





# Comprar o Mundo

*Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*

## Shopping for Global Goods

*Consumption and Trade in Renaissance Lisbon*





# Comprar o Mundo

*Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*

## Shopping for Global Goods

*Consumption and Trade in Renaissance Lisbon*



Hugo Miguel Crespo

Com textos de  
With contributions by

Annemarie Jordan Gschwend, Miguel Soromenho, Nuno Vassallo e Silva

2020



Coordenação Geral / General Coordination  
**Pedro Aguiar-Branco**  
**Álvaro Roquette**

Autor / Author  
**Hugo Miguel Crespo**  
Centro de História da Universidade de Lisboa

Com textos de / With contributions by  
**Annemarie Jordan Gschwend**  
**Miguel Soromenho**  
**Nuno Vassallo e Silva**

Apoio executivo / Executive support  
**Diogo Aguiar-Branco**  
**Susana Begonha**  
**Davide Camilo**  
**Joana Moraes Fernandes**

Fotografia / Photography  
© Onshot / Rui Carvalho  
© Pedro Lobo

Tradução / Translation  
**Hugo Miguel Crespo**  
Centro de História da Universidade de Lisboa

Design Gráfico / Graphic Design  
**Pedro Gonçalves**

Impressão / Printing  
Norprint - a casa do livro

ISBN  
978-989-96180-7-7

Depósito legal / Legal registration  
DL - 468100/20

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

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

[www.pab.pt](http://www.pab.pt)

Pedro Aguiar-Branco  
e-mail: [pab@pab.pt](mailto:pab@pab.pt)  
Tel.: +351 93 241 65 90

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





# Índice

## Contents



### Apresentação de Pedro Aguiar-Branco

Presentation by Pedro Aguiar-Branco

8

### Apresentação de Álvaro Roquette

Presentation by Álvaro Roquette

9

### Comprar o Mundo – Prefácio

Shopping for Global Goods – Preface

*Hugo Miguel Crespo*

11

### Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento

Shopping for Global Goods. Consumption and Trade in Renaissance Lisbon

*Annemarie Jordan Gschwend*

15

### Comprar gemas de todo o mundo em Lisboa.

Em busca de diamantes indianos, gemas asiáticas, pérolas de Ormuz e esmeraldas peruanas

Shopping for Global Gems in Lisbon.

The Quest for Indian diamonds, Asian Gemstones, Pearls from Hormuz and Peruvian Emeralds

*Annemarie Jordan Gschwend*

21

### Catálogo

Catalogue

33

### AR | PAB Lojas

AR | PAB Galleries

196

Pedro Aguiar-Branco

Porto, Fevereiro de 2020 | Porto, February 2020

Com este livro, *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, queremos mostrar como eram encomendados, criados e adquiridos na Ásia portuguesa ou noutras lugares do mundo, um conjunto de objectos diríamos hoje feitos para exportação. São agora obras de arte de direito próprio, que vamos adquirindo e conhecendo, à semelhança dos portugueses dos séculos XVI, XVII e XVIII, um pouco por todo o mundo. A vida de antiquário é feita de muitas viagens, de descoberta e aquisição de novos objectos que nos surpreendem e encantam, e que depois partilhamos. A viagem deste livro parte de um *Retrato de Homem* de Gillis Claeissens, companheiro lá de casa de muitos anos, e da moeda de ouro, um *português* que traz ao peito, que alimentou este comércio dos portugueses por toda a Ásia. Começa numa moeda, mas a viagem estende-se a todo o mundo, com objectos que viajaram até nós desde Ormuz ao Ceilão, do Guzарат a Goa, do Pegu ao Sião, da China ao Japão, às Filipinas e ao México, entre a Carreira da Índia e os galeões de Manila a Acapulco.

À semelhança das edições anteriores, sempre apresentadas em Maastricht, também para este livro contámos, para além do Hugo Miguel Crespo, com Annemarie Jordan Gschwend, Miguel Soromenho e Nuno Vassallo e Silva, a quem agradecemos as suas contribuições, que muito valorizam este livro. A Annemarie, que tem sempre colaborado nestas últimas obras, é não apenas responsável por um texto introdutório sobre o papel de Lisboa enquanto centro de comércio à escala global entre os séculos XVI e XVII, mas também por um ensaio sobre o comércio de gemas e jóias que nela tinha lugar, um tema que sempre nos foi de especial interesse. O Miguel, especialista na arquitectura de Lisboa neste período, escreve sobre a *Vista do Mosteiro dos Jerónimos* do Filipe Lobo, obra irmã da tela do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, instituição à qual estou ligado por muitos laços de amizade e grande investimento pessoal. O Nuno, amigo e nosso colaborador de muitas décadas, companheiro no estudo e valorização das relações artísticas entre Portugal e a Ásia no período das Descobertas, escreve sobre os pendentes de cristal de rocha, ouro e rubis do Ceilão, de que muitos exemplares nos passaram pelas mãos ao longo dos anos. Quero agradecer a toda a equipa, a trabalhar entre as cidades do Porto, Lisboa e Paris, e que conta, para além de mim e do Álvaro, também com a Susana, o Diogo, o Davide, o Hugo e a Joana. Estes livros que editamos servem para melhor conhecermos os objectos que nos chegam às mãos, do encantamento de os possuirmos ao prazer de os vermos enriquecer as colecções dos nossos clientes e amigos.

With this book, *Shopping for Global Goods: Consumption and Trade in Renaissance Lisbon* our aim is to show how objects that we now understand as being made for export were ordered, crafted and acquired in Portuguese Asia and elsewhere. We become increasingly familiar with them as artworks in their own right and acquire them as the Portuguese of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries did, from all over the world. The life of an antiques dealer is made up of many journeys to discover and acquire new objects that surprise and enchant us, and that we then share with others. The journey contained within this book starts from a *Portrait of a Gentleman* by Gillis Claeissens, which has been a familiar face here at home for many years, and the gold coin, a *português* that hangs from his chain; a coin that fuelled Portuguese trade throughout Asia. From this starting point the route crosses much of the world, with objects that have travelled to us from places such as Hormuz and Ceylon, Gujarat, Goa, Pegu, Siam, China, Japan, the Philippines and Mexico, on board the vessels of the India run and the Manila galleons to Acapulco.

As with our previous publications presented in Maastricht, for this book we also acknowledge, in addition to the work of Hugo Miguel Crespo, the precious contributions of Annemarie Jordan Gschwend, Miguel Soromenho and Nuno Vassallo e Silva, to whom we are enormously grateful. Annemarie, who has always collaborated on our most recent books, is not only responsible for an introductory text on the role of Lisbon as a global trading centre between the sixteenth and seventeenth centuries, but also for an essay on the gem and jewellery trade that flourished in the city; a theme that has always been of special interest to us. Miguel, a specialist in the architecture of Lisbon in this period, writes about Filipe Lobo's *View of the Jerónimos Monastery*, a sister work of the painting in the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon, an institution to which I am tied by many bonds of friendship and great personal investment. Nuno, a friend and collaborator for many decades, and a companion in the study and appreciation of the artistic relations between Portugal and Asia in Age of Discovery, writes about the pendants made in Ceylon from rock crystal, gold and rubies, of which many examples have passed through our hands over the years. I want to thank the whole team, working between the cities of Porto, Lisbon and Paris, and which comprises, in addition to me and Álvaro, also Susana, Diogo, Davide, Hugo and Joana. The books that we publish serve to better understand the objects that find us along our way, from the enchantment of possessing them to the pleasure of seeing them enrich the collections of our clients and friends.



*Álvaro Roquette*

Paris, Fevereiro de 2020 | Paris, February 2020

### **Comprar o mundo**

A ideia de comprar o mundo pode, com toda a certeza, soar a presunção mas, na verdade, quem não gostaria de o ter, ao mundo, no bolso? Pessoalmente vejo esta ideia tonta até porque não suportaria o peso do mundo. Mas como é fácil de entender que aqui, a compra do mundo, não está em causa pelo contrário o que queremos, o Pedro e eu, é mostrar o que o mundo nos ofereceu nas épocas idas das viagens portuguesas. Sobre cada objecto em particular que aqui vos trazemos escreverá o Hugo, a mim cabe-me apenas uma breve introdução. Não consigo escrever sobre a ideia de comprar o mundo sem escrever acerca do mundo já percorrido para encontrar os objectos. Nestes já muitos anos de vida de antiquário, é a vontade de encontrar novas curiosidades que nos faz viajar. O Pedro e eu temos ido mundo fora à procura do objecto perdido. Nestas viagens com o Pedro aprendo tanta coisa, mas uma das mais importantes foi sem dúvida a certeza de que se não for a procura nada vem ter comigo. É preciso ir por aí em busca de raridades! Ao longo destes anos de trabalho temos feito muitas viagens juntos, umas curtas outras longas, mas sempre cheias de histórias felizes, encontros, desencontros, vitórias, derrotas, mas uma coisa fica sempre destas viagens, fica o que aprendo com o Pedro. A cada passo que damos aprendo um pouco mais. Tenho para mim que nesta coisa das antiguidades da expansão portuguesa o Pedro é um dos melhores! Por isto e mais, sigo atento ao olhar crítico que ele põe sobre as coisas que vamos encontrando. Por isso lá me vou adaptando ao ritmo louco do Pedro na esperança de encontrar uma maravilha mais. Não vou claro contar onde vamos à procura, pois aprendi, também com Pedro que o segredo é alma deste negócio, mas vou dizer-vos que onde quer que vamos vemo um nada mais conhecedor desta arte de ser antiquário. E que cada vez menos vou ouvindo coisas como “não ponhas defeitos, paga e compra que a peça nasceu mesmo assim”... Pedro será que somos os globetrotters das antiguidades? Mas se o resultado das nossas viagens é um livro como este, venham mais, muitas mais!

### **Buying the world**

The idea of buying the world may surely sound presumptuous but really, who would not like to have the world, in their pocket? Personally, I regard this as a silly idea, since I could not bear its weight. However it is easy to understand that here, buying the world is not our intention. On the contrary, what Pedro and I desire is to show what the world has offered us from the historic times of Portugal's overseas adventures. Hugo will write in detail about the objects that we bring to you here, so I shall only make a brief introduction. I cannot write about the idea of buying the world without writing about the world I have already roamed in order to find these objects. Throughout our already long careers as antique dealers, it has always been the quest to find new curiosities that has led us to travel. Pedro and I have roamed the world looking for undiscovered treasures. I have always learned a lot during my travels with Pedro, but one of the most important lessons is without doubt that if I do not search, nothing will come to me. It is necessary to wander around in search of rarities. During all these years of working hand in hand, we have made many journeys together – some short some lengthy – but always full of happy stories, matches and mismatches, victories, and defeats. Yet there is always something that remains; that which I learn from Pedro. At every step we take I learn something more. I personally believe that, in what is referred to as the Portuguese expansion, Pedro is one of the best. For this reason and others, I follow attentively as he casts his critical eye over the things we find. Hence, I adapt to Pedro's crazy rhythm in the hope of finding just one new wonder. Of course I will not give away where we go to search, as I have also learned from Pedro that secrecy is the heart and soul of the business, but I can tell you that wherever I go I come back a little more knowledgeable about the art of being an antique dealer, and less and less I hear “don't pay attention to the defects, buy it as the piece was born this way”. Pedro, are we the globetrotters of the antiques world? If the outcome of our travels is books like this one, let many more come!





# Comprar o Mundo – Prefácio

## Shopping for Global Goods – Preface



Hugo Miguel Crespo

Embora a pilhagem tenha sido parte integrante da presença portuguesa na Ásia, como noutras lugares, durante os Descobrimentos, a maioria dos objectos aqui analisados e que exemplificam o que seria a maior parte do que chegava anualmente a Lisboa a bordo da Carreira da Índia, foi produzida para exportação segundo um gosto europeu. Em grande medida resultante da guerra, o produto do saque servia para financiar o império marítimo português e como repositório fácil de objectos para troca diplomática e ofertas.<sup>1</sup> É, no entanto, tão inaceitável para nós, na nossa visão humanista contemporânea, como a escravatura, embora ambas fossem parte integrante das sociedades do período moderno por todo o mundo. E embora o conceito de livre comércio não se aplique às transacções comerciais, naturalmente desequilibradas, entre portugueses e as diferentes gentes que criaram tais objectos para exportação neste período, não é razoável supor que a maioria fosse produzida de forma coerciva. Como hoje, as transacções comerciais assentavam no retorno económico para ambas as partes. Embora pouco se saiba sobre os termos e circunstâncias exactas da encomenda lusa destes objectos sumptuários – joalharia, ourivesaria, escultura em marfim (**fig. 1**), mobiliário precioso, cerâmica e têxteis – dado que transacções particulares deste tipo raramente deixaram evidência documental, investigação recente informa-nos do seu real valor na Europa quando comparados com outras mercadorias e objectos produzidos tanto na Europa como noutras paragens, além de revelar como seriam usados para exibição pública e privada (**fig. 2**).<sup>2</sup>

1 Veja-se Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge and Global Trade, 1450–1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35–64.

2 Veja-se Hugo Miguel Crespo “Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 120–139.

[**fig. 1**] Cofre, Ceilão (actual Sri Lanka), provavelmente Kandy, século XVI (segunda metade); marfim entalhado com vestígios de douramento, montagens de prata (12,6 x 20,2 x 11,3 cm). | Casket, Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy, 2nd half of the 16th century; carved ivory with traces of gilding, silver mounts (12.6 x 20.2 x 11.3 cm).

Although plunder was an integral part of the Portuguese presence in Asia and elsewhere during the so-called Age of Discovery, the majority of the objects here under analysis, and which form the bulk of what arrived in Lisbon annually onboard the carracks of the India Run, were made for export following European taste. Plunder resulted mostly from warfare, with the resulting booty used to further finance the Portuguese seaborne empire and as a ready source for gift-giving and diplomatic exchange.<sup>1</sup> It is nonetheless as unacceptable to us, in our contemporary, humanistic view, as human slavery, though both were an integral part of early modern societies across the globe. And while concepts of free trade do not apply to the naturally unbalanced commercial transactions between the Portuguese and the different people who created such objects for export in this period, it is unreasonable to assume that the majority was made at gunpoint. Like today, business transactions were made on the basis of economic profit for both parties. Although little can be known of the exact terms and circumstances of Portuguese commission of such luxury objects – namely jewellery, precious metalwork, ivory carvings (**fig. 1**), precious furniture, ceramics and textiles – given that private transactions of this genre rarely leave any paper evidence, recent archival research has enlightened us on their value in Europe when compared to other commodities and objects made in Europe and elsewhere.<sup>2</sup> It also reveals how such objects might have been used for private and public display (**fig. 2**).

