inventário de bens de José Francisco Cruz Alagoa", in *Feitos Findos, Inventário post mortem*, Letra J, mç. 564, nº 1, 1769, fls. 43v e 43r.



Fig. 11· ANTT, "Inventário de bens de José Francisco Cruz Alagoa", in *Feitos findos: inventários post mortem*, Letra J, mç. 564, nº 1, 1769, fl. 44v.

34. ANTT, Inventário de bens de José Francisco Cruz Alagoa, *Feitos findos: inventários post mortem*, Letra J, mç. 564, nº 1, 1769. Deixa como herdeiro universal seu filho varão Joaquim Inácio da Cruz Alagoa. Onde mais tarde vem a residir a Marquesa de Alorna com suas filhas (em 1828-29). *Vide*, também, João de Figueiroa-Rego, "Aqui foi a "Floresta egípcia". Vivências e moradores das casas nobres Cruz Alagoa na antiga rua Direita da Fábrica das Sedas, depois rua da Escola Politécnica, em Lisboa (1757-1967)", in *Cadernos do Arquivo Municipal*, vol. 2, nº 6, 2016.
35. ANTT, Inventário de bens de José Francisco Cruz Alagoa, *Feitos findos: inventários post mortem*, Letra J, mç. 564, nº 1, 1769, fl. 38r.
36. Observando a avaliação dada a outros objetos com o mesmo valor é indicado uma dúzia de tamboretes de nogueira, assentos de damasco encarnado, usados, avaliado em 19$200 réis indicando um valor mediano, pois um tremó com seu bufete por baixo e nele sua pedra de cima, avaliado em 30$000 réis e um canapé de madeira de nogueira, todo entalhado à francesa, assento de rótula com doze cadeiras irmãs avaliado em 60$000 réis.
37. Tratando-se, por certo, de James Lowndes Bury.
38. Firma londrina.
39. ANTT, Inventário de bens de José Francisco Cruz Alagoa, *Feitos findos: inventários post mortem*, Letra J, mç. 564, nº 1, 1769, fl. 44v.
40. Idem, fl. 79r.

A ESPINHETA NO INVENTÁRIO DE BENS *POST MORTEM* DE FRANCISCO NOGUEIRA, DATADO DE 1778

Casado com D. Micaela Arcângela, Francisco Nogueira faleceu a 1 de Março de 1778, em Lisboa, tendo deixado ainda como herdeiros os filhos José Joaquim Nogueira, Feliciana Rita Nogueira, Vitorino António Nogueira, Maria Isabel Nogueira e Ana Tomásia Nogueira[41]. Elencam-se entre os bens materiais que deixou, um cobertor de damasco; uma coberta de chita; lençóis de linho bom; um colchão cheio de lã; uma frigideira em cobre; ou um candeeiro de latão com quatro luzes; entre outros objectos. Quanto ao mobiliário, várias cadeiras de madeira de nogueira; uma papeleira e um leito, ambos de pau-santo; banca de madeira de bordo; baú coberto de couro; mochos de pinho; um espelho com moldura; um painel relativo a Nossa Senhora do Carmo; e uma "**espinhetta**" antiga que o avaliador atribuiu 9$000 reis, podendo ler-se o seguinte: "Hua espinhetta pequena de oitava curta pintada de verde e muito uzada e avaliada em nove mil reis com que se sabe"[42].

Tal como a espineta anterior, e estando avaliada em valores próximos, trata-se de um instrumento de pequena caixa de ressonância e, por certo, já muito usado.

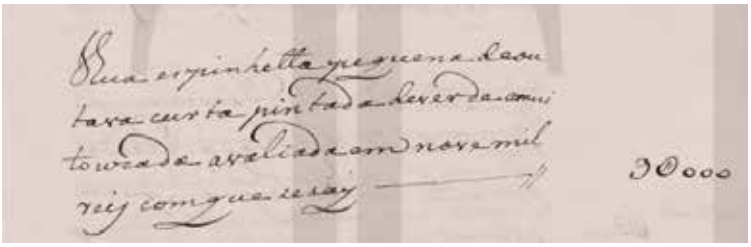


Fig. 12· ANTT, "Inventário de bens de Francisco Nogueira", in *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 48, n.º 12, 1778, fl. 8r.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este levantamento sistemático e nacional de fontes primárias documentais vem sustentar o meu estudo de imagens de música em Portugal, com incidência na pintura e no seu 'modus operandi'. Como vimos, marcam presença nalgumas casas e quanto mais abastada a casa maior a quantidade de objectos — incluindo de instrumentos musicais —, que nomeei por via da transcrição de inventários *post mortem*, com incidência, nalgumas balizas temporais. O inventário pode contar, para além do inventariante (geralmente o/a cônjuge) e do escrivão, com a presença de um avaliador externo como foi o caso de José da Cruz Antunes, que fizera aprendizagem na célebre oficina familiar Antunes. A investigação dá-se por terminada, por ora, mas respostas às questões serão dadas futuramente: Qual a proveniência destes instrumentos? Onde estão todos os retratos dos proprietários destes instrumentos? Onde estão, hoje, esses instrumentos?

41. ANTT, Inventário de bens de Francisco Nogueira, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 48, n.º 12, 1778.
42. ANTT, "Inventário de bens de Francisco Nogueira», in *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 48, n.º 12, 1778, fl. 8r.

REFERÊNCIAS

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra A, mç. 151, n.º 7, cx. 241, 1815.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 68, nº 5, 1795.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra D, mç. 82, n.º 8, 1807.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 33, n.º 8, 1767.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 38, n.º 2, 1809.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 48, n.º 12, 1778.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 52, n.º 8, 1803.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra F, mç. 80, n.º 5, 1758.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra J, mç. 564, nº 1, 1769.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra U e V, mç. 4, n.º 2, 1764.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra U e V, mç. 4, n.º 2, 1764.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra U e V, mç. 4, n.º 3, 1832.

ANTT, *Feitos Findos, Inventários post mortem*, Letra V-Z-3.0, mç. 664, 1818.

ANTT, Ministério do Reino, mç. 785, proc. 7, 1822.