The present book deals with the commerce of such objects, most of which are now considered to be artworks on their own, and which were avidly collected in Europe in the sixteenth and seventeenth centuries on account of their exotic nature, rarity, precious materials, and craftsmanship; sometimes rivalling their European counterparts in aesthetic qualities. The book opens with an introduction by Annemarie

1 See Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge and Global Trade, 1450–1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35–64.

2 See Hugo Miguel Crespo “Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 120–139.

O presente livro trata do comércio de tais objectos, a maioria dos quais hoje considerados como obras de arte por direito próprio, aviadamente colecionados na Europa dos séculos XVI e XVII, dada a sua natureza exótica, raridade, materiais preciosos e superior execução, por vezes rivalizando quanto às qualidades estéticas, como que se produzia pela Europa. O livro abre com uma introdução de Annemarie Jordan Gschwend – a quem estamos muito agradecidos – sobre o papel de Lisboa como importante centro de chegada e distribuição de objectos de luxo e mercadorias preciosas, vindas de todas as partes do globo, nos séculos XVI e XVII. Segue-se um estudo prenhe de novidades da mesma autora sobre o comércio de diamantes indianos, gemas asiáticas, pérolas do Golfo Pérsico e esmeraldas do Novo Mundo, com base num livro de registos ainda inédito datado de 1560 a 1568 e que pormenoriza as transacções comerciais de três comerciantes alemães activos em Lisboa, esclarecendo-nos sobre um tipo de comércio, geralmente feito em segredo e que raras vezes deixou registo em papel.

A secção de catálogo abre com uma grande moeda de ouro conhecida por *português* (**cat. 1**), cunhada por D. Manuel I (r. 1495–1521) e seu sucessor D. João III (r. 1521–1557). De grande prestígio na Europa, onde serviriam como protótipo para semelhantes moedas de ouro cunhadas na Alemanha e na Holanda, *portugueses* foram destinados ao comércio transcontinental circulando por toda a Ásia dado o seu conteúdo quase puro e, portanto, perfeito para transacções comerciais. Por exemplo, entre as 2.100 moedas de ouro encontradas no naufrágio da nau *Bom Jesus* (1533), oito por cento são *portugueses* cunhados, tal como a nossa moeda, durante o reinado de D. João III.<sup>3</sup> Um *português* igualmente cunhado durante este reinado é visível pendente de uma pesada corrente de ouro no *Retrato de Homem* de Gillis Claeissens (**cat. 2**), sublinhando o carácter de prestígio de uma moeda portuguesa que sobreviveu como joalharia, sendo apreciada como obra de arte. O retrato de Rolán de Moys de *Juana de Aragón y Pernstein em Criança*, pintado por volta de 1591 (**cat. 3**) oferece-nos um vislumbre do tipo de gemas e jóias comercializadas pelos portugueses na Ásia, incluindo diamantes indianos, rubis do Pegu (actual Myanmar) e pérolas (principalmente do Golfo Pérsico), junto com cristal de rocha e também coral vermelho do Mediterrâneo, transacionados com alto lucro na costa ocidental africana (principalmente no Benim) e na Índia (Goa). A pintura de Filipe Lobo, *Vista do Mosteiro dos Jerónimos e da Praia de Belém*, de ca. 1657 (**cat. 4**), dá-nos uma ideia precisa das margens da cidade de onde a armada liderada por Vasco da Gama partiu para a Índia em 1497. Todas as entradas de catálogo são do presente autor à excepção do *Retrato de Homem* de Claeissens (**cat. 2**), escrito na quase totalidade por Annemarie Jordan Gschwend, que também escreveu sobre o retrato da menina Pernstein (**cat. 3**); o texto da vista de Lobo sobre o Mosteiro dos Jerónimos (**cat. 4**), é de Miguel Soromenho (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa); e o texto sobre o pendente de cristal de rocha do Ceilão (**cat. 7**), foi escrito por Nuno Vassallo e Silva (Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa).

<sup>3</sup> Veja-se Bruno Werz “Saved from the Sea: The Shipwreck of the *Bom Jesus* (1533) and its Material Culture”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global [...]*, pp. 88–93, ref. p. 92.

Jordan Gschwend – to whom we are extremely grateful – on the role of Lisbon as a major destination and distribution centre for luxury objects and precious commodities from all parts of the globe in the sixteenth and seventeenth centuries. It is followed by a ground-breaking essay by the same author on the quest for Indian diamonds, Asian gemstones, pearls from the Persian Gulf and emeralds from the New World, based on a still unpublished ledger made between 1560 and 1568 detailing the business transactions of three German merchant dealers active in Lisbon. It sheds light on a type of trade, usually kept secret, that for the most part did not leave any paper trail.

The catalogue section of the book starts with a large gold coin known as *português* (**cat. 1**), struck by Manuel I (r. 1495–1521) and his successor João III (r. 1521–1557). Highly prestigious in Europe where they would serve as a prototype to similar gold coins minted in Germany and the Netherlands, *portugueses* were intended for transcontinental commerce and widely circulated in Asia, given their almost pure gold content, and hence perfect for business exchange. For instance, amongst the 2,100 gold coins found in the shipwreck of the *Bom Jesus* (1533), eight per cent were *portugueses* minted, like our coin, during João III’s reign.<sup>3</sup> A coin similarly minted during this reign is clearly seen hanging from a heavy gold chain depicted in Gillis Claeissens’ *Portrait of a Gentleman* (**cat. 2**), highlighting the prestigious character of a Portuguese coin which survived as jewellery, and was treasured as an artwork in its own right. Rolán de Moys’ portrait of *Juana de Aragón y Pernstein as an Infant* of around 1591 (**cat. 3**), offers us a glimpse of the type of precious gemstones and jewellery traded by the Portuguese in Asia, namely Indian diamonds, rubies from Pegu (present-day Myanmar) and pearls (mostly from the Persian Gulf), alongside rock crystal and also red coral from the Mediterranean which was traded at high profit in Western Africa (mostly in Benin) and India (Goa). Filipe Lobo’s *View of the Jerónimos Monastery and Belém Riverside* from around 1657 (**cat. 4**) gives us an accurate idea of the city’s waterfront from where the fleet led by Vasco da Gama left for India in 1497. All catalogue entries are by the present author except for Claeissens’ *Portrait of a Gentleman* (**cat. 2**) which was mainly written by Annemarie Jordan Gschwend, who also wrote on the Pernstein portrait (**cat. 3**); Lobo’s *View of the Jerónimos Monastery* (**cat. 4**) which is by Miguel Soromenho (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon); and the text on the Ceylonese rock crystal pendant (**cat. 7**), which was written by Nuno Vassallo e Silva (Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon).

<sup>3</sup> See Bruno Werz “Saved from the Sea: The Shipwreck of the *Bom Jesus* (1533) and its Material Culture”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global [...]*, pp. 88–93, ref. p. 92.

[fig. 2] Hugo Miguel Crespo, *Global Interiors – illustration*, Lisboa, 2015; desenho a lápis sobre papel (27,8 x 21,4 cm). Lisboa, coleção do autor. | Hugo Miguel Crespo, *Global Interiors – illustration*, Lisbon, 2015; pencil drawing on paper (27.8 x 21.4 cm). – © Hugo Miguel Crespo.





# Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento

Shopping for Global Goods.  
Consumption and Trade in Renaissance Lisbon



Annemarie Jordan Gschwend

O mapa natal de Lisboa em 1552 determinava que a parte superior da cidade estava governada pelo signo de Caranguejo, enquanto a Baixa, a parte inferior onde se situavam o palácio real de Lisboa, a Rua Nova dos Mercadores e a beira-mar do rio Tejo, estava auspiciosamente em Aquário, representado na constelação zodiacal como Ganimedes, o Portador da Água, amado por Júpiter.<sup>1</sup> Aquário é considerado um signo astrológico visionário, que inunda o mundo com novas ideias, pensamentos e empreendimentos para o tornar melhor. Este horóscopo assentava bem à Rua Nova, seus bancos, casas de câmbio e lojas de meados do século XVI, tal como a outros locais importantes de Lisboa, como as docas do Tejo e a praça do Rossio, onde mercadorias estrangeiras, artigos de luxo e animais exóticos eram transaccionados.

Visitantes estrangeiros como os venezianos Tron e Lippomano em 1581 e o alemão Jakob Cuelvis em 1599, admiraram as lojas e seus produtos na Rua Nova, já que faziam negócios nas proximidades, incluindo o mercado do Rossio. Informados agentes comerciais, revendedores, comerciantes portugueses e estrangeiros com operações financeiras em Portugal e redes estratégicas no ultramar, amiúde enviavam notícias aos seus régios e patrícios clientes por toda a Europa, informando-os sobre o provimento das lojas de Lisboa; mercadorias e animais de Marrocos, África Ocidental e Oriental, Brasil, Goa e Ásia portuguesa. Coleccionadores e patronos do Renascimento mantinham-se bem informados sobre produtos, jóias e pedras preciosas da Índia disponíveis para venda na Rua Nova, podendo adquirir os objectos de luxo que os seus corações mais desejasse: têxteis europeus e asiáticos, porcelana chinesa da dinastia Ming, objectos de madrepérola do Guzarate, cristais de rocha, gemas e marfins do Ceilão ou marfins da África Ocidental e jóias, diamantes e gemas da Índia

Lisbon's natal chart in 1552 determined the upper part of the city was ruled by the sign of Cancer, while the Baixa, the lower sector where the Lisbon royal palace, the Rua Nova dos Mercadores and the Tagus waterfront were situated, was auspiciously in Aquarius, represented in the zodiacal constellation as Ganymede the Water Bearer beloved by Jupiter.<sup>1</sup> Aquarius is regarded as a visionary astrological sign that showers the world with new ideas, thoughts and endeavours to make the world better. This horoscope boded well for the Rua Nova, its banks, exchange offices and shops in the mid-sixteenth century, as it did for the other key sites in Lisbon, such as at the Tagus docks and Rossio Square, where foreign commodities, luxury goods and exotic animals were sold.

Foreign visitors like the Venetians Tron and Lippomano in 1581 and the German Jakob Cuelvis in 1599 admired the shops and their wares on the Rua Nova, as they did businesses nearby, including Rossio market. Informed commercial agents, dealers, Portuguese and foreign merchants with operations in Portugal and with strategic networks overseas, dispatched newsletters to royal and élite consumers all over Europe, apprising them of the stock in Lisbon's shops; goods and animals from Morocco, West and East Africa, Brazil, Goa and Portuguese Asia. Renaissance collectors and shoppers were best informed about the Indian goods, jewels and precious stones for sale on the Rua Nova. Shoppers could buy any imported luxuries their hearts desired: European and Asian textiles, Chinese Ming porcelain, mother-of-pearl wares from Gujarat, rock crystals, gems and ivories from Ceylon or ivories from West Africa, and jewels, diamonds and precious stones from India (see essay by Annemarie Jordan Gschwend in this volume).<sup>2</sup> By the end of the sixteenth century, global rarities saturated the marketplace, and

1 Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, *Reservados*, Códices, COD. 675, fls. 1-15.

[fig. 1] Largura de tecido, China, provavelmente Guangzhou, século XVI (finais); lampasso de seda (65 x 52 cm). | A width of cloth, China, probably Guangzhou, late 16th century; silk lampas (65 x 52 cm).

1 Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal, *Reservados*, Códices, COD. 675, fols. 1-15.

2 Recent studies include Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfeneine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010; Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015; Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015; and Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017.

(veja-se o ensaio de Annemarie Jordan Gschwend neste livro).<sup>2</sup> No final do século XVI, raridades vindas de todo o globo saturavam o mercado em excesso nas ruas de Lisboa, nas lojas da Rua Nova e nos leilões semanais que tinham lugar às terças-feiras na praça do Rossio, onde produtos e têxteis indianos podiam ser comprados a preço de saldo. Os melhores meses para tais aquisições seriam de Maio a Agosto, depois do regresso das frotas portuguesas vindas de Goa, quando capitães, soldados e marinheiros vendiam macacos, papagaios, felinos selvagens, pedras preciosas e “brincos” (bugigangas) ou “miudezas” que haviam trazido consigo e que não estavam sujeitos a direitos aduaneiros em Lisboa. Homens e mulheres, ricos, pobres, patrícios ou nobres, e até a rainha D. Catarina de Áustria, acorriam às bem apetrechadas tendas do Rossio, curiosos por encontrar pechinchas.

A Carreira da Índia era a mais perigosa viagem do seu tempo. A viagem de Lisboa a Goa era, sem dúvida, a viagem mais difícil e perigosa do mundo então conhecido, levando de seis meses a um ano, dependendo das condições do vento e da meteorologia. Os naufrágios eram o maior perigo, com as perdas aumentando ao longo do tempo, apesar do acúmulo de experiência desde 1497. Cargas mal arrumadas e a sobrecarga dos navios resultavam em navios afundados ou encalhados. O espaço a bordo era valioso. Os capitães, marinheiros e oficiais “vendiam” ilegalmente o espaço do navio para armazenar mercadorias e animais no tombadilho e em espaços vitais necessários para manobrar o navio. A Carreira da Índia durou quase três séculos e meio. O naufrágio da nau *Bom Jesus*, encontrada em 2008 junto da Costa dos Esqueletos na Namíbia, o mais antigo naufrágio descoberto na África subsaariana, oferece um raro estudo de caso de uma nau comercial. Partida de Lisboa a 7 de Março de 1533 numa frota de seis naus, esta recém-construída embarcação pertencente a D. João III era comandada por Francisco de Noronha. Nunca dobrou o Cabo da Boa Esperança como o deveria ter feito três a quatro meses depois. As descobertas arqueológicas na Namíbia sublinham a complexidade que envolvia o financiamento de um navio português destinado à viagem de Lisboa a Goa. Um consórcio de negócios composto por financeiros e comerciantes europeus, muitos com sede em Lisboa e aliados à coroa, investiu de forma expressiva na *Bom Jesus*. Vinte e duas toneladas em lingotes de cobre marcados com um tridente, a marca oficial de Anton Fugger (1493-1560), destinados ao comércio das especiarias na Ásia e, mais além, na China e no Japão, formavam a maior parte da carga. Duas mil moedas de ouro de Veneza, França, Hungria, norte de África e Portugal – tais como *portugueses* com o brasão de D. João III (**cat. 1**) – confirmam o enorme investimento perdido neste naufrágio. A quantidade de moedas espanholas (*excelentes*) revela que investidores espanhóis tinham aí uma participação muitíssimo grande.

A Casa da Índia em Lisboa foi completamente destruída pelo terremoto de 1755. Registros e diários de bordo de navios, livros, cadernos de contas e outros documentos relacionados com a Carreira da Índia não sobreviveram. As raras exceções são duas listas de carga entretanto dadas

<sup>2</sup> Investigação recente inclui: Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010; Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015; Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015; e Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017.

there was a surfeit on the streets of Lisbon, in the Rua Nova shops and the weekly sales held on Tuesdays in Rossio Square, where Indian textiles and goods could be bought for discounted prices. The best months to buy were from May to August, after the Portuguese fleets returned from Goa, when captains, soldiers and sailors sold their consignments of monkeys, parrots, wild felines, precious stones and *brincos* (trinkets) or *miudezas*, “small items”, not subject to Lisbon’s customs duties. Men and women, rich, poor, patrician or aristocratic, even Queen Catherine of Austria, stormed Rossio’s well-appointed stalls curious to find bargains.

The India run or *Carreira da Índia* was the most hazardous voyage of its day. The journey from Lisbon to Goa was the most difficult, hazardous voyage in the then known world, taking six months to one year, depending on wind and weather conditions. Shipwrecks were the greatest danger, with losses increasing over time despite the accumulation of experience since 1497. Poorly stowed cargoes and the overloading of ships accounted for ships sinking or running aground. Space was a premium. Captains, seamen and officers illegally “sold” ship space to store merchandise and animals on quarterdecks and in vital spaces needed to run the ship. *The Carreira da Índia* lasted for almost three and a half centuries. The *Bom Jesus* (Good Jesus) shipwreck found in 2008 off the Skeleton Coast in Namibia, the oldest shipwreck in Sub-Saharan Africa, offers a rare case study of such a commercial *nau*. Departing Lisbon on 7th March 1533 with a fleet of six *naus*, this newly built vessel belonging to King John III was captained by Francisco de Noronha. It never reached the Cape of Good Hope three to four months later. The archaeological finds in Namibia underscore the complexities surrounding the financing of a Portuguese ship destined for the Lisbon-Goa run. A business consortium of European financiers and merchants, many based in Lisbon and in alliance with the crown, invested heavily in the *Bom Jesus*. Twenty-two tons of copper ingots stamped with a trident, the hallmark of Anton Fugger (1493-1560), destined for the spice trade in Asia and beyond to China and Japan, formed the bulk of the cargo. 2,000 gold coins from Venice, France, Hungary, North Africa and Portugal – such as *portugueses*, with the coat of arms of John III (**cat. 1**) – confirm the enormous investments lost with this shipwreck. The quantity of Spanish coins (*excelentes*) reveals Spanish investors had a particularly large stake.

The *Casa da Índia* (India House) in Lisbon was completely destroyed in the 1755 earthquake. Ship logs, books, ledgers or other documents related to the *Carreira da Índia* have not survived. The rare exceptions are two cargo lists which have come to light, one dated 1559 of the ship *Garça* and the other dated 1630, of a fleet returning to Lisbon from Goa under the command of the Viceroy Miguel de Noronha (1585-1647).<sup>3</sup> Despite a difference of eighty years between the two manifests, little had changed on the India run for Portuguese aristocrats, captains and sailors who looked forward to making handsome profits on their return to Lisbon. A privilege granted since the reign of Manuel I allowed these men who risked their lives and were paid low wages (500

<sup>3</sup> Pedro Pinto, “Um olhar sobre a decoração e o efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos bens do Vice-rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612”, *Revista de Artes Decorativas*, 2, 2008, pp. 237-254.

a conhecer, uma datada de 1559 da nau *Garça* e outra datada de 1630, de uma frota de regresso a Lisboa vindas de Goa, sob o comando do vice-rei Miguel de Noronha (1585–1647).<sup>3</sup> Apesar de uma diferença de oitenta anos entre as duas, pouco havia mudado na Carreira da Índia para aristocratas, capitães e marinheiros portugueses, que esperavam obter lucros consideráveis no seu retorno a Lisboa. Um privilégio concedido desde o reinado de D. Manuel I permitia que esses homens, que arriscavam as suas vidas e recebiam baixos salários (500 reais mensais), trouxessem consigo certos itens com fins lucrativos (comércio miúdo) tanto à ida como à vinda. Era permitido aos marinheiros trazer mercadorias ou “miudezas” que não estivessem sob monopólio da coroa. Poderiam ser artigos de luxo de pequena dimensão: têxteis, incluindo sedas (fig. 1), pérolas, pedras preciosas, leques de todo o tipo da Ásia, China e Japão, porcelana chinesa, chifres de rinoceronte entalhados, âmbar e benjoim. Mercadorias de maior dimensão incluíam lacas asiáticas e mobiliário portátil disponíveis para mercadores e comerciantes portugueses após a conquista de Malaca em 1511. Os bens, assim isentos de impostos, eram armazenados em arcas, contadores e pequenas gavetas; o contrabando era inevitável. Os que podiam optavam por investir em artigos de luxo asiáticos, animais selvagens, jóias e pedras preciosas que adquiriam em Goa, Cochim e Malaca, vendidos com grande lucro depois de atracar em Lisboa.

A listagem de 1559 é extraordinária pelos nomes de nobres, cortesãos e patrícios de Lisboa (incluindo até a realeza, como a rainha portuguesa), que contratavam oficiais e marinheiros que iam a Goa para lá fazerem compras em seu nome: jóias, pedras preciosas, diamantes, pequenas mercadorias medicinais (benjoim e almíscar), têxteis, roupas, objectos lacados chineses, porcelana e leques desdobráveis do Extremo Oriente. O inventário da carga de 1630 elaborado em Goa, por outro lado, reflecte o comércio secundário e paralelo em que todos os membros a bordo participavam, desde o vice-rei Miguel de Noronha até à pessoa menos importante a bordo. A lista de mercadorias de Noronha evidencia o intenso comércio com o Sul da China e o Japão por volta de 1600. O que fez carregar era mais especial e incluía seis baús de laca dourada cheios de “miudezas”; uma pequena barca com porcelana chinesa; vinte e sete caixas-escritório; duas mesas e três engradados cheios de biombos japoneses Namban (*byōbu* em japonês), que retratavam com minúcia em papel os “bárbaros forasteiros” (*nanbanjin*) de Portugal que chegavam a Nagasaki.

A comunidade de comerciantes estrangeiros de Lisboa chegava aos centros comerciais na Índia e no Extremo Oriente através de redes promovidas por comunidades de mercadores estrangeiros em Goa e outros centros importantes da Ásia. Comerciantes portugueses (cristãos e cristãos-novos) em Cochim viajavam para Malaca para comprar mercadorias do Extremo Oriente (especialmente porcelana e seda) e, em troca, vender têxteis do Guzarate e outros produtos indianos. Mensageiros destes agentes, intermediários e oficiais de corte em Goa, usavam rotas terrestres e naus portuguesas para manter a comunicação e a correspondência entre Portugal e a Índia, mantendo assim os seus clien-

3 Pedro Pinto, “Um olhar sobre a decoração e o efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos bens do Vice-rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612”, *Revista de Artes Decorativas*, 2, 2008, pp. 237–254.

*reais* monthly) to carry certain items for profit (comércio miúdo) on both the outward and inward legs of the India run. The seamen were permitted to bring goods or *miudezas* not under crown monopoly. These could be smaller luxury goods: pieces of textiles including silks (fig. 1), pearls, precious stones, fans of all varieties from Asia, China and Japan, Chinese porcelain, carved rhinoceros horns, amber and benzoin. Larger merchandise included Asian lacquer wares and portable furniture, available to Portuguese traders and merchants after the conquest of Malacca in 1511. Tax-free goods were stored in personal chests, cabinets and drawers (*gavetas*); smuggling was inevitable. Most who could, chose to invest in Asian luxury goods, wild animals, jewellery and precious stones available in Goa, Cochin and Malacca, sold for enormous profits after docking in Lisbon.

The 1559 inventory is remarkable for the names of Lisbon aristocrats, courtiers and patricians (even royals like the Portuguese queen), who commissioned officers and seaman heading for Goa to make purchases there on their behalf: jewellery, precious stones, diamonds, small medicinal commodities (benzoin and musk), textiles, clothes, Chinese lacquered objects, porcelain and Far Eastern folding fans. The 1630 cargo inventory drawn up in Goa, by contrast, reflects the secondary, parallel trade in which all members onboard partook, from the Viceroy Miguel de Noronha down to the lowest ship's boy. Noronha's list of goods reflects the intense trade with South China and Japan around 1600. His cargo was most exclusive, and included six gilded lacquer chests filled with *miudezas*; a small boat load (*barca*) of Chinese porcelain; twenty-seven writing desks; two tables and three crates filled with Japanese Namban folding screens or *biombos* (*byōbu* in Japanese), which depicted on paper in painstaking detail the “strange barbarians” (*nanbanjin*) from Portugal arriving in Nagasaki.

Lisbon's foreign merchant community accessed commercial hot spots in India and the Far East through networks of foreign merchant communities in Goa and other key points in Asia. Portuguese merchants (Christian and New Christian) based in Cochin travelled to Malacca in order to purchase goods from the Far East (especially porcelain and silk), and in return selling Gujarati textiles and other Indian goods. Couriers for agents, intermediaries and court officials in Goa used both Portuguese *naus* and land routes to maintain communication and correspondence between Portugal and India, thus keeping customers and consumers in Portugal best informed of goods for sale at Asian markets.

Of all the high-end, luxury merchandise João Brandão noted in his 1552 statistics of Lisbon, he specifically mentioned the Ceylonese jewellery and gold buttons in Lisbon's shops.<sup>4</sup> Years later, the diarist of the Venetian ambassador Antonio Tiepolo was fascinated by the Ceylonese ivories caskets carved with figures and “finely worked gold mounts set with rubies” he had seen for sale in Lisbon.<sup>5</sup> These precious commodities underscored global Lisbon's unique artistic and commercial exchange with Ceylon (today Sri Lanka). It is recorded that the ships, *Reis Magos* and *Chagas*, came loaded in 1570 with Ceylonese rock crystal bejewelled objects and jewellery set with rubies – aiglets, thimbles,

4 José da Felicidade Alves (ed.), *João Brandão (de Buarcos)*, *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, Lisbon, Livros Horizonte, 1990, p. 60.

5 Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global [...]*, pp. 244–245 (Appendix 7).

tes e consumidores em Portugal melhor informados sobre os produtos disponíveis para venda nos mercados asiáticos.

De todas as sofisticadas mercadorias de luxo referidas por João Brandão nas suas estatísticas de Lisboa para o ano de 1552, menciona em concreto jóias e botões de ouro do Ceilão nas tendas de Lisboa.<sup>4</sup> Anos mais tarde, o escrivão do embaixador veneziano Antonio Tiepolo ficou fascinado com os cofres de marfim do Ceilão entalhados com figuras e “*montagens de ouro e rubis finamente trabalhadas*” que vira à venda em Lisboa.<sup>5</sup> Estas preciosas mercadorias evidenciam o intercâmbio artístico e comercial único entre Lisboa e o Ceilão (actual Sri Lanka). Sabemos como as naus *Reis Magos* e *Chagas* chegaram carregadas em 1570 com objectos e jóias de cristal de rocha do Ceilão enriquecidas com rubis – pontas, dedais, colheres, garfos, contas de rosário, taças e copas – para a corte de Lisboa; cujo excedente era vendido na Rua Nova e na Rua dos Ourives do Ouro. Pedras bezoar de Ormuz, geralmente montadas com bandas de ouro ou envoltas em filigrana de ouro, além de chifres de “unicórnio” (dentes de narval) e de rinoceronte, que se acreditava possuírem propriedades medicinais, eram utilizados como remédio contra melancolia, praga, epilepsia e veneno. Chifres de rinoceronte vendidos na Lisboa do Renascimento eram dispendiosos e excepcionais (**fig. 2**). Chifres entalhados eram bastante frequentes no sul da China. Em Lisboa, Tron e Lippomano apreciaram tais chifres transformados em vasos e taças, com montagens de filigrana de prata ou ouro, vendidos na Rua Nova ou suas proximidades. Testemunharam oficinas onde tais chifres eram lavrados “*ao torno*”. Taças de rinoceronte eram avidamente colecionadas por patronos principescos para as suas mesas reais, dadas as suas qualidades protectoras como antídoto contra veneno. Tais recipientes, muito estimados, eram exibidos nas mesas reais como obras de arte híbridas, combinando natureza, maestria humana e função.