BIBLIOGRAFIA

DUARTE, Sónia – "As salas de música e de baile da residência de D. Gertrudes Espada e de D. João Xavier Potsch, junto à Estrada do Lumiar, na segunda metade do século XVIII". LENCART, Joana Lencart et al. – *Actas do VI Congresso Internacional Casa Nobre: um património para o futuro* [2022]. Casa das Artes: Município de Arcos de Valdevez, 2024b, pp. 844-860.

DUARTE, Sónia – "Iconografia musical na arte portuguesa do tempo de André Soares (1720-69): fontes, modelos e citações". LESSA, Elisa et. al. (org.) – *Paisagens e património: o som, a música e a arquitectura*. Minho: Universidade do Minho, 2022a, 70-85.

DUARTE, Sónia – *Imagens de música na pintura em Portugal (1600-1750)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2024a, 2 vols. (PhD thesis).

DUARTE, Sónia – "Imagens de Santa Cecília na pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII: inventário, devoção, fontes e modelos, usos e funções". SOUSA, Ana Cristina; ROSAS, Lúcia – *Revista CEM / Cultura, Espaço e Memória*, CITCEM / FLUP, 14 (2022b), 201-226.

DUARTE, Sónia – "'Vivendo de sua fazenda e da arte de pintar': o trabalho de José de Sousa de Carvalho (1741-1795)". *ARTis ON – Revista do Instituto de História da Arte*, 7 (2018), 20-24.

GÉTREAU, Florence – *Voir la Musique*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2017.

GÓMEZ, Leticia Ruiz – *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.

STERRETT, Edward – "Modes of Address: The Fashion Print as Passe-Partout". *Getty Research Journal*, 9 (2017), 23-38.

"IOANNA IGNACIA PINXIT" – UMA RARA ASSINATURA DE JOANA DO SALITRE NUMA PEQUENA COLECÇÃO DE PINTURA

"IOANNA IGNACIA PINXIT" – A RARE SIGNATURE OF JOANA DO SALITRE IN A SMALL PAINTING COLLECTION

António João Cruz
Instituto Politécnico de Tomar; Laboratório HERCULES; IN2PAST
ajcruz@ipt.pt
ORCID: 0000-0001-6396-5027

Carla Rego
Instituto Politécnico de Tomar; TECHN&ART
cmrego@ipt.pt
ORCID: 0000-0001-6423-1164

Carolina Romão
coralineromao@hotmail.com

Lígia Mateus
Instituto Politécnico de Tomar; TECHN&ART
ligia.mateus@ipt.pt
ORCID: 0000-0002-0236-986X

Teresa Desterro
Instituto Politécnico de Tomar; Centro de Investigação em Belas-Artes Francisco de Holanda
teresa.desterro@ipt.pt
ORCID: 0000-0002-7862-939X

DOI: 10.37935/iha.oan2025.012

RESUMO

No decurso de uma intervenção de conservação e restauro, foi descoberta a assinatura de Joana do Salitre (1711- c.1781) numa pintura a óleo representando Santo Agostinho, feita a partir de uma gravura de que existem diversas impressões bastante similares. A assinatura encontrava-se, no verso da pintura, escondida por uma tela de reentelagem, facto que colocou um desafio à intervenção uma vez que a obra necessitava de uma nova reentelagem. Dado que se sabe muito pouco sobre a artista, aproveitou-se esta oportunidade para apresentar uma revisão sistemática dos conhecimentos existentes sobre a mesma. Apesar de ter uma clientela considerável, as suas obras conhecidas são raras e, consequentemente, esta pintura é um significativo contributo para a constituição do seu *corpus*. A assinatura das obras de Joana do Salitre, como acontece na maioria das suas pinturas conhecidas, revela uma clara consciência autoral feminina numa época de escassa visibilidade das mulheres artistas.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura | **Assinatura** | **Joana do Salitre** | **Joana Inácia** | **Conservação e Restauro**

ABSTRACT

During a conservation and restoration intervention, the signature of Joana do Salitre (1711- c.1781) was discovered on an oil painting depicting Saint Augustine, based on an engraving of which there are several prints quite similar. It was, on the back of the painting, hidden by a lining canvas and this location posed a challenge for the intervention as the work required a new re-lining. As very little is known about the artist, this painting provides an opportunity to present a systematic review of the available knowledge about the painter. Despite having a considerable clientele, her known works are rare and, consequently, this painting is a significant contribution to the establishment of her corpus. The signature on Joana do Salitre's works, as is the case with most of her known paintings, reveals a clear sense of female authorship at a time when women artists had very limited visibility.

KEYWORDS

Painting | **Signature** | **Joana do Salitre** | **Joana Inácia** | **Conservation and Restoration**

Por vezes, em pequenas colecções, há grandes revelações. No caso que aqui se traz, isso aconteceu no âmbito de uma intervenção de Conservação e Restauro, uma ocasião privilegiada para o estudo material das obras de arte, pela proximidade e continuado contacto que o conservador-restaurador mantém com aquelas (Cruz, 1998), circunstância em que, de vez em quando, sem que seja expectável, uma intervenção origina resultados com interesse que vão muito para lá da intervenção, numa situação em que, por exemplo, a História da Arte, que inicialmente é convocada para apoio à Conservação e Restauro, acaba por reciprocamente beneficiar da colaboração (Cruz et al., 2020).

Com efeito, a primeira etapa da intervenção de Conservação e Restauro é a caracterização da obra (Appelbaum, 2007: 3), a qual, depois da observação cuidada e detalhada que só um olhar treinado consegue fazer, envolve diferentes metodologias das Humanidades e das Ciências, entre as quais as mais frequentes são as da História, História da Arte, Química e Materiais. É suposto esse estudo inicial ter como propósito, antes de mais, estabelecer os objectivos e as metodologias de intervenção. Frequentemente, as implicações traduzem-se num conjunto de escolhas feitas entre as diversas soluções adoptadas em casos comuns mais ou menos semelhantes e, por isso, com resultados mais ou menos expectáveis, mas, por vezes, a caracterização de um objecto conduz a tratamentos diferentes, às vezes bem diferentes, daqueles que eram previsíveis (Morais et al., 2017).