Não há dúvida que Lisboa atingiu o seu apogeu como centro de comércio global nos finais do século XVI. A cidade atraía comerciantes, agentes e intermediários de todas as partes da Europa, que usavam Lisboa como ponto de partida para os seus negócios ultramarinos. Goa, cidade irmã de Lisboa a Oriente, tornar-se-ia o centro do comércio na Índia portuguesa e, mais além, em Macau e no Japão. Mercadores e comerciantes em Goa recebiam encomendas enviadas desde Lisboa e as cumpriam com rapidez para obviar os desejos dos seus clientes europeus. Tais mercadores não trabalhavam apenas em Goa, mas viajavam à boleia das rotas comerciais asiáticas já estabelecidas. Explorando tais amplas redes de comércio, mantinham-se actualizados não apenas sobre novos objectos no mercado, como também onde poderiam ser adquiridos. Viajantes estrangeiros observavam invariavelmente a Lisboa do Renascimento, a principal cidade global da Europa, com o olhar crítico do comprador, comentando como as suas tendas e bancas estavam sempre cheias de produtos exóticos de luxo, jóias e pedras preciosas; havia muito para ver e muito para comprar.

spoons, forks, rosary beads, bowls and cups – for the Lisbon court; the surplus of which was sold on the Rua Nova and the Rua dos Ourives do Ouro (Goldsmith Street). Bezoar stones imported from Hormuz, often mounted with gold bands or encased in gold filigree, as well as “unicorn” (narwhal whale horns) and rhinoceros horns thought to have medicinal properties, were used as remedies against melancholy, plague, epilepsy and poison. Rhinoceros horns sold in Renaissance Lisbon were expensive and exceptional (**fig. 2**). Carved horns were widely available in South China. In Lisbon, Tron and Lippomano appreciated these horns transformed into vessels and cups, with gilded silver or gold filigree mounts, sold in and around the Rua Nova. They saw workshops where horns were turned “*on the lathe*”. Rhinoceros cups were avidly collected by princely collectors for their royal tables, because of their protective qualities as antidotes against poison. Such highly esteemed vessels were displayed at royal tables as hybrid works of art, amalgamating nature, superb craftsmanship and function.

There is no question that Lisbon had reached her apogee as the centre of global trade by the late sixteenth century. The city had drawn merchants, agents, and intermediaries from all parts of Europe, who used Lisbon as a point of departure for their overseas enterprises. Goa, Lisbon’s sister city in the east, became the centre of trade in Portuguese India and beyond in Macau and Japan. Traders and merchants based in Goa took orders sent from Lisbon and fulfilled these with rapid speed to meet the desires of their European patrons. These dealers not only worked in Goa but travelled along the established Asian trade routes. Tapping into wide networks, they kept up to date about new objects on the market and where they could be acquired. Foreign travellers invariably observe Renaissance Lisbon, Europe’s foremost global city, with a shopper’s critical eye, commenting how stores and stalls were full of exotic, foreign luxury goods, jewellery and precious stones; there was much to see and much to buy.

4 José da Felicidade Alves (ed.), *João Brandão (de Buarcos), Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, Lisbon, Livros Horizonte, 1990, p. 60.

5 Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P.Lowe (eds.), *The Global [...]*, pp.244-245 (Appendix 7).

[**fig. 2**] Taça, China, século XVI (finais); chifre de rinoceronte entalhado (8 x 6,4 x 8,7 cm). | Cup, China, late 16th century; carved rhinoceros horn (8 x 6.4 x 8.7 cm).





coenobio in monasterio de münster  
genuis hysen sive nysenbach

# Comprar gemas de todo o mundo em Lisboa. Em busca de diamantes indianos, gemas asiáticas, pérolas de Ormuz e esmeraldas peruanas

Shopping for Global Gems in Lisbon.  
The Quest for Indian diamonds, Asian Gemstones,  
Pearls from Hormuz and Peruvian Emeralds



Annemarie Jordan Gschwend

Um notável documento foi recentemente identificado no arquivo da cidade de Augsburgo (*Stadtarchiv*).<sup>1</sup> Compilados entre 1560 e 1568, vinte e cinco fólios registam detalhadamente as transacções de três comerciantes alemães activos em Lisboa durante estes anos. As suas actividades comerciais referem-se em particular à Casa da Mina (ou Guiné), mas principalmente à Casa da Índia, as duas instituições portuguesas responsáveis pelo comércio global entre Portugal, África Ocidental e Índia desde a sua fundação em 1463 e 1501, respectivamente. Produtos de luxo, especiarias, mercadorias, marfim, ouro, têxteis e pedras preciosas exportados para Lisboa ficavam depositados nestes dois armazéns sob supervisão de vários tesoureiros e escrivães. A partir de 1506, todas as actividades comerciais estavam sujeitas a controle estatal sob escrutínio da coroa portuguesa.

O documento de Augsburgo é, na verdade, um livro de contas ou de registo, listando as aquisições de gemas asiáticas, jóias indianas e pérolas vindas de Ormuz, de três agentes de Augsburgo profundamente envolvidos com este comércio ultramarino: Hans Heinrich Muntpat<sup>2</sup>, Sebald Lins (1508-1597)<sup>3</sup> e Nathaniel Jung<sup>4</sup>, que dirigia a filial dos

A remarkable document has recently come to light in the Augsburg city archive (*Stadtarchiv*).<sup>1</sup> Compiled between 1560 and 1568, twenty-five folios record in detail the transactions of three German merchant-dealers active in Lisbon during these years. Their business activities dealt in particular with the *Casa da Mina* (or *Guiné*), but primarily with the *Casa da Índia*, the two Portuguese warehouses responsible for global trade between Portugal, West Africa and India since their establishments in 1463 and 1501 respectively. Luxury goods, spices, commodities, ivory, gold, textiles and gemstones exported to Lisbon were housed in these two repositories, placed under the supervision of several treasurers (*tesoureiros*) and scribes (*escrivães*). By 1506 all trading activities were subject to state control under the scrutiny of the Portuguese crown.

This Augsburg document is in fact an account book or ledger, recording purchases of Asian gemstones, Indian jewellery and pearls from Hormuz, made by three Augsburg agents deeply involved with this overseas trade: Hans Heinrich Muntpat<sup>2</sup>, Sebald Lins (1508-1597)<sup>3</sup> and Nathaniel Jung<sup>4</sup>, who ran the Fugger (**fig. 1**) office in Lisbon

1 Augsburgo, Stadtarchive (doravante StadtAA), Kaufmannschaft und Handel, 11, fls. 99-115. Cf. Mark Häberlein, Magdalena Bayreuther, *Agent and Ambassador. Der Kaufmann Anton Meuting als Vermittler zwischen Bayern und Spanien im Zeitalter Philipps II*, Augsburg, Wissner-Verlag, 2013, p. 22, n. 30. A transcrição completa com tradução em Annemarie Jordan Gschwend (ed.), *Hans Khevenhüller at the Court of Philip II of Spain. Diplomacy & Consumerism in a Global Empire*, London, Paul Holberton publishing, no prelo.

2 Era de Konstanz e representava na Península Ibérica tanto os Fugger como os Welser.

3 Sebald era de Ulm e chegara a Lisboa após uma residência em Antuérpia em 1553, onde se casou com a cristã-nova Jacoma Mendes. Além da banca, especializou-se no comércio do açúcar do Brasil.

4 Jung viveu dezanove anos, se não mais, em Lisboa, onde morreu em 1578, sendo enterrado na igreja alemã de São Domingos, perto da praça do Rossio. Sobre Jung, veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010, pp. 98-99; Annemarie Jordan Gschwend, “Anthonio Meyting: Artistic Agent, Cultural Intermediary and Diplomat (1538-1591)”, in Thomas Horst, Marília dos Santos Lopes, Henrique Leitão (eds.), *Renaissance Craftsmen and Humanistic Scholars. Circulation of Knowledge between Portugal and Germany*, Frankfurt, Peter Land Verlag, 2017, pp. 187-201, em especial, p. 193.

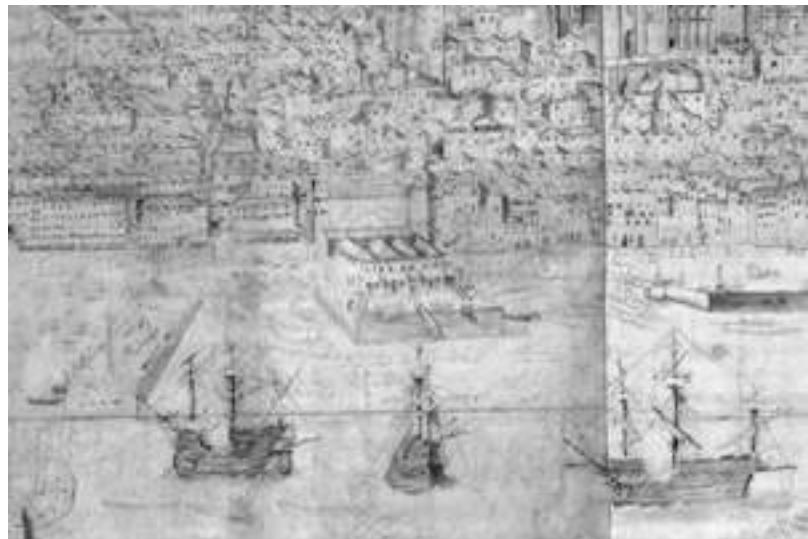
1 Augsburg, Stadtarchive (hereafter StadtAA), Kaufmannschaft und Handel, 11, fol. 99-115. Cf. Mark Häberlein, Magdalena Bayreuther, *Agent and Ambassador. Der Kaufmann Anton Meuting als Vermittler zwischen Bayern und Spanien im Zeitalter Philipps II*, Augsburg, Wissner-Verlag, 2013, p. 22, n. 30. A full transcription and translation in Annemarie Jordan Gschwend (ed.), *Hans Khevenhüller at the Court of Philip II of Spain. Diplomacy & Consumerism in a Global Empire*, London, Paul Holberton publishing, forthcoming.

2 He originated from Konstanz and represented both the Fuggers and Welser in Iberia.

3 Sebald originated from Ulm and arrived in Lisbon after a residency in Antwerp in 1553 where he married the New Christian Jacoma Mendes. Aside from banking, he specialized in trade with sugar from Brazil.

4 Jung lived nineteen years, if not longer, in Lisbon, where he died in 1578; buried in the German church of São Domingos near Rossio square. For Jung see Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich, Museum Rietberg, 2010, pp. 98-99; Annemarie Jordan Gschwend, “Anthonio Meyting: Artistic Agent, Cultural Intermediary and Diplomat (1538-1591)”, in Thomas Horst, Marília dos Santos Lopes, Henrique Leitão (eds.), *Renaissance Craftsmen and Humanistic Scholars. Circulation of Knowledge between Portugal and Germany*, Frankfurt, Peter Land Verlag, 2017, pp. 187-201, especially p. 193.

[fig. 1] Wolfgang Resch, *Jakob Fugger (Iacobus Fugker Civis Augustae)*, Nuremberg, ca. 1518-1537; xilogravura sobre papel, colorida (42 x 29,8 cm). Londres, British Museum, inv. 1927,0614.177. | Wolfgang Resch, *Jakob Fugger (Iacobus Fugker Civis Augustae)*, Nuremberg, ca. 1518-1537; woodcut on paper, coloured (42 x 29,8 cm). London, British Museum, inv. 1927,0614.177. – © The Trustees of the British Museum.



[fig. 2] Artista desconhecido, *Vista panorâmica da frente ribeirinha de Lisboa* (pormenor), ca. 1570-1580; lápis sobre papel (78 x 250.5 cm). Leiden, University of Leiden Libraries, inv.J20-15-7831-110/30. | Unknown artist, *Panoramic View of the Lisbon Waterfront* (detail), ca. 1570-1580; pencil on paper (78 x 250.5 cm). Leiden, University of Leiden Libraries, inv.J20-15-7831-110/30. – © University of Leiden Libraries, Leiden.



[fig. 3] Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia Agrippina, 1572 (a partir de Georg Hoefnagel, *Olissippo quae nunc Lisboa* [...], ca. 1565); gravura em cobre sobre papel, colorida. Coleção particular. | Georg Braun, Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia Agrippina, 1572 (after Georg Hoefnagel, *Olissippo quae nunc Lisboa* [...], ca. 1565); copper engraving on paper, coloured. Private collection.

Fugger (fig. 1) em Lisboa aí residindo por décadas. Estes fólios evidenciam o consumo e a passagem de mão-em-mão, na Europa de meados do século XVI, quando cortes e cidades disputavam entre si a aquisição das melhores jóias, pérolas e pedras preciosas disponíveis no mercado. Estes feitores, servindo a família de mercadores-bankeiros, os Fugger, na qualidade de intermediários<sup>5</sup>, ligavam os mais importantes centros de comércio à escala global dependentes de Portugal a Augsburgo e a outras capitais da Europa Central (Viena, Innsbruck e Munique), Alemanha (Colónia e Dresden) e, mais a norte, aos Países Baixos (Antuérpia).

As Casas da Mina e Índia foram realojadas por ordem de D. João III (r. 1521-1557) depois de 1531, para uma grande estrutura logicamente melhor situada no porto e cais de Lisboa, ao longo do Tejo, no lado nascente de uma ampla praça de frente para o palácio real o Terreiro do Paço (fig. 2). Esta área de Lisboa era o centro nevrálgico das actividades marítimas e comerciais da cidade no Renascimento (fig. 3).<sup>6</sup> Ambos os armazéns – duas instituições distintas – estavam sob a autoridade central dos monarcas portugueses, sendo responsáveis por todos os aspectos do comércio ultramarino português, funcionando como ponto central de embarque, alfândega e centro de distribuição. Num sentido económico-financeiro, estas duas instituições operavam como uma feitoria régia ou interposto comercial, supervisionadas por oficiais nomeados pela coroa. Na forma e função replicavam o Fondaco dei Tedeschi em Veneza, a sede da comunidade mercantil alemã e um dos principais centros comerciais de mercadorias do Levante disseminados por toda a

and resided there for decades. These folios highlight consumption and transfer in mid-sixteenth century Europe, when courts and cities vied with one another to purchase the best jewels, pearls and precious stones available on the market. These factors, employed by the Fugger mercantile banking family as their professional intermediaries<sup>5</sup>, connected Portugal's global hot spots with Augsburg and other capitals in Central Europe (Vienna, Innsbruck and Munich), Germany (Cologne and Dresden) and further north to the Netherlands (Antwerp).

The Mina and India warehouses were relocated by King John III (r. 1521-1557), after 1531, to a large structure logically situated at Lisbon's harbour and wharf, along the Tagus river, at the eastern side of an expansive square facing the royal palace, the *Terreiro do Paço* (fig. 2). This sector of Lisbon was the neuralgic centre of the city's maritime and commercial activities in the Renaissance (fig. 3).<sup>6</sup> Both warehouses – two distinct units – were placed under the central authority of the Portuguese monarchs, and were responsible for all aspects of Portugal's overseas trade, functioning as central shipment points, clearing houses and *loci* for distribution. Economically, these two institutions operated as a royal factory (*feitoria*) or trading post, overseen by officers appointed by the crown. In form and function, it emulated the *Fondaco dei Tedeschi* in Venice, the headquarters of the German merchant community, and one of the major trading centres for goods from the Levant disbursed

5 Mark Häberlein, *The Fuggers of Augsburg. Pursuing Wealth and Honor in Renaissance Germany*, Charlottesville, Virginia, University of Virginia Press, 2012.

6 Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015 (com bibliografia anterior).

5 Mark Häberlein, *The Fuggers of Augsburg. Pursuing Wealth and Honor in Renaissance Germany*, Charlottesville, Virginia, University of Virginia Press, 2012.

6 Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015 (with previous bibliography).

Europa.<sup>7</sup> Três tesoureiros pontificavam em Lisboa: um recebia a mercadoria, outro era responsável pela sua venda, e um terceiro tinha a seu cargo tudo o resto. Escrivães supervisionavam a administração: dois na casa da Mina e três na da Índia. Um feitor principal coordenava as chegadas das frotas (*armadas*) com destino a Goa (Índia), a capital da Ásia portuguesa, supervisionando a correspondência com outras feitorias portuguesas espalhadas por todo o mundo. A Casa da Índia, neste período, fornecia o primeiro serviço postal à escala global do mundo.

Os monopólios régios e as receitas advindas do comércio africano e asiático estavam sob a jurisdição destas duas instituições lisboetas, onde os impostos sobre as mercadorias que aí chegavam eram devidos e os contratos com comerciantes particulares eram redigidos e ratificados. Todos os produtos eram entregues primeiro ao vedor da fazenda, tributados e depois vendidos ao preço acordado. Noutras palavras, as mercadorias eram verificadas, os preços fixados, as vendas e os pagamentos aplicados por estas duas instituições, especialmente a venda de especiarias sob monopólio régio (pimenta, cravo e canela). O terramoto e o maremoto de 1755 destruíram não apenas os dois armazéns, mas também os seus arquivos. Algumas poucas informações incluindo os nomes de funcionários, ou como os negócios diários eram realizados e administrados sobreviveram.

Informes sobre mercadorias, especiarias, têxteis, pérolas e pedras preciosas à venda nos armazéns de Lisboa, com os valores de mercado de então, eram amplamente divulgados em gazetas e boletins (*avvisi* em italiano) por toda a Europa, assim como informes manuscritos enviados por agentes e espiões em Lisboa. Uma lista de compras (*relación*) em espanhol, com preços em ducados, foi enviada à corte imperial em Viena por um indivíduo anônimo em Lisboa, entre 1578 e 1580 (veja-se apêndice). Âmbar, pimenta, seda da China, roupas de algodão indiano, diamantes e pérolas de Ormuz são algumas das mercadorias aí listadas (fig. 4). A concorrência era acérrima e, em especial, o fluxo de diamantes da Índia atraía especialmente compradores e comerciantes de toda a Europa.<sup>8</sup>

Diamantes, âmbar, cristal de rocha, granadas, ágatas e ametistas provinham da Índia. Safiras, espinelas e rubis do Pegu (Myanmar) e do Ceylão. Pérolas do Golfo Pérsico ou do Golfo de Mannar eram muito apreciadas.<sup>9</sup> Como Hugo Miguel Crespo recentemente demonstrou, os portugueses logo após a sua chegada à Índia em 1498, reuniram informação em primeira mão quanto ao comércio asiático de pedras preciosas.<sup>10</sup> Ourives, comerciantes, mercadores (portugueses, europeus e cristãos-novos) acorriam a Goa e

throughout Europe.<sup>7</sup> Three treasurers were in charge in Lisbon: one who received the goods, one responsible for the sale of goods and a third who handled all other business. Secretaries oversaw the administration: two for the Mina house and three for India. One principal factor (*feitor*) coordinated the schedules of the fleets (*armadas*) bound for Goa (India), the capital in Portuguese Asia, and oversaw the correspondence with other Portuguese trading enterprises (*feitorias*) across the globe. The *Casa da Índia* at this date provided the world's first global postal service.

The royal monopolies and revenues of the African and Asian trade were under the jurisdiction of these two Lisbon houses, where duties on incoming goods were collected and contracts with private merchants were drawn up and ratified. All products were first handed over to the chief royal treasurer (the *vedor da fazenda*), taxed and then sold at an agreed price. In other words, goods were checked, prices fixed, sales and payments enforced by these two administrations, especially for the sale of spices under royal monopoly (pepper, cloves and cinnamon). The 1755 earthquake and tsunami destroyed not only both warehouses, but also their archives. Little traces of the names of employees, how daily business was conducted or administered has survived.

Reports of commodities, spices, textiles, pearls and gemstones for sale at Lisbon's warehouses, with current market values, were widely circulated in gazettes and newsletters (*avvisi* in Italian) across Europe, as were handwritten reports sent out by agents and spies in Lisbon. A shopping list (*relación*) written in Spanish, with prices given in ducats, was forwarded to the imperial court in Vienna by an anonymous individual in Lisbon, sometime between 1578 and 1580 (see Appendix). Amber, pepper, silk from China, Indian cotton clothes, diamonds and pearls from Hormuz are some of the merchandise itemized here (fig. 4). Competition was fierce, and in particular the flow of diamonds from India especially drew buyers and merchants from all over Europe.<sup>8</sup>

Diamonds, amber, rock crystal, garnets, agates and amethysts were sourced from India. Sapphires, spinels and rubies from Pegu (Myanmar) and Ceylon.<sup>9</sup> Pearls from the Persian Gulf or the Gulf of Mannar were highly prized. As Hugo Miguel Crespo has recently demonstrated, the Portuguese soon after their arrival in India in 1498 collected firsthand knowledge of the Asian gem trade.<sup>10</sup> Goldsmiths, traders, merchants (Portuguese, European and New Christian) flocked to Goa and

7 O *fondaco* de Veneza – palavra de origem árabe para “armazém” –, é uma construção quadrangular de três pisos abertos para um pátio interno. Os armazéns das Casas da Mina e da Índia podem ter tido uma configuração semelhante. Cf. Carlos Caetano, *A Ribeira de Lisboa. Na Época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Pandora, pp. 104-119.

8 Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015; e Hugo Miguel Crespo, “Um diamante gravado para D. Sebastião I de Portugal no Palazzo Pitti. An engraved diamond for Sebastião I of Portugal in Palazzo Pitti”, in Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Colecionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 55-77.

9 Annemarie Jordan Gschwend, “Feito ao modo de Ceylão: Handelsnetzwerke, diplomatische Geschenke und Heiratsallianzen”, in Annemarie Jordan Gschwend and Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine [...]*, pp. 97-125.

10 Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64, em especial pp. 36-38.

7 The Venice *fondaco*, the word originating from Arabic for “store-house”, was built around a square plan with three floors facing a spacious inner courtyard. The Lisbon Mina and India warehouses may have deployed a similar arrangement. Cf. Carlos Caetano, *A Ribeira de Lisboa. Na Época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Pandora, pp. 104-119.

8 Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015; and Hugo Miguel Crespo, “Um diamante gravado para D. Sebastião I de Portugal no Palazzo Pitti. An engraved diamond for Sebastião I of Portugal in Palazzo Pitti”, in Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Colecionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 55-77.

9 Annemarie Jordan Gschwend, “Feito ao modo de Ceylão: Handelsnetzwerke, diplomatische Geschenke und Heiratsallianzen”, in Annemarie Jordan Gschwend and Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine [...]*, pp. 97-125.

10 Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64, especially pp. 36-38.

Relación de los precios a que al presente valen en Sobre las  
mercaderías de la India.

Pimienta	45. duc. <sup>o</sup> al quinto de 500 L.
Ambar	Ambar muy bueno 125 duc. <sup>o</sup>
q. g. t. m.	Claus limpio 82. duc. <sup>o</sup> el quinto de 128. L.
	Canela 80. duc.
	Maya limpia 120. ss.
	Seda de la china 4. 4. $\frac{1}{4}$ la libra.
	Almizque engrasos 7. $\frac{1}{4}$ duc. la onza.
	Ambazris 15. duc. <sup>o</sup> la onza.
	Ropas blancas de algodon i 40. cor. 100. de ganancia del coste de India.
	Piedras segun la bondad y ay de todos cuantos de 8. en 15. hasta 20. y 30. q. ss. la pieza de Diamantes, y un amigo cinco cincos piedras con 40. quilates 5. 7. 8. 10. 10. y de Rubies hasta Sumo.
	Perles estan muy caras y expensas.

Cochim (Kochi), onde pedras preciosas eram livremente comercializadas. A partir de 1505, os portugueses rapidamente estabeleceram relações comerciais com o Ceilão e o reino indiano de Vijayanagara, onde os diamantes eram extraídos.<sup>11</sup> Pouco tempo depois, comerciantes alemães também lá se estabeleceriam e, em 1521, o feitor Georg (Jörg) Pock informava a casa comercial Hirschvogel em Nuremberga quanto às minas de diamantes e a qualidade das pedras disponíveis. As condições vantajosas em Vijayanagara em relação aos direitos aduaneiros e ao comércio estimulariam os negócios. Os navios portugueses na Índia circulavam entre Goa e Lisboa e ligavam Portugal e a Europa aos mercados asiáticos. Lisboa tornar-se-ia um centro de comércio de pedras preciosas à escala global, onde os melhores lapidários talhavam diamantes indianos. As suas oficinas estabeleceram-se em torno da principal rua comercial de Lisboa, a Rua Nova dos Mercadores.

O livro de contas de Augsburgo fornece, então, um raro vislumbre sobre os circuitos e redes destes agentes dos Fugger em Lisboa e dos métodos por eles utilizados na compra de diamantes, pedras preciosas e pérolas na Casa da Índia. Os oito primeiros folios, com início em 1560, pormenorizam os contratos renovados com o jovem rei D. Sebastião (1554–1578), então na menoridade, que subira ao trono após a morte do avô D. João III em 1557. D. Sebastião permaneceu sob tutela da rainha e regente, D. Catarina de Áustria (1507–1578), até 1562, sendo que estes acordos financeiros foram feitos com o consentimento da rainha. Complexas negociações entre a coroa portuguesa e estes agentes de Augsburgo levaram em conta as dívidas acumuladas com o banco dos Fugger desde o reinado de D. Manuel I (r. 1496–1521). Entre 1503 e 1511, a comunidade mercantil alemã em Lisboa recebeu, por parte da coroa portuguesa, concessões excepcionais, o chamado Privilégio dos Alemães<sup>12</sup> que protegia os seus interesses comerciais em Portugal e no ultramar.<sup>13</sup> O livro de contas de Augsburgo regista as dívidas pendentes que Portugal devia aos Fugger a diferentes taxas de juro, descontadas dos preços finais de venda de pedras preciosas e jóias indianas adquiridas entre 1560 e 1568 pelos acima referidos agentes tanto na Casa da Índia como noutras tendas de Lisboa.

A 19 de Janeiro de 1560, o comerciante de Augsburgo, Hans Heinrich Muntpat, representando os herdeiros de Sebastian Neidhard (1496–1554), renovou e assinou contratos mais antigos com funcionários da Casa da Índia; o então feitor Pedro Rodrigues e os seus dois tesoureiros, João Gomes e Manuel Nunes. Nesta data, a coroa portuguesa devia à casa comercial Neidhard 88.000 ducados. Seguiu-se-lhe um complexo

Cochin (Kochi) where precious stones were freely traded. After 1505 the Portuguese quickly established trade relations with Ceylon and the Indian kingdom of Vijayanagara, where diamonds were mined.<sup>11</sup> Not long after, German merchants also set up base there, and as early as 1521, the factor Georg (Jörg) Pock reported back to the Hirschvogel firm in Nuremberg on the diamond mines and quality of stones available. The advantageous conditions in Vijayanagara regarding customs duties and trade stimulated business. Portuguese ships on the India run between Goa and Lisbon connected Portugal and Europe to Asian markets. Lisbon became the hub for commerce in global gemstones, with the best lapidaries cutting and fashioning Indian diamonds. Their workshops clustered around Lisbon's principal commercial street, the Rua Nova dos Mercadores.

The Augsburg account book therefore provides a rare insight into the networks of these Fugger agents in Lisbon, and the methods deployed to purchase diamonds, gemstones, and pearls at the India warehouse. The first eight folios, beginning in 1560, details contracts renewed with the young King Sebastião of Portugal (1554–1578), then a minor, who came to the throne after the death of his grandfather João III in 1557. Sebastião remained under the tutelage of the Queen and Regent, Catarina of Austria (1507–1578), until 1562, and these financial agreements were made with her consent. Complex negotiations between the Portuguese crown and these Augsburg agents, took into account debts accrued with the Fugger bank since the reign of Manuel I (r. 1496–1521). Between 1503 and 1511, the German mercantile community in Lisbon had been granted exceptional concessions by the Portuguese crown, the *Privilege of the Germans*<sup>12</sup>, which protected their commercial interests in Portugal and overseas.<sup>13</sup> The Augsburg ledger records the outstanding debts Portugal owed the Fuggers at various rates of interest, which were discounted from the final sale prices of the gemstones and Indian jewellery acquired between 1560 and 1568, by the above-mentioned Fugger agents at the *Casa da Índia* and elsewhere at Lisbon's shops.

On 19th January 1560, the Augsburg merchant Hans Heinrich Muntpat representing the heirs of Sebastian Neidhard (1496–1554) renewed and signed older contracts with officials of the India house; the then factor Pedro Rodrigues and his two treasurers, João Gomes and Manuel Nunes. At this date, the Portuguese crown owed the Neidhard firm 88,000 ducats. A complex juggling of debit and credit ensued, allowing this firm and its agents to take full advantage of the global gem trade in Lisbon, sourcing top-quality Asian precious stones and pearls at advantageous prices and conditions, for resale at considerable profit. Folios 106–114 of the Augsburg ledger itemizes purchases made in Lisbon,

11 Hedwig Kömmerling-Fitzler, "Der Nürnberger Kaufmann Georg Pock (gest. 1528/9) in Portugiesisch-Indien und im Edelsteinland Vijayanagara", *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 55, 1967–1968, pp. 137–184.