No presente caso, que se desenvolveu no Laboratório de Pintura do Instituto Politécnico de Tomar, no âmbito de um estágio curricular do Mestrado em Conservação e Restauro (Romão, 2023), esse estudo de uma pintura do século XVIII permitiu encontrar uma assinatura e, assim, determinar a autoria da obra. Mas esta assinatura, por sua vez, devido ao local onde se encontra, levou à revisão da intervenção inicialmente prevista, pois obrigou a conciliar a necessidade de reforço estrutural (prevista) com a necessidade de deixar à vista a assinatura (não prevista, pois era desconhecida) — algo que não foi fácil.

A PINTURA

A pintura pertence à colecção do fadista Ruca Fernandes e representa *Santo Agostinho*. Foi adquirida em 2018 num leilão da Cabral Moncada Leilões. É uma obra sobre tela com 92 cm de altura e 72 cm de largura e no catálogo do leilão surge descrita como de escola espanhola [fig.01].

Sobre um fundo escuro, onde é possível perceber uma estante com livros, Santo Agostinho, com vestes episcopais, surge sentado com pena na mão direita e coração ardente na esquerda. O olhar, místico, dirige-se para a claridade. À sua frente, um livro aberto repousa sobre a mesa onde também estão o tinteiro e a mitra. No canto inferior direito, encontra-se uma águia, que só se tornou evidente após remoção da sujidade que cobria o verniz. O coração ardente e a mitra são atributos frequentes da iconografia de Santo Agostinho de Hipona (Réau, 1958: 150-151), a pena, o tinteiro e os livros são adereços que podem ser relacionados com a obra escrita de um dos Doutores da Igreja e a águia simplesmente aludia a quem, como está registado na *Legenda Áurea*, pela elevação do seu pensamento, "voava como uma águia" (Voragine, 2012: 513).



Fig. 01· Santo Agostinho, de Joana do Salitre, após a intervenção. Fotografia: Gonçalo Figueiredo, Instituto Politécnico de Tomar.



Fig. 02· Saint Augustin. *Peint par Ant. Dieu. Gravé par Dossier. À Paris chez N de Polly*. Entre 1734 e 1750? Fotografia: Wellcome Collection, inv. 3503i. https://wellcomecollection.org/works/m99qsyfb.

De uma forma geral, a pintura segue muito de perto uma das diversas gravuras conhecidas baseadas em pintura que uns dizem ser de Antoine Dieu (1662-1727) e outros de Philippe de Champaigne (1602-1674), gravuras que, com excepção das legendas, mal se distinguem, nomeadamente de Michel Dossier (1684-1750), publicada em Paris, entre 1704 e 1710, por Nicolas Bazin (1633-1710)[1]; do mesmo Michel Dossier, mais tardia, publicada em Paris, possivelmente entre 1734 e 1750, por Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (1707-1780) [fig.02][2]; de um dos membros da família Poilly publicada, em Paris, por Pierre Jean (1754-1829)[3]; de Jacques Chéreau (1688-1776)[4]; ou de Giuseppe Wagner (1706-1786), publicada em Veneza[5]. Além das diferentes capacidades expressivas, as principais diferenças entre a pintura que aqui se apresenta e as gravuras residem, por um lado, na maior visibilidade da estante com livros nas gravuras, no maior destaque da cadeira na pintura (onde apresenta espaldar alto) e na ausência da águia nas gravuras, embora, neste caso, a cadeira possua perna que termina com forma de pata de ave de rapina, com dedos e garras detalhados. As diferenças, designadamente de dimensão, também são significativas a respeito do coração, da mesa e dos adereços sobre a mesma.

1. "Peint par Ant. Dieu / Gravé par Dossier / A Paris chez N. Bazin / Avec Privil du Roy / Mariette excud.", exemplar no Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, http://kk.haum-bs.de/?id=bazin-n-ab3-0012 (acesso: 2025-9-9).
2. "Peint par Ant. Dieu / Gravé par Dossier / A Paris chez N. de Poilly / rue St. Jacques à l'Esperance C. P. R.", exemplar na Wellcome Collection, Londres, https://wellcomecollection.org/works/m99qsyfb (acesso: 2025-9-9).
3. "Ph. de Champagne, Pinx / Poilly sculp / A Paris, chez Jean, Rue St Jean de Beauvais, N° 10", exemplar na capela de Santa Ana, Domalain, França, https://patrimoine.bzh/gertrude-diffusion/dossier/IM35014045 (acesso: 2025-9-9).
4. "Peint par Ant. Dieu / a Paris chez Chereau le jeune rue S.t Jacques au grand S.t Remy", exemplares na Biblioteca Nacional de Portugal (http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/320757) e no Gabinetto Nazionale Delle Stampe, Roma (https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FN14189) (acesso: 09 setembro 2025).
5. "appo Wagner Venezia", exemplar na Österreichische Nationalbibliothek, Viena (https://onb.digital/result/BAG_8159239) (acesso: 09 setembro 2025).

Um dos autores das gravuras, o francês Michel Dossier, trabalhou para Portugal, sendo sua a gravura a buril que representa "João Curvo Semedo, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, Familiar do S. Ofício e Médico da Casa Real", impressa em Paris, em 1716 (Dossier, 1716; Vasconcelos, 1929). Esta gravura surge reproduzida, invertida, na edição de 1716 do livro *Polyanthea Medicinal*, da autoria do retratado, impresso em Lisboa na Oficina de António Pedroso Galram. Quanto à gravura de Santo Agostinho de Chéreau, um exemplar foi encadernado juntamente com uma edição da *De Civitate Dei* num volume que pertenceu ao Convento de Nossa Senhora da Graça, em Lisboa[6].

A pintura foi colocada em leilão sem moldura e com significativos problemas de conservação, entre os quais numerosas e extensas lacunas. Encontrava-se reentelada e com uma banda de reforço, sobre a tela de reentelagem, na zona inferior [fig.03]). Ainda que isso não fosse perceptível antes de iniciado o processo de tratamento, no lado da frente, igualmente na zona inferior, estava aplicada parte da tela de uma outra obra, com a respectiva pintura, costurada à tela original.



Fig. 03· Verso da pintura antes do tratamento. Fotografia: Gonçalo Figueiredo, Instituto Politécnico de Tomar.

6. Biblioteca Nacional de Portugal, http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/320757 (acesso: 09 setembro 2025).

Após o desengradamento, verificou-se, por um lado, que a altura da pintura tinha sido reduzida nalguns centímetros e, por outro lado, que na grade (fixa) consta a inscrição, feita a lápis, "Snr Mardel", que provavelmente alude ao restaurador Fernando Mardel (1884-1960), o qual, nesse caso, pode ter sido o autor da reentelagem.

O tratamento proposto para a pintura envolvia a remoção da banda e a substituição da tela de reentelagem devido ao envelhecimento do adesivo e à perda de aderência, bem como à natureza ácida do mesmo (por espectroscopia de infravermelho verificou-se tratar-se, essencialmente, de colofónia). Durante a remoção da tela de reentelagem, operação facilmente realizada por via mecânica em virtude da alteração do adesivo, foi detectada uma inscrição no centro da tela, mas de difícil leitura por causa do adesivo. Com efeito, após a remoção desta tela, permanecia sobre a tela original uma espessa camada translúcida de adesivo, que, com o auxílio de lupa binocular, foi removida com bisturi. A inscrição era, porém, perfeitamente visível nas imagens de infravermelho obtidas com uma câmara multiespectral, as quais foram especialmente úteis durante essa fase de remoção do adesivo [fig.04]. No final desta operação a assinatura ficou com muito melhor visibilidade, ainda que a mesma seja superior nas imagens de infravermelho, as quais mostram claramente a inscrição "Ioanna Ignacia Pinxit" [fig.05]. A assinatura, com caligrafia manuscrita arredondada, tem cerca de 42 cm de comprimento por 7 cm de máxima altura e, pela forma, espessura e contornos do traço, foi executada com uma tinta aplicada a pincel. Não foi feita qualquer tentativa de identificação desta tinta, mas o seu tom e a sua visibilidade na fotografia de infravermelho (Rabin, 2021) sugerem tratar-se de uma tinta à base de negro de carbono.



Fig. 04· Limpeza da zona da assinatura com monitorização, em tempo real, com imagem de infravermelho (visível no écran do computador).



Fig. 05· Assinatura visível (em cima) e em imagem de infravermelho (banda espectral centrada em 950 nm obtida com câmara XpectralTEK XpeCAM X01) (em baixo).



Fig. 06· Verso da pintura após conclusão da intervenção. Fotografia: Gonçalo Figueiredo, Instituto Politécnico de Tomar.

O problema que a assinatura colocou à intervenção foi o de reforçar a tela sem a ocultar, já que se trata de uma descoberta de assaz importância, quer pela sua raridade, quer pelo seu significado histórico-artístico, razão pela qual se considerou que teria que ficar visível. Inicialmente, estava planeada uma reentelagem com tela de poliéster com densidade média (130 g/m^2 ou superior), tal como é habitual em circunstâncias semelhantes, mas esse tratamento não era compatível com aquele objectivo. Após alguns testes, foi adoptada uma primeira solução que consistiu na reentelagem com uma tela de poliéster muito fina (17 g/m^2), transparente, e o adesivo, em filme, BEVA® 371. O tratamento pareceu resultar, mas uma posterior avaliação da situação levou a considerar que dessa forma a assinatura não tinha a visibilidade necessária a um elemento com a sua importância. Em consequência, já depois de terminado o estágio, foi aberta uma janela na zona da assinatura que, assim, ficou directamente exposta à vista [fig.06].

JOANA DO SALITRE E A SUA OBRA

A autora da assinatura, e, como a mesma afirma, da pintura, é Joana Inácia, mais conhecida por Joana do Salitre, designação esta que, distinguindo-se da assinatura, fazendo menção à rua do Salitre, em Lisboa, onde residia, trabalhava e vendia as suas obras, dá conta, à semelhança do que acontece com uma Josefa de Óbidos, de uma numerosa clientela, certamente responsável pela designação, e, indirectamente, de uma actividade que lhe proporcionava o sustento (Arruda, 2013).

No entanto, pouco se sabe da sua vida e da sua obra e as poucas referências que há nem sempre são concordantes, a começar pelo seu nome.

Se o seu contemporâneo Cyrillo Wolkmar Machado diz que "o seu verdadeiro nome era D. Joana Inácia" (Machado, 1823: 133), a literatura posterior identifica-a como Joana Inácia Rosa (Lima, 2023), Joana Inácia Rosa de Carvalho (Sequeira, 1917: 310), Joana Inácia Monteiro de Carvalho (Arruda, 2013; Chicó et al., 1973; Gonçalves, 2012), Joana Inácia Rosa Monteiro de Carvalho (Flor; Flor, 2022; Sousa, 1985) ou Joana Inácia Rebelo (Museu de Lisboa, 2022; Arruda, 2013; Monteiro, 2021). Era irmã de José Monteiro de Carvalho, que também assina como José António Monteiro de Carvalho, que teve importante papel nos trabalhos de reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755 (Araújo, 2014), o qual surge identificado de diversas formas, mas que na realidade foi nomeado "ajudante de infantaria com exercício de engenheiro" em 1751 e "arquitecto das obras do Conselho da Fazenda" em 1760 e terminou a sua carreira como "sargento-mor de infantaria com exercício de engenheiro" (Viterbo, 1904: 175-176).

Da vida de Joana do Salitre, sabe-se que nasceu em Lisboa em 1711, filha de Francisco Monteiro Rebelo e Isabel Maria (Arruda, 2013; Viterbo, 1922: 389), e casou duas vezes, a primeira das quais, em 1737, com Marcelino de Faria Lobo (falecido em 1768) (Arruda, 2013). Desse casamento, em 1753 (Arruda, 2013), nasceu um filho, Ângelo, que morreu em 1755 (Sequeira, 1917: 311). Segundo os documentos consultados por Gustavo de Matos Sequeira, residiu na rua do Salitre entre 1750 e 1768 (Sequeira, 1917: 310), mas o registo de baptismo do filho, de 1753, menciona como residência do casal a Calçada do Colégio, freguesia do Socorro, e só o registo de óbito do filho, de 1755, é feito na freguesia de São José, onde se situa a rua do Salitre (Arruda, 2013). Terá falecido cerca de 1781 (Arruda, 2013).