12 Lisboa, Direção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas, Torre do Tombo, *Manuscritos da Livraria*, 2253 (1588?); *Privilégios concedidos aos Alemães pelos Reis D. Afonso V/D. Manuel, D. João III [...]*.

13 Jürgen Pohle, "Rivalidade e cooperação: algumas notas sobre as casas comerciais alemães em Lisboa no início de Quinhentos", *Cadernos do Arquivo Municipal*, 3, 2015, pp. 19–38 (with bibliography concerning German-Luso commercial relations); and Jürgen Pohle, *Os Meradores-Banqueiros Alemães e a expansão Portuguesa no reinado de D. Manuel I*, Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2017.

[fig. 4] Anônimo, *Relación de los precios à que al presente valen en Lisboa las mercadorías de la India*, Lisboa, 1578–1580; tinta sobre papel. Viena, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal / Lusitanía, I, ca. 1578–1580, não-foliado. | Anonymous, *Relación de los precios à que al presente valen en Lisboa las mercadorías de la India*, Lisboa, 1578–1580; ink on paper. Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal / Lusitanía, I, ca. 1578–1580, unfoliated. – © Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien..

11 Hedwig Kömmerling-Fitzler, "Der Nürnberger Kaufmann Georg Pock (gest. 1528/9) in Portugiesisch-Indien und im Edelsteinland Vijayanagara", *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 55, 1967–1968, pp. 137–184.

12 Lisbon, Direção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas, Torre do Tombo, *Manuscritos da Livraria*, 2253 (1588?); *Privilégios concedidos aos Alemães pelos Reis D. Afonso V/D. Manuel, D. João III [...]*.

13 Jürgen Pohle, "Rivalidade e cooperação: algumas notas sobre as casas comerciais alemães em Lisboa no início de Quinhentos", *Cadernos do Arquivo Municipal*, 3, 2015, pp. 19–38 (with bibliography concerning German-Luso commercial relations); and Jürgen Pohle, *Os Meradores-Banqueiros Alemães e a expansão Portuguesa no reinado de D. Manuel I*, Lisboa, Centro de História de Além-Mar, 2017.

malabarismo entre débito e crédito, permitindo que esta casa e seus agentes aproveitassem ao máximo o comércio global de pedras preciosas em Lisboa, adquirindo gemas e pérolas asiáticas de alta qualidade a preços e condições vantajosas, para ulterior revenda com considerável lucro. Os fólios 106-114 do livro de contas de Augsburgo relacionam as compras feitas em Lisboa, juntamente com aquelas realizadas em Espanha, listando os nomes de compradores, mercadores, vendedores e os agentes dos Fugger em Lisboa e Madrid. As entradas elucidam-nos como pedras preciosas, pérolas, jóias e uma esmeralda peruana trocavam de mãos e por quanto eram transaccionadas.<sup>14</sup> Todas as aquisições em Lisboa ficaram a cargo de dois representantes sediados permanentemente em Lisboa, Nathaniel Jung e Jeremias Gundelfinger. Os de Madrid eram supervisionados pelo agente dos Fugger em Espanha, Christoph Hörmann (1516-1586).

Pedras preciosas ou pérolas não adquiridas à Casa da Índia, mas sim a comerciantes e indivíduos particulares de Lisboa, foram parcialmente pagas com os juros que a coroa portuguesa devia à casa comercial Neidhart. No fl. 106, sob a rubrica “Pérolas” (*Perlin*), 9.577 pérolas de diverso tipo foram compradas em Lisboa ao comerciante espanhol Diego Álvarez Romero por 3.530 ducados; aproximadamente um terço (980 ducados) foi pago através da Casa da Índia. Outro comerciante espanhol, Fernando Rodríguez Caldera, vendeu a Jung e Gundelfinger duas fiadas de pérolas, uma com 182 pérolas e a outra com 160, ambas por 9.708 ducados; do qual valor foram pagos em dinheiro 4.804 ducados e o restante saldado pelas dívidas da coroa portuguesa (fl. 107). Cinquenta e três botões de ouro com rubis, provavelmente do Ceilão, foram vendidos por Caldera a Jung e Gundelfinger por 1.855 ducados; também aqui um terço (618 ducados) ficou saldado pela coroa (fol. 109). O trato e a venda destas pedras preciosas seguia por vezes em distintas direcções, como no caso de uma grande esmeralda do Peru paga em dinheiro – 162 ducados – em Madrid e depois enviada a Lisboa para revenda (fl. 110). Um anel com seis diamantes indianos foi enviado de Lisboa para Augsburgo para ser vendido a August (1526-1586), eleitor da Saxónia em 1566, por 419 florins (fl. 113v.). Nathaniel Jung partiu rumo à Holanda a 6 de Novembro de 1561, com jóias (uma corrente de ouro e anéis) compradas em Lisboa, destinadas à revenda em Antuérpia ou Bruxelas.<sup>15</sup>

Nomes de compradores importantes – membros da realeza e nobres – aparecem também nestes fólios. Juan Manrique de Lara, o mordomo-mor de Elisabeth de Valois, rainha de Espanha, comprou uma fiada de 200 pérolas redondas, perfeitas, cada uma pesando 4 quilates, pela qual se cobrou o preço extraordinário de 5.000 ducados (fl. 107v.). Manrique de Lara pode ter oferecido a Elisabeth essa extraordinária fiada, já que um retrato inacabado da rainha espanhola por Sofonisba Anguissola, possivelmente a represente com essa mesma fiada (fig. 5). A dama da corte favorita da rainha, Magdalena Girón, logrou para si mesma dezenove pérolas, cada uma com 3 quilates, por 171 ducados. 9.175 pérolas de formas e tamanhos variados, junto com um gran-

along with those made in Spain, listing the names of buyers, merchants, sellers and Fugger agents in Lisbon and Madrid. The entries detail how gemstones, pearls, jewellery and one Peruvian emerald traded hands and how much these sold for.<sup>14</sup> All the Lisbon purchases were coordinated by two representatives permanently based in Lisbon, Nathaniel Jung and Jeremias Gundelfinger. Those in Madrid were overseen by the Fugger agent in Spain, Christoph Hörmann (1516-1586).

Precious stones or pearls not acquired at Lisbon's India house, but from Lisbon merchants and private individuals were partially paid for with the interest the Portuguese crown owed the Neidhart firm. On fol. 106, under the rubric: “Pearls” (*Perlin*), 9,577 assorted pearls were bought in Lisbon from the Spanish merchant Diego Álvarez Romero, for 3,530 ducats; approximately one third (980 ducats) was paid by the India house. Another Spanish merchant, Fernando Rodríguez Caldera, sold Jung and Gundelfinger two strands of pearls, one with 182 pearls, the other 160, priced together at 9,708 ducats, for which cash was paid (4,804 ducats) and the balance covered by the Portuguese crown debts (fol. 107). Fifty-three gold buttons set with rubies, probably from Ceylon, were sold by Caldera to Jung and Gundelfinger for 1,855 ducats; again a third (618 ducats) settled by the crown (fol. 109). The traffic and sale of these gemstones sometimes travelled in different directions, as in the case of one large emerald from Peru paid for in cash – 162 ducats – in Madrid and sent to Lisbon for re-sale (fol. 110). One ring set with six Indian diamonds was forwarded from Lisbon to Augsburg to be sold to August (1526-1586), Elector of Saxony in 1566, for 419 florins (fol. 113v.). Nathaniel Jung departed for the Netherlands on 6th November of 1561, with jewellery (a gold chain and rings) bought in Lisbon, earmarked for resale in Antwerp or Brussels.<sup>15</sup>

Names of important buyers – royals and aristocrats – also appear in these folios. Juan Manrique de Lara, the major-domo (*mayordomo mayor*) of Élisabeth of Valois, the Queen of Spain, purchased a necklace with 200 perfectly shaped pearls, each 4 carats, for which he was charged a stupendous price of 5,000 ducats (fol. 107v.). Manrique de Lara may have gifted Élisabeth this extraordinary strand, as an unfinished portrait of the Spanish queen by Sofonisba Anguissola, possibly depicts her with this same necklace (fig. 5). The queen's favourite court lady Magdalena Girón secured for herself nineteen pearls, 3 carats each, for 171 ducats. 9,175 pearls of assorted shapes and size, along with a large, rectangular Indian diamond encased in gold<sup>16</sup>, were shipped to Antwerp for Margaretha of Parma (1522-1586), Regent of the Netherlands. A portrait painted by Anthonis Mor in Brussels in 1562, depicts her wearing pearls and an emerald perhaps sourced from Lisbon (fig. 6). Another royal shopper of equal prominence was Prince Carlos (1545-

14 Stadt AA, Kaufmannschaft und Handel, 11, fl. 106: “Völt hernach, was in Lisabona und Spagna fur perlin, edgestain und yoess [joyas] kaufi worden”, ou em tradução portuguesa “Aqui seguem-se que pérolas, pedras preciosas, jóias [gemas] foram adquiridas em Lisboa e Espanha”.

15 O passaporte de Jung para esta viagem de 1561 por Espanha encontra-se no Archivo General de Simancas, Camara de Castilla, Cédulas de Paso, 137: “[...] para Nataniel Yung que yva a Flandes por la posta y llevo trezientos ducados en dinero para el gasto de una cadena de oro de valor de ciento ducados, tres sortijas con sus piedras de valor de ciento y cincuenta ducados”.

14 Stadt AA, Kaufmannschaft und Handel, 11, fol. 106: “Völt hernach, was in Lisabona und Spagna fur perlin, edgestain und yoess [joyas] kaufi worden”, ou em English translation, “Here follows which pearls, precious stones, joyas [gems] were bought in Lisbon and Spain”.

15 Jung's passport for his 1561 trip through Spain in Archivo General de Simancas, Camara de Castilla, Cédulas de Paso, 137: “[...] para Nataniel Yung que yva a Flandes por la posta y llevo trezientos ducados en dinero para el gasto de una cadena de oro de valor de ciento ducados, tres sortijas con sus piedras de valor de ciento y cincuenta ducados”.

16 StadtAA, Kaufmannschaft und Handel, 11, fol. 107v.: “one large table diamond, thin and rectangular, encased in gold, sent to Antwerp to the treasurer of the Duchess of Parma, cost 3,500 ducats”.



[fig. 5] Sofonisba Anguissola, *Élisabeth de Valois, rainha de Espanha*, Madrid, ca. 1567-1568; pintura a óleo sobre tela (68 x 54 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. GG 3351 | Sofonisba Anguissola, *Élisabeth of Valois, Queen of Spain*, Madrid, ca. 1567-1568; oil painting on canvas (68 x 54 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. GG 3351. – © KHM-Museumsverband.

de diamante indiano rectangular engastado em ouro<sup>16</sup>, foram enviados para Antuérpia para Margaretha de Parma (1522-1586), regente dos Países Baixos. Um retrato pintado por Anthonis Mor, em Bruxelas, em 1562, retrata-a usando pérolas e uma esmeralda possivelmente adquiridas em Lisboa (fig. 6). Outro régio cliente de igual prestígio foi o príncipe Carlos (1545-1568), filho de Felipe II de Espanha, que pagou 1.000 ducados em 1567 por uma grande cruz feita em Lisboa, com vinte diamantes indianos e uma grande pérola pendente.

O livro de contas de Augsburg revela também os preços de mercado de diamantes (por quilate) particularizando as diferenças de qualidade. Caldera vendeu ao agente dos Fugger em Madrid, Christoph Hermann, um diamante indiano de talhe em mesa pesando 14,5 quilates, “*von guetem wasser*” (“transparente, sem inclusões”), por 26,33 ducados o quilate. Um segundo “*diamante de talhe em mesa perfeito*” da Índia, pesando 6.125 quilates, foi vendido ao príncipe Carlos por 58 ducados o quilate (fl. 111). São também identificados altos oficiais de corte como o embaixador português na corte espanhola,

1568), the son of Felipe II of Spain, who paid 1,000 ducats in 1567 for a large cross fashioned in Lisbon, set with twenty Indian diamonds and a large pendant pearl.

The Augsburg ledger reveals as well, current market prices for diamonds (per carat) and details their quality. Caldera sold the Fugger agent based in Madrid, Christoph Hermann, an Indian table-cut diamond weighing 14.5 carats, “*von guetem wasser*” (“clear with no inclusions”), for 26,33 ducats per carat. A second “*perfect table diamond*” from India, weighing 6,125 carats was sold to Prince Carlos at the cost of 58 ducats per carat (fol. 111). High-ranking courtiers, such as the Portuguese ambassador to the Spanish court, Francisco Pereira, are named.<sup>17</sup> He dealt in diamonds as a secondary source of income, and because of his elevated position in Portugal, the ambassador could access singular

16 StadtAA, Kaufmannschaft und Handel, 11, fl. 107v.: “um grande diamante de talhe em mesa, fino e rectangular, envolto em ouro, enviado a Antuérpia ao tesoureiro da duquesa de Parma, custou 3.500 ducados”.

17 For Pereira, see Annemarie Jordan Gschwend, “A arte de colecionar entre as mulheres habsburgos D. Catarina e D. Juana de Áustria e a sua busca pelo luxo. The Art of Collecting among Habsburg Women. Catherine and Juana of Austria and their pursuit of luxury”, in Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte [...]*, pp. 34-53.



Francisco Pereira.<sup>17</sup> O embaixador negociava em diamantes como segunda fonte de rendimento e, devido à sua elevada posição em Portugal, tinha acesso a pedras importantes vindas da Índia.<sup>18</sup> Este vendeu a Jung e Gundelfinger seis anéis de “média qualidade” por 4.120 ducados e vinte e cinco diamantes soltos no valor de 700 ducados; estes últimos pagamentos de novo assegurados em parte pela Casa da Índia em Lisboa (fl. 108).