Não obstante o estatuto que os filhos atingiram, os pais da pintora eram pobres, como é atestado pelo registo feito no assento do óbito do pai, em 1749 (Arruda, 2013), e pelo pedido de esmola feito pela mãe, em 1758, à Irmandade de São José dos Carpinteiros[7].

7. Arquivo Municipal de Lisboa, Irmandade de São José dos Carpinteiros, Caixa 151, f. 89 a 90v. In: https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/Result.aspx?id=1615175&type=PCD (acesso: 09 junho 2025).

Segundo Cyrillo Wolkmar Machado, Joana do Salitre "teve lições, dizem, de André Gonçalves [(1685-1762)]" (Machado, 1823: 134), que alguns dão como certas (Isidro, 2015; Monteiro, 2021). Acrescenta o mesmo que "fez retratos, e painéis pequenos para Terços, e Capelas de Igrejas, principalmente para as Províncias. O seu estilo sem ser bom, é tolerável atendendo ao seu sexo" (Machado, 1823: 133-134). Estas palavras, ainda que informativas sobre a actividade da pintora, porém, não deixam de notar, duplamente, o preconceito de quem as formula sobre as mulheres artistas: não é apenas a subvalorização implícita em "atendendo ao seu sexo", como é a desvalorização da sua obra através da referência à sua pequenez (ainda que física) e ao seu destino (a província) — quando as obras mais conhecidas actualmente são, pelo contrário, obras de grandes dimensões executadas para edifícios da cidade de Lisboa ou proximidades, algumas das quais, aliás, o próprio Cyrillo menciona.

De qualquer forma, não obstante a numerosa clientela que a tornou conhecida pelo local onde se encontrava a sua oficina, raras são as obras conhecidas de Joana do Salitre, entre as quais, até agora, se contavam duas com assinatura.



Fig. 07· Retrato do Marquês de Pombal, Museu da Cidade, Lisboa, inv. MC.PIN.0279. Fotografia: Museu de Lisboa / EGEAC / Câmara Municipal de Lisboa.



Fig. 08· Nossa Senhora da Pureza, da igreja da Conceição Velha, Lisboa. Fotografia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Nossa_Senhora_da_Pureza%22,_Joana_do_Salitre,_Igreja_de_Nossa_Senhora_da_Concei%C3%A7%C3%A3o_Velha_05.jpg.

Uma das obras assinadas é o *Retrato do Marquês de Pombal*, que se encontra no Museu da Cidade, Lisboa [fig.07]. Deve ter sido feito em data próxima da recepção do título de Marquês de Pombal por parte de Sebastião José de Carvalho e Melo, o que aconteceu em 1769. O Marquês apresenta-se numa escala próxima do natural, no momento em que é surpreendido a escrever uma carta ao Rei. Em cima da mesa coberta com toalha de brocado vermelho encontram-se tinteiros, livros e papéis. No plano fundeiro uma cortina que se abre para mostrar uma longínqua paisagem urbana e atrás do Marquês uma estante com preciosos livros e alguns papéis. Não obstante alguma rigidez corporal, e algumas debilidades no fundo paisagístico, o detalhe das texturas e transparências dos tecidos, nomeadamente das vestes do Ministro e da fita que sustem a Comenda da Ordem de Cristo, denunciam o seu gosto pelo detalhe e o cuidado no seu tratamento. De uma das gavetas do fundo está pendurado um fólio, assinado pela autora onde são indicadas as dignidades do Marquês e onde também se pode ler a assinatura da pintora: "INDRUSTRIÓ JOANNE ... STUDIÓ".

A outra obra é o quadro de grandes dimensões, de 1770, *Nossa Senhora da Pureza*, da igreja da Conceição Velha, em Lisboa [fig.08], já mencionada por José da Cunha Taborda (Taborda, 1815: 227). Representa Nossa Senhora com o Menino pairando sobre um fundo algodoado povoado de querubins e envolta por diversos anjos, um dos quais ostenta uma filactera onde se lê o título. O Espírito Santo (forma de pomba) sobrepuja a figura de Maria. Aqui a pintora assinou com uma inscrição latina, integrada na paisagem, e salientou a sua condição feminina: "LISBONENSIS FEMINA J. I. R. ARTIFICIO EDIBUES JULII ANNO MDCCLXX".



Fig. 09· Concordia Fratrum, Palácio dos Marqueses de Pombal, Oeiras. Fotografia: https://www.oeiras.pt/-/sala-da-conc%C3%B3rdia-do-pal%C3%A1cio-marqu%C3%AAs-de-pombal-foi-restaurada-.

A estas duas obras, pode-se acrescentar, depois da recente descoberta do respectivo recibo de pagamento (Flor; Flor, 2022), a pintura, de 1777, no tecto da sala da Concórdia do Palácio dos Marqueses de Pombal, em Oeiras, com os retratos do Marquês de Pombal (1699-1782) e seus irmãos Paulo António de Carvalho e Mendonça (1702-1770), cónego da Sé Patriarcal e inquisidor-mor, e Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1701-1769), governador de Grão-Pará e Maranhão, que ostenta a inscrição "Concordia Fratrum" que dá nome à pintura [fig.09]. Representa a concórdia entre irmãos, mas simboliza também a força de carácter indestrutível, apanágio do Marquês, simbolizada através da vara de lictor empunhada pela figura feminina, que na outra mão ostenta a tocha acesa, símbolo do Amor, da Paz e da Concórdia.

Estas poucas assinaturas mostram, em primeiro lugar, que Joana do Salitre não adoptou o nome toponímico pelo qual ficou conhecida. Em segundo lugar, registam duas variantes do seu nome: apenas o nome próprio, Joana Inácia, como acontece na pintura aqui apresentada; ou Joana Inácia Rosa, no recibo de 1777. Infelizmente, a assinatura do *Retrato do Marquês de Pombal* está truncada e relativamente à da pintura representando *Nossa Senhora da Pureza* não é possível saber se o "R." de "J. I. R." corresponde a Rosa, como surge no recibo que assinou sete anos depois, ou se corresponde a Rebelo, o apelido do pai. A base documental é reduzida, uma vez que para as outras variantes do seu nome que se encontram na literatura posterior nada é dito sobre as fontes em que se baseiam, mas talvez se possa especular que Rosa era o apelido do 2.º marido e que antes desse 2.º casamento usava apenas o nome próprio. Desta hipótese resultaria que o quadro representando *Santo Agostinho* é anterior a 1770 (se o R. da assinatura colocada no quadro desse ano corresponder a Rosa) ou, no máximo, anterior a 1777.

Por outro lado, não se pode deixar de notar os diversos modos de afirmação da autoria das pinturas conhecidas, os quais, considerando o que se acabou de expor relativamente à forma da assinatura, podem, hipoteticamente, ser alinhados numa sequência que começa com a afirmação da autoria de um modo muito discreto (no verso da pintura representando Santo Agostinho), passa para uma afirmação clara em que a assinatura surge claramente visível integrada num elemento da própria pintura (*Retrato do Marquês de Pombal e Nossa Senhora da Pureza*) e depois desaparece (*Concordia Fratrum*).

No entanto, são apenas frustes hipóteses — cuja validade só a descoberta de mais obras de Joana do Salitre permitirá avaliar.

De qualquer modo, a assinatura, bem visível em dois quadros, "representa o auto-reconhecimento, uma consciência clara sobre a sua própria situação como mulher artista na sociedade" (Arruda 2013, 46).

CONCLUSÃO

Com a nota que aqui se apresenta, junta-se agora ao ainda pequeníssimo *corpus* de obras de Joana do Salitre, ou, mais de acordo com a sua preferência, Joana Inácia, mais uma pintura: *Santo Agostinho*, de colecção particular.

O processo iniciou-se com uma intervenção de Conservação e Restauro que, como é habitual, permitiu obter informação de natureza material que dificilmente é possível obter fora deste contexto. Neste caso foi descoberta uma assinatura que, além de, permitir identificar com segurança a autora da obra, permitiu reenquadrá-la de uma forma mais geral, já que a pintura estava atribuída a escola espanhola. Adicionalmente foi encontrada a gravura em que se baseia, contribuindo-se assim para o conhecimento da circulação dos modelos de inspiração em Portugal. Esta situação reforça a importância da publicação das informações obtidas e dos estudos realizados no contexto das intervenções de Conservação e Restauro para o conhecimento da pintura portuguesa, especialmente da de artistas de menor notoriedade.

Quanto à assinatura, que evidencia a consciência da artista, a comparação com as outras assinaturas conhecidas, permite colocar a hipótese, ainda que com reservas, de a pintura ter sido executada antes de 1770 ou, no máximo, 1777.

BIBLIOGRAFIA

APPELBAUM, Barbara – *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.

ARAÚJO, Renata Malcher de – "Lisboa levantada do chão". TORRAS, Begoña Farré (ed.) – *IV Congresso de História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2014, pp. 162-174.

ARRUDA, Luísa – "Joana do Salitre". LEANDRO, Sandra; SILVA, Raquel Henriques da (ed.) – *Mulheres Pintoras em Portugal. De Josefa d'Óbidos a Paula Rego*. Lisboa: Esfera do Caos, 2013, pp. 41-68.

CABRAL MONCADA LEILÕES – "1095 - Leilão Online de Antiguidades, Obras de Arte e Objectos de Decoração: 73 - Santo Agostinho", Cabral Moncada Leilões, Lisboa, 2018. Em: https://www.cml.pt/leiloes/online/1095/lotes/73/santo-agostinho (Acesso: 28 junho 2025).

CHICÓ, Mário Tavares; et al. (ed.), *Dicionário da Pintura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973.

CRUZ, António João – "As exposições temporárias e o estudo laboratorial das obras de arte". *Boletim da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro*, 8-9 (1998), 60-63, http://www.ciarte.pt/artigos/199801.html.

CRUZ, António João; et al. – "Oficinas regionais, influências de muitas e desvairadas partes: o caso dos suportes de madeira das pinturas maneiristas de Belchior de Matos da ermida de Geraldes (Peniche, Portugal)". *Ge-conservación*, 17 (2020), 82-99, https://doi.org/10.37558/gec.v17i1.700.

DOSSIER, Michel – "João Curvo Semmedo cavalleyro professo da Ordem de Christo, familiar do S. Officio, & medico da Caza Real", 1716, Biblioteca Nacional Digital, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Em: https://purl.pt/22555 (Acesso: 23 outubro 2023).

FLOR, Susana Varela; FLOR, Pedro – "Retratos setecentistas em Oeiras: contributos para o estudo da genealogia iconográfica do Marquês de Pombal". *ARTis ON*, 13 (2022), 46-61, https://doi.org/10.37935/iha.aon2022.0016.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750). Conceitos, Tipologias e Protagonistas*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2012. 2 vols.(Tese). Em: http://hdl.handle.net/10451/8491.

ISIDRO, Susana Patrícia Correia, *O laboratório de André Gonçalves e os programas de pintura no barroco quinto-joanino*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015. 2 vols.(Tese de doutorameeto). Em: http://hdl.handle.net/10451/18374.

LIMA, Madalena Costa – "Os lavradores, a "afilhadinha" órfã e a freira "aflita": testemunhos de caridade pombalina, ou casos de atenção de Sebastião José para com os desvalidos". OLIVEIRA, Luiz Eduardo; et al. (ed.) – *Pombal e os Projetos de Brasil. Reflexões em Torno do Bicentenário da Independência*. Aracaju: Criação Editora, 2023, pp. 245-269.

MACHADO, Cyrillo Volkmar – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Lisboa, 1823.