Ourives em Espanha aproveitaram também o comércio de pedras preciosas operado por estes agentes de Augsburgo em Lisboa. Gaspar de Liendo, ourives da prata em Valladolid, activo entre 1560 e 1580, comprou a Gundelfinger onze diamantes soltos por 137 ducados. Até o nome do célebre lapidário e ourives da corte espanhola, Jacopo da Trezzo (1515–1589), surge nesta longa “lista de compras” (fig. 7).<sup>19</sup> Trezzo, escultor milanês, medalhista e gravador de gemas, comprava e vendia pedras preciosas e jóias para os seus régios e nobres clientes. Várias entradas no livro de contas de Augsburgo registam com precisão as transacções entre Gundelfinger e Trezzo, a quem comprara um pequeno anel com rubi em 1568 (por 40 ducados) e cinco anéis com diamantes em 1567 (por 260 ducados). Uma grande jóia – “feita na Índia” – com diamantes, rubis, espinelas, esmeraldas e ametistas, e com três pérolas pingentes, foi adquirida por Fernando Rodrigues Caldera por 350 ducados em 1563. Gundelfinger desfez esta jóia em Lisboa vendendo a Trezzo, com uma pequena margem de lucro, as pedras soltas, pérolas e ouro por 380 ducados. Certamente a forma desta jóia indiana seduziria menos os consumidores europeus, ao passo que as gemas e o ouro tinham mais valor de mercado se vendidas separadamente.

O livro de contas de Augsburgo abre-nos uma janela insuspeita para um passado perdido, quando Lisboa era o centro de um comércio global que em 1543 se estendeu ao sul da China e ao Japão. Os mercados de pedras preciosas na Ásia subitamente tornaram-se acessíveis a agentes, revendedores e compradores no Portugal do Renascimento. Ourives e lapidários de Lisboa materializavam os sonhos da realeza e dos nobres, na sua busca por diamantes e jóias raras da lendária Índia, dispendiosas pérolas do Golfo Pérsico e esmeraldas únicas do distante Peru.

stones from India.<sup>18</sup> He sold Jung and Gundelfinger six diamond rings of “median quality” for 4,120 ducats, and twenty-five loose diamonds amounting to 700 ducats; the latter payments again partially covered by the Lisbon India house (fol. 108).

Goldsmiths in Spain likewise took advantage of this gem trade operated by these Augsburg agents in Lisbon. Gaspar de Liendo, a silversmith in Valladolid, active between 1560 and 1580, procured from Gundelfinger, eleven loose diamonds for 137 ducats. Even the name of the celebrated court lapidary and goldsmith at the Spanish court, Jacopo da Trezzo (1515–1589), appears in this long “shopping list” (fig. 7).<sup>19</sup> Trezzo, a Milanese sculptor, medallist and gem-engraver, bought and sold precious stones and jewellery for his royal and aristocratic clients. Several entries in the Augsburg ledger precisely note the transactions between Gundelfinger and Trezzo, who purchased one small ruby ring in 1568 (for 40 ducats), and five diamond rings in 1567 (for 260 ducats). A large jewel – “made in India” – set with diamonds, rubies, spinels, emeralds and amethysts with three pendant pearls was acquired from Fernando Rodrigues Caldera for 350 ducats in 1563. Gundelfinger dismantled this jewel in Lisbon, selling Trezzo, at a small profit, these loose stones, pearls and gold for 380 ducats. Evidently this Indian jewel’s design had less appeal for European consumers, while the stones and gold had more market value sold separately.

The Augsburg account book opens a window onto Lisbon’s lost past as centre of a global trade which by 1543 extended to South China and Japan. The gemstone markets in Asia were suddenly at easy reach for agents, dealers and shoppers in Renaissance Portugal. Lisbon’s goldsmiths and lapidaries fulfilled the dreams of royals and aristocrats in their pursuit of rare diamonds and jewels from fabled India, costly pearls from the Persian Gulf and unique emeralds from distant Peru.

17 Sobre Pereira, veja-se Annemarie Jordan Gschwend, “A arte de colecionar entre as mulheres habsburgu D. Catarina e D. Juana de Áustria e a sua busca pelo luxo. The Art of Collecting among Habsburg Women. Catherine and Juana of Austria and their pursuit of luxury”, in Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte [...]*, pp. 34–53.

18 Pereira vendeu ao príncipe Carlos um anel de diamante indiano registrado no seu inventário de 1568. Veja-se Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 1<sup>a</sup> época, leg. 1053, não-foliado: “Assimismo un diamante table grande llabrado un poco las esquinas engastado en una sortija de oro nielado el qual diamante se compro del embaxador de Portugal y trae su Alteza la sortija.”

19 Mark Häberlein, Magdalena Bayreuther, *Agent [...]*, p. 22, não lograram identificar Trezzo. Este retrato por Anthonis Mor, foi pintado em Espanha entre 1551–1552, onde Trezzo surge documentado pela primeira vez ao serviço de Felipe II como joalheiro da corte em Madrid. Vendido recentemente em Londres, Sotheby’s Old Masters, 5 de Dezembro de 2019, lote 22.

[fig. 6] Anthonis Mor, *Margaretha de Parma, regente dos Países Baixos*, Bruxelas, 1562; pintura a óleo sobre tela (106,3 x 77,6 cm). Berlim, Gemäldegalerie inv. 585B | Anthonis Mor, *Margaretha of Parma, Regent of the Netherlands*, Brussels, 1562; oil painting on canvas (106.3 x 77.6 cm). Berlin, Gemäldegalerie inv. 585B. – © Gemäldegalerie, Berlin.

18 Pereira sold Prince Carlos an Indian diamond ring recorded in his 1568 estate inventory. See Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 1<sup>a</sup> época, leg. 1053, unfoliated: “Assimismo un diamante table grande llabrado un poco las esquinas engastado en una sortija de oro nielado el qual diamante se compro del embaxador de Portugal y trae su Alteza la sortija”.

19 Mark Häberlein, Magdalena Bayreuther, *Agent [...]*, p. 22, failed to identify Trezzo. This portrait by Anthonis Mor, was painted in Spain between 1551–1552, where Trezzo was first recorded in the service of Philip II as court jeweller in Madrid. Recently sold in London, Sotheby’s Old Masters, 5th December 2019, lot 22.

## Apêndice

*Relación de los precios à que al presente valen en Lisboa las mercadorias de la India*  
 Informe sobre os preços que de presente valem em Lisboa as mercadorias da Índia

## Localização:

Viena, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal / Lusitania, I, ca. 1578–1580, não-foliado

Transcrição e tradução inglesa: Annemarie Jordan Gschwend

Pimienta                    41 ducados el quintal<sup>20</sup> de 122 Libras<sup>21</sup>  
 Pimenta

Ambar [Amir escrito em cima]      125 ducados  
 Amber [margem esquerda: *que es tinta* | que é tinta]

Clavio limpio                82 ducados el quintal de 128 libras  
 Cravo limpo

Canela                      80 ducados  
 Canela

Maça limpia                120 ducados  
 Arilo da noz-moscada limpo

Seda de la China            4 ducados ¼ la libra  
 Seda da China

Almizque en papos        3 ¼ ducados la onça  
 Almíscar em pedaços

Ambagrís                    15 ducados la onça  
 Âmbar-gris

Ropas blancas de algodon à 40 ducados por 100 libras de ganancia del coste de India  
 Roupas brancas de algodão a 40 ducados por 100 libras de ganância do custo na Índia

Piedras segun la bondad y ay de todas suertes de 8 en 15 hasta 20 y 30 quilates la pieça de Diamantes y un amigo tiene cinco piedras con 40 quilates.  
 5.7.8.10.10. y de Rubies harta Suma

Dependendo da qualidade há muitas pedras de toda a sorte, de 8 a 15 até de 20 a 30 quilates cada diamante, e um amigo tem cinco pedras com 40 quilates, 5, 7, 8, 10, e 10, e de rubis uma grande quantidade

Perlas estan muy caras y ay pocas  
 Pérolas estão muito caras e há poucas

20 Um quintal é uma antiga unidade de peso portuguesa, que corresponde aproximadamente a 58,752 kg.

21 Uma libra, uma outra unidade antiga de peso portuguesa, corresponde a 459 gramas.

## Appendix

*Relación de los precios à que al presente valen en Lisboa las mercadorias de la India*  
 Report of the prices which at present merchandise from India is worth in Lisbon

## Location:

Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Portugal / Lusitania, I, ca. 1578–1580, unfoliated

Transcription and English translation: Annemarie Jordan Gschwend

Pimienta                    41 ducados el quintal<sup>20</sup> de 122 Libras<sup>21</sup>  
 Pepper

Ambar [Amir written above]      125 ducados  
 Amber [left margin: *que es tinta* | which is ink]

Clavio limpio                82 ducados el quintal de 128 libras  
 Clean cloves

Canela                      80 ducados  
 Cinnamon

Maça limpia                120 ducados  
 Clean mace

Seda de la China            4 ducados ¼ la libra  
 Silk from China

Almizque en papos        3 ¼ ducados la onça  
 Musk in lumps

Ambagrís                    15 ducados la onça  
 Ambergris

Ropas blancas de algodon à 40 ducados por 100 libras de ganancia del coste de India  
 White cotton clothes from the coast of India for bulk sale and profit, 40 ducats for 100 pounds

Piedras segun la bondad y ay de todas suertes de 8 en 15 hasta 20 y 30 quilates la pieça de Diamantes y un amigo tiene cinco piedras con 40 quilates.  
 5.7.8.10.10. y de Rubies harta Suma

Depending on the quality, there are many precious stones and of all sorts [available], 8 to 15 even 20 to 30 carats for diamonds and I have a friend who has 5 stones [diamonds] each 40 carats. 5.7.8.10.10 and countless rubies

Perlas estan muy caras y ay pocas  
 Pearls are very expensive and there are few

20 A Portuguese *quintal* is an older unit of weight. 1 *quintal* measures approximately 58.752 kg.

21 One Portuguese *libra*, also an older unit of weight, equals 459 grams.

[fig. 7] Anthonis Mor, *Jacopo da Trezzo*, Madrid, ca. 1551–1552; pintura a óleo sobre tábuas (58,3 x 42,5 cm). Coleção particular. | Anthonis Mor, *Jacopo da Trezzo*, Madrid, ca. 1551–1552; oil painting on panel (58.3 x 42.5 cm). Private collection.





# Catálogo

# Catalogue

## 1

**Moeda (português)**

Portugal  
ca. 1525-1555  
Ouro  
Ø 3,81 cm  
35,4 g

Um muito raro exemplar, em muito bom estado, de um *português*, uma moeda de ouro cunhada durante o reinado de D. João III (r. 1521-1557), que pertence a um segundo tipo conhecido por J3.4 LR com um “D” invertido ou espelhado.<sup>1</sup> O anverso apresenta uma inscrição abreviada em latim (legenda) em que se lê: “· IOANES : 3 : R · PORTVGALIE : AL : D : G : C · N : C · ETI // ARAB PSIE” entre cercaduras lisas. O texto, que corresponde à titulatura do monarca português, ler-se-ia como “*Ioanes III rex Portugaliæ et Algarbiorum citra ultraque mare in Africa, dominus Guinæ, atque conquisionis, navigationis, et commercii Æthiopiac, Arabiac, Persiæ, et Indiae, etc*” ou, em tradução portuguesa “*D. João III rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África, Senhor da Guiné e da Conquista, Navegação, e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia, etc*”. Ao centro, o escudo das armas reais portuguesas encimado por uma coroa de grande exuberância ornamental, ladeado pelas letras “L” e “R”, ambas encimadas por três pontos e tendo por baixo, numa filactera parcialmente interrompida pelo escudo, a continuação da legenda.

O reverso apresenta uma inscrição dentro de uma filactera “· IN · HOC · SIGNO · VINCES” entre cercaduras lisas. A frase em latim, que pode ser vertida para “*Com este sinal vencerás*”, é uma tradução livre da frase original em grego “*Nisto, vence*”, usada como mote pelos reis portugueses desde 1143. Ao centro, limitado por cercadura granulada, a cruz da Ordem de Cristo circundada por fio quadrilobado.

O seu desenho deriva de idênticas moedas de ouro cunhadas durante o reinado de D. Manuel I (r. 1495-1521), predecessor e pai de D. João III. Utilizando ouro quase puro (98,96%) e pesando cerca de 35,5 g, estas grandes moedas foram cunhadas em Lisboa entre 1499 e 1502 para circulação em Portugal e na Ásia, com o valor de dez cruzados – a título de exemplo, refira-se que 554 grandes *portugueses* (cerca de 19.611,6 g) foram encontrados no tesouro do rei do Ceilão em 1552.<sup>2</sup> Cunhados em grandes quantidades durante o reinado de D. Manuel I, *portugueses* foram usados como oferta diplomática e presenteados em ocasiões especiais. Na legenda do anverso, num círculo duplo, lemos a nova titulatura régia adoptada pelo rei português e que reflectia as suas aspirações imperiais. O reverso apresenta a cruz da Ordem de Cristo, que aparece pela primeira vez numa moeda portuguesa como parte das insígnias reais.

**Coin (português)**

Portugal  
ca. 1525-1555  
Gold  
Ø 3.81 cm  
35.4 g

A very rare example in extremely fine condition of a *português*, a gold coin minted during the reign of João III (r. 1521-1557), that belongs to a second type known as J3.4 LR with an inverted or mirrored “D”.<sup>1</sup> The obverse has an abbreviated Latin inscription (the legend) that reads “· IOANES : 3 : R · PORTVGALIE : AL : D : G : C · N : C · ETI // ARAB PSIE” in linear borders. The text, which is royal titulary of the Portuguese sovereign, would read as “*Ioanes III rex Portugaliæ et Algarbiorum citra ultraque mare in Africa, dominus Guinæ, atque conquisionis, navigationis, et commercii Æthiopiac, Arabiac, Persiæ, et Indiae, etc*” or, in English translation “*João III King of Portugal and the Algarves on this side of the seas and beyond them in Africa, Lord of Guinea and of Conquest, Navigation, and Commerce of Ethiopia, Arabia, Persia, and India, etc*”. In the centre, the Portuguese royal coat of arms with a highly decorated crown, flanked by the letters “L” and “R”, both with three dots above and with a banderole underneath, partially covered by the escutcheon, which continues the legend.

The reverse features an inscription inside a banderole “· IN · HOC · SIGNO · VINCES” in linear borders. The Latin phrase, which may be translated as “*In this sign thou shalt conquer*” is a loose rendition of a Greek phrase meaning “*In this, conquer*”, which was used as a motto by Portuguese monarchs from 1143. In the centre, encircled by a granulated border, there is the cross of the Order of Christ enclosed by a four-lobed border.