MONTEIRO, Patrícia Alexandra Rodrigues – "Representações do feminino nas "artes da cal" do sul de Portugal". *Caderno Espaço Feminino*, 34(1) (2021), 163-191, https://doi.org/10.14393/CEF-v34n1-2021-10.

MORAIS, Ana Cristina Seco de; et al. – "A dessacralização de um biombo com características orientais em madeira policromada revelada através do estudo laboratorial e as suas implicações na intervenção de conservação e restauro". *ARTis ON*, 5 (2017), 67-75, https://doi.org/10.37935/aion.v0i5.151.

MUSEU DE LISBOA – "Retrato do Marquês de Pombal", Museu de Lisboa, Lisboa, 2022. Em: http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?id=1313&ns=216000&Lang=PO&museu=2&IPR=6385 (Acesso: 28 junho 2025).

RABIN, Ira – "Material studies of historic inks: transition from carbon to iron-gall inks". RAGGETTI, Lucia (ed.) – *Traces of Ink. Experiences of Philology and Replication*. Leiden: Brill, 2021, pp. 70-78.

RÉAU, Louis – *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome III. Iconographie des Saints I (A-F)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

ROMÃO, Carolina Silva, *Santo Agostinho – Estudo e Intervenção de uma Pintura sobre Tela do Séc. XVIII*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 2023. (Relatório de estágio). Em: http://hdl.handle.net/10400.26/49864.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do Terremoto. Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*, vol. 2. Lisboa: Academia das Sciências de Lisboa, 1917.

SOUSA, Nestor de – "O Largo do Rato, placa distributiva de Lisboa, espaço de vários espaços". *Arquipélago. História e Filosofia*, 7(2) (1985), 55-100.

TABORDA, José da Cunha – *Regras da Arte da Pintura*. Lisboa: Impressão Régia, 1815.

VASCONCELOS, A. Tibúrcio de – "Colecção de estampas e índice de gravadores". *Revista de Guimarães*, 39(3-4) (1929), 134-143.

VITERBO, Sousa – *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.

_____ *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a Serviço de Portugal*, vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional, 1922.

VORAGINE, Jacobus de – *The Golden Legend. Readings on the Saints*. Princeton: Princeton University Press, 2012.



RECENSÃO À EXPOSIÇÃO: "PAOLO VERONESE (1528-1588)", NO MUSEO NACIONAL DEL PRADO (27 DE MAIO A 21 DE SETEMBRO DE 2025)

Sónia Duarte

ARTIS – Instituto de História da Arte da FLUL

sonia_du_arte@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-1192-153X

DOI: 10.37935/iha.oan2025.013

Inaugurou hoje, 27 de Maio, no Museo Nacional del Prado, em Madrid, a exposição monográfica "Paolo Veronese (1528-1588)". Com curadoria de Miguel Falomir Faus, director do Museo, e Enrico Maria dal Pozzolo, professor da Università degli Studi di Verona, esta exposição, considerada a mais abrangente alguma vez realizada em Espanha dedicada ao mestre veneziano do Renascimento, contou com o apoio mecenático da Fundación AXA. Apresentam-se cento e seis obras[1], dispostas ao longo de seis secções, destacadas contra as paredes caiadas num verde profundo. Elencam-se no *corpus* seleccionado pinturas e desenhos de Veronese, bem como de artistas seus coevos e posteriores, como Rafael, Parmigianino, Tiziano, Tintoretto, El Greco, Carracci, Rubens ou Carletto. A exposição inclui ainda objectos do quotidiano que permitem ver melhor e contextualizar o ambiente cultural e material em que foram produzidas.

Paolo Cagliari, dito Veronese (Verona, 1528-1588)[2] nasceu num berço de pedreiros originários da Suíça e fez a sua aprendizagem com Antonio III Badile (casando, depois, com sua filha Helena), Giovanni Caroto (1488-1563/66) e Michele Sanmicheli (autor do risco do Palazzo Canossa, para onde o pintor laborara). Aliás, ao longo da exposição são visíveis referências arquitectónicas de Sanmicheli, Serlio ou Palladio, tiradas de *visu* e colocadas na pintura quase sempre num ponto de fuga baixo, em contraponto com a tradição ocidental.

Um dos pontos altos desta narrativa sobre Veronese é o destaque dado a um detalhe iconográfico na pintura "Cristo em casa de Simão", empréstimo da Galleria Sabauda (Musei di Torino), por se tratar de um apontamento auto-biográfico: o comportamento de uma fenda criada por um prego cravado num fuste, do lado esquerdo da composição e em primeiro plano!

Pintor admirado ainda em vida, Veronese cresceu flanqueado de bons artistas, mecenas cultos e informados, incluindo as cortes europeias. Por exemplo, Felipe II chama-o a Espanha e Felipe IV coleccionava e conservava pinturas suas. Não é, assim, de estranhar, que o contacto com gente variada resultasse num *corpus* profícuo de suportes e temas iconográficos que se estendiam do retrato a banquetes — como "As bodas de Canã" (1562-63) para o refeitório de S. Giorgio Maggiore, hoje na colecção do Musée du Louvre — alegorias e mitologia, entre outros temas sacros e profanos. Para além da pintura de cavalete a óleo de pequeno, médio e grande formato, pintou tectos a fresco como o da *Sala do Olimpo* (Villa Barbaro), os das salas do Palazzo Ducale (sendo que um deles fora terminado por Tintoretto, pois Veronese havia já falecido) ou a Biblioteca Marciana. A pincelada distinta, a paleta audaz e *cangiante* (isto é, iridescente) ou o gesto elegante dos retratos e dos cripto-retratados são características identificáveis num mundo próprio que criou (como os de Bosch, Rubens, ou Hockney, identificáveis ao primeiro olhar). Tecnicamente era exímio, sendo, por isso, apelidado de pintor dos pintores (um génio precoce, como lhe chama Miguel Falomir na visita guiada que fez e no catálogo que acompanha a exposição). Pessoalmente foi um pintor longe do escândalo. No entanto, o contexto religioso de Veneza contribuiu para que "A Última Ceia" para a Basílica de São João e São Paulo chamasse a atenção do Santo Ofício, tendo sido levado a Tribunal para esclarecer a irreverência de retratar personagens fora do âmbito testamentário, decorria o ano 1573. O resultado foi o câmbio de titulação para "Festa em Casa de Leví".

1. Das quarenta e quatro pinturas de Veronese, quinze são da própria colecção do Museo del Prado.
2. Verona fazia parte de Veneza.

A exposição de Madrid vem encerrar um ciclo expositivo com mais de duas décadas dedicadas ao universo pictórico veneziano, intimamente ligado à colecção Real permanente: *Los Bassano en la España del siglo de oro*, de 2001; *Tiziano*, de 2003; *Tintoretto*, 2007; e *Lorenzo Lotto. Retratos*, 2018. E agora, *Paolo Veronese* (1528-1588), 2025.

O *corpus* de pinturas, desenhos prévios, objectos quotidianos (telas de seda com estampado veneziano, salva, livro, talheres, entre outros) e digitais, dividem-se por seis secções. Vejamos em detalhe.

A primeira secção "De Verona a Venecia", chama a atenção para a técnica de um pintor genial em temas hagiográficos como "A conversão de Maria Madalena", *ca.* 1548, hoje na colecção da National Gallery de Londres. Relata, directa e indirectamente, a sua formação em Verona frequentada por artistas exímios e oficinas de ilustres como Rafael, Parmigianino ou Tiziano e os seus mecenas, dentro e fora de Verona.

A seguir, "*Maestoso teatro*: Arquitectura y escenografía" focaliza o espaço quase-palco e as personagens de um mundo como teatro, num acto colectivo. Para um melhor entendimento, o desenho aparece, por vezes, lado a lado com algumas obras pintadas. É possível aferir, a partir daqui, o 'modus operandi': o desenho-esquisso *fa presto*, um segundo desenho mais composto, uma pintura solta e, por fim, a pintura que nos chega. Sintetizou, de forma plena, a pintura com a arquitectura.

O terceiro núcleo "Proceso creativo. Invención y repetición" aborda a viagem das formas, a repetição de modelos, o funcionamento do seu ateliê e o modo como se operava desde a encomenda à obra final. Expõem-se obras como "A disputa com os doutores do Templo", *ca.* 1550-1556; «A ceia em casa de Simão», *ca.* 1560; ou a "Adoração dos Reis Magos", *ca.* 1573-74, e recorre-se ao diálogo aberto entre a História da Arte e a Ciência que se traduz na disseminação de imagens através da reflectografia por infra-vermelhos, ou o desenho subjacente, reveladoras da heterogeneidade do artista e oficina, entre os anos 1546 e 1588.

No antepenúltimo núcleo, "Alegoría y mitologia", pode ver-se um Veronese muito minucioso, respondendo ao gosto dos comitentes debuxando temas profanos da cultura da Antiguidade Clássica, competindo com Tiziano. Para além das concretizações para residências particulares ou na cidade de Veneza, trabalha ainda para coleccionadores (como o Arquiduque Leopoldo Guilherme) obedecendo ao exigente decoro pós-tridentino. Uma das obras expostas é "Marte e Vénus unidos por Amor", *ca.* 1570, da colecção do Metropolitan Museum of Art.

O quinto núcleo "El último Veronese" é uma selecção de obras maduras do mestre (últimos dez anos). A paleta cromática é sombria, os gestos dramáticos e contidos, a pincelada mais diluída e o tema da morte está muito presente: a finitude de Cristo, do Homem. Em 1576 morria Tiziano, sendo Veronese já um dos artistas mais reputados de Veneza a par de Jacopo Tintoretto ou Bassano. A paisagem nesta produção tardia é quase-omnipresente caminhando-se para uma estética proto-barroca visível em obras como «Cristo no Horto», *ca.* 1582-1583.

Por fim, a última secção "Haeredes Pauli y los admiradores de Veronese". *Grosso modo*, trata da influência exercida pelo mestre veneziano noutros pintores, pintoras e oficinas, incluindo nos seus próprios familiares que assinavam Haeredes Pauli, isto é, os herdeiros de Paolo. O seu legado na geração seguinte fica evidente nas pinturas de El Greco, Carracci, Alonso Cano ou Rubens, e mantém-se vivo até Delacroix ou Cézanne. Num vídeo projectado pode ver-se a mão de um pintor a reproduzir a técnica de Veronese, no debuxo e na pintura hagiográfica de Maria Madalena. A exposição encerra com a pintura "O arquiduque Leopoldo Guillermo na sua galeria de pinturas em Bruxelas", *ca.* 1650, por David Teniers II (auto-retratado junto do comitente), qual instrumento de propaganda visual eficaz para este governador dos Países Baixos, ao evidenciar a sua colecção numa das salas do Palácio de Bruxelas[3]!

3. Nem sempre estas galerias mostravam a coleção exacta. No caso específico, há documentação que comprova estar correcta, sendo possível identificar as obras representadas: de Jan Gossaert, Anton van Dyck, David Teniers II, a Veronese, entre outros.

Em suma, a exposição monográfica que se analisa levanta questões: Uma pintura sem moldura, que inquieta e convoca a imaginar como seria a sua forma, cor e textura? A pintura sem moldura, que conduz o nosso olhar para as existentes? A presença de elementos auto-biográficos numa pintura minuciosamente descrita? O nu tratado com decoro e elegância em temas profanos, num contexto *da devotio moderna*? Senti falta de obras fundamentais, como o episódio bíblico em torno da mesa «As bodas de Caña», hoje na Sala 711 do Musée du Louvre (inv. 142/MR 384), embora se tenha exposto outra pintura de formato médio com o mesmo tema iconográfico alusivo ao Evangelho João, 2: 1-12 mas que não é consensualmente atribuída a Veronese, podendo tratar-se de um dos Haeredes Pauli. Seja como for, a exposição cumpriu sobejamente o propósito com um renovado discurso sobre a vida e obra deste pintor que viveu sessenta anos, menos trinta anos que Tiziano e vinte que Tintoretto.