Its design stems from similar gold coins minted during the reign of Manuel I (r. 1495-1521), predecessor and father to João III. Using almost pure gold (98.96%) and weighing around 35.5 g, these large coins were struck in Lisbon from around 1499 to 1502 for circulation in Portugal and Portuguese-ruled Asia with the value of ten *cruzados* – for instance, 554 large *portugueses* (around 19,611.6 g) were found in the Ceylonese royal treasury in 1552.<sup>2</sup> Coined in great quantities during Manuel I's reign, *portugueses* were used as diplomatic gifts and were presented at special occasions. From the legend of the obverse, in a double circle, we read the new royal titles adopted by the Portuguese king which mirrored his imperial aspirations. The reverse features the cross of the Order of Christ, which appears for the first time on a Portuguese coin as part of the royal insignia.

1 Para um exemplar semelhante, veja-se Alberto Gomes, António Miguel Trigueiros, *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos, 1385-1580. Portuguese Coins in the Age of Discovery, 1535-1580*, Lisboa, Alberto Gomes, 1992, p. 158.

2 Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64, ref. p. 44.

1 For a similar example, see Alberto Gomes, António Miguel Trigueiros, *Moedas Portuguesas na Época dos Descobrimentos, 1385-1580. Portuguese Coins in the Age of Discovery, 1535-1580*, Lisboa, Alberto Gomes, 1992, p. 158.

2 Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64, ref. p. 44.



Dada a sua pureza, beleza, peso e tamanho majestoso, esta grande moeda de ouro – provavelmente cunhada após o muito celebrado regresso do almirante Vasco da Gama da Índia em 1498 – circulou amplamente na Europa (**fig. 1**), numa época em que nenhuma outra moeda de ouro desta qualidade e tamanho era aqui produzida.<sup>3</sup> O ouro utilizado provinha de África, sendo trazido para a Casa da Moeda desde a Mina no actual Gana (antiga Costa do Ouro), onde os portugueses em 1481 ergueram uma feitoria, o Castelo de São Jorge da Mina; Cantor, o principal ponto de comércio ao longo da costa da Guiné; Arguim, uma ilha na costa oeste da Mauritânia, onde os portugueses estabeleceram uma feitoria em 1445; e também da Serra Leoa, Guiné e Sofala, no actual Moçambique, um empório do ouro visitado pelos portugueses pela primeira vez em 1489.

O prestígio desta grande moeda de ouro foi tão grande que, mais tarde, cunhagens europeias com o valor de dez ducados ficaram conhecidas por *portugalosers*, sendo produzidas durante o século XVI na Alemanha, Schleswig-Holstein e Holanda, cuidadosamente copiando a moeda original portuguesa.<sup>4</sup>

Os ensaios para este segundo tipo cunhados durante o reinado de D. João III, do qual a nossa moeda é perfeito exemplo, fazendo uso dos cunhos abertos pelo ourives Diogo Álvares, foram aprovados pelo rei em Setembro de 1525.<sup>5</sup> Estes seriam cunhados em Lisboa (“L”) até 1538 com o mesmo peso e pureza, embora de módulo um pouco maior (cerca de 3,8-3,9 cm). Apesar da sua amoedação ter sido proibida em 1538, *portugueses* desse tipo continuaram a ser cunhados de forma esporádica e com autorização especial de 1538 a 1555. Embora uma data de produção exacta seja impossível de aferir para a nossa moeda, a sua cunhagem teve certamente lugar entre 1525 e 1555.

De grande prestígio, *portugueses* sobreviveram em limitado número, dado o seu alto teor em ouro propiciar o seu uso, depois de fundido, por ourives. Alguns belos exemplares sobreviveram como peças de joalharia, como se pode ver no *Retrato de Homem* de Gillis Claeissens (**cat. 2**), no qual o retratado usa, pendente de uma pesada cadeia de ouro, um *português*, tão perfeitamente representado (o reverso) que é possível identificá-lo com o mesmo segundo tipo, cunhado, à semelhança deste nosso exemplar, no reinado de D. João III.

Given its purity, beauty, weight and majestic size, this large gold coin – probably minted after the much celebrated return of admiral Vasco da Gama from India in 1498 – circulated widely in Europe (**fig. 1**), at the time where no gold coin of this quality and size was being produced.<sup>3</sup> The gold used came from Africa, and it was brought to the Lisbon Mint from Elmina in Ghana (formerly the Gold Coast), where the Portuguese in 1481 erected a trading post (Castelo de São Jorge da Mina); Cantor, the principal place of trade along the Upper Guinea Coast; Arguin, an island off the western coast of Mauritania where the Portuguese set up a trading post in 1445; and also from Sierra Leone, Guiné and Sofala in present-day Mozambique, a gold emporium first visited by the Portuguese in 1489.

The prestige of this large gold coin was so well established that later European gold issues of ten ducats, fittingly known as *portugalosers*, and minted during the sixteenth century in Germany, Schleswig-Holstein and the Netherlands, were closely modelled on the Portuguese original.<sup>4</sup>

The patterns for the second type minted during the reign of João III, of which the present coin is a fine example, and made using the dies engraved by the goldsmith Diogo Álvares, were approved by the king in September 1525.<sup>5</sup> These were minted in Lisbon (“L”) until 1538 with the same weight and gold content, albeit with a slightly larger diameter (around 3.8–3.9 cm). Although its coinage was prohibited in 1538, *portugueses* of this type were minted sporadically and under special licence, from 1538 until 1555. Thus, while an exact production date for our coin is impossible to ascertain, its coinage must have taken place between 1525 and 1555.

Highly prestigious, *portugueses* survive in limited numbers, since given their high gold content they were used as bullion by goldsmiths. Some fine examples survived as items of jewellery, as may be judged from the *Portrait of a Gentleman* by Gillis Claeissens (**cat. 2**), in which the sitter wears a large, heavy gold chain from which hangs a similar *português*, so perfectly depicted (the reverse) that we can identify it as belonging to the same second type, minted just like the present example during João III’s reign.

3 Veja-se Javier Sáez Salgado, José António Godinho Miranda, *Coleção Numismática D. Luís*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda – Fundação Casa de Bragança, 2014, pp. 108 e 111.

4 António Miguel Trigueiros, “Portuguese Coins in the Age of Discovery”, *The Numismatist*, 104.11, 1991, pp. 1728–1735, ref. p. 1734–1735.

5 Veja-se Damião Peres, *História Monetária de D. João III*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1958, p. 70.

3 See Javier Sáez Salgado, José António Godinho Miranda, *Coleção Numismática D. Luís*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda – Fundação Casa de Bragança, 2014, pp. 108 and 111.

4 António Miguel Trigueiros, “Portuguese Coins in the Age of Discovery”, *The Numismatist*, 104.11, 1991, pp. 1728–1735, ref. p. 1734–1735.

5 See Damião Peres, *História Monetária de D. João III*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1958, p. 70.

[fig. 1] Marinus van Reymerswaele, *O cambista e a sua mulher*, 1539; pintura a óleo sobre tábua (83 x 97 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P002567. | Marinus van Reymerswaele, *The moneychanger and his wife*, 1539; oil painting on panel (83 x 97 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P002567.



## 2

## Gillis Claeissens (atribuído) Retrato de Homem

Bruges  
ca. 1550-1557  
Pintura a óleo sobre tábua  
98 x 91 cm

Este retrato de um homem desconhecido por Gillis ou Egidius Claeissens (1526-1605) é aqui publicado pela primeira vez.<sup>1</sup> Claeissens foi um pintor flamengo de Bruges, especializado em retratos e retábulos, e apenas nos últimos anos tem a sua obra se tornado melhor conhecida. Em 2015, Alexandra Zvereva conseguiu provar que o artista tradicionalmente conhecido como Monogramista G. E. C. e Gillis Claeissens são, na verdade, o mesmo pintor.<sup>2</sup> A descoberta fortuita de documentos de arquivo que esclarecem diferentes momentos da carreira de Gillis ajudou a aprofundar mais ainda a investigação em torno do pintor.<sup>3</sup> Até ao presente, a sua obra tem sido ofuscada pela de outro pintor retratista de Bruges, Pieter Pourbus (ca. 1523-1584), a quem vários retratos de Gillis foram antes atribuídos. Pourbus era por demais conhecido na época como o melhor retratista de Bruges.

Gillis provinha de uma família de destacados pintores, todos instalados em Bruges: o segundo filho de Pieter Claeissens, o Velho (1500-1576), era especializado em retratos e pintura de história. O avô de Gillis, Alard Claeissens, era pintor, enquanto os dois irmãos mais novos de Gillis, Antoon (1541-1613) e Pieter (ca. 1535-1623) seguiram também a profissão. Todos os três aprenderam na oficina do pai e Gillis foi admitido como mestre da Guilda de São Lucas de Bruges a 18 de Outubro de 1566. A exposição de 2018: *Forgotten Masters. Pieter Pourbus and Bruges Painting from 1525 to 1625*, no Groeningemuseum, e acompanhada de um catálogo académico, teve como enfoque principal as carreiras e obras de Pieter Claeissens e seus três filhos.<sup>4</sup> O capítulo de Brecht Dewilde e Anne van Oosterwijk trata o negócio familiar dos Claeissen e suas estratégias para vender obras de arte e atrair clientes em Bruges nos meados do século XVI. Apesar de Antuérpia ter assumido a dianteira enquanto cidade exportadora de obras de arte, uma elite pequena mas endinheirada continuou a encomendar pinturas e retratos em Bruges. Pieter Claeissens, o Velho, direcionou a produção da oficina para o mercado de exportação espanhol e bem assim para os comerciantes, banqueiros ou diplomatas ibéricos residentes em Bruges enquanto potenciais retratados. Assinou deliberadamente as suas pinturas com a localização da oficina, por forma a direcionar potenciais clientes para sua casa na rua Oude Zak.

1 O seu apelido surge também como Claeis, Claeys ou Claesz.

2 Alexandra Zvereva, *Gillis Egidius Claeissens, Portrait of Joris van Brakele, Lord of Courtebois, Hautrive and Moorslede († 1601)*, London, Jean-Luc Baroni, 2015.

3 Brecht Dewilde, «Gillis Claeissens: «onbekende» schilder uit het zestiende-eeuws Brugge. Anzet tot reconstructie van zijn oeuvre binnen de Claeissensgroep», *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 78, 2009, pp. 29-67.

4 Anne van Oosterwijk (ed.), *Forgotten Masters. Pieter Pourbus and Bruges Painting from 1525 to 1625* (cat.), Ghent, Snoeck, 2017.

## Gillis Claeissens (attributed) Portrait of a Gentleman

Bruges  
ca. 1550-1557  
Oil painting on panel  
98 x 91 cm

This portrait of an unknown gentleman by Gillis or Egidius Claeissens (1526-1605) is published here for the first time.<sup>1</sup> Claeissens was a Flemish painter based in Bruges, specializing in portraits and altarpieces, and only in recent years has his work come to better light. In 2015 Alexandra Zvereva determined that the artist traditionally known as the Monogrammist G. E. C. and Gillis Claeissens are the same painter.<sup>2</sup> The fortuitous discovery of archival documents which map out different stages of Gillis's career has helped advance this research further.<sup>3</sup> Until now, his work has been long overshadowed by another Bruges portrait painter, Pieter Pourbus (ca.1523-1584), to whom a number of Gillis's portraits have been attributed to in the past. Pourbus was widely known at the time as the best portraitist in Bruges.

Gillis stemmed from a prominent family of painters all based in Bruges: the second son of Pieter Claeissens the Elder (1500-1576), who specialized in portraiture and history painting. Gillis's grandfather Alard Claeissens was a painter, while Gillis's two younger brothers, Antoon (1541-1613), and Pieter (ca. 1535-1623) also took up this profession. All three trained in their father's workshop and Gillis was admitted as master of the Guild of St. Luke of Bruges on 18th October 1566. The 2018 exhibition: *Forgotten Masters. Pieter Pourbus and Bruges Painting from 1525 to 1625*, held in the Groeningemuseum and accompanied by a scholarly catalogue, focused on the careers and *oeuvre* of Pieter Claeissens and his three sons.<sup>4</sup> The essay by Brecht Dewilde and Anne van Oosterwijk investigated the Claeissen family enterprise and their strategies to sell their art works and attract patrons in mid-sixteenth century Bruges. Regardless that Antwerp took over as the leading city for the export of art works, a small but wealthy élite continued to commission paintings and portraits in Bruges. Pieter Claeissens the Elder targeted his output for the Spanish export market and looked to Iberian merchants, bankers or consuls residing in Bruges as prospective sitters. He deliberately signed his paintings with the location of his studio, as a means of directing potential buyers to his home in the Oude Zak street.

Gillis worked in his father's workshop well into the 1570s, until becoming an artist in his own right, carving out subsequently a

1 His surname also known as Claeis, Claeys or Claesz.

2 Alexandra Zvereva, *Gillis Egidius Claeissens, Portrait of Joris van Brakele, Lord of Courtebois, Hautrive and Moorslede († 1601)*, London, Jean-Luc Baroni, 2015.

3 Brecht Dewilde, «Gillis Claeissens: «onbekende» schilder uit het zestiende-eeuws Brugge. Anzet tot reconstructie van zijn oeuvre binnen de Claeissensgroep», *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 78, 2009, pp. 29-67.

4 Anne van Oosterwijk (ed.), *Forgotten Masters. Pieter Pourbus and Bruges Painting from 1525 to 1625* (cat.), Ghent, Snoeck, 2017.





[fig. 1] Gillis Claeissens, *Retrato de Senhora*, Bruges, ca. 1560–1570; pintura a óleo sobre táboa (35 x 27 cm). Estocolmo, Hallwylska museet, inv. XXXII: B. 153. | Gillis Claeissens, *Portrait of a Lady*, Bruges, 1560–1570; oil painting on panel (35 x 27 cm). Stockholm, Hallwylska museet, inv. XXXII: B. 153. – © Hallwylska museet, Stockholm.



[fig. 2] Gillis Claeissens, *Retrato de Homem*, Bruges, 1560-1570; oil painting on panel (35 x 27 cm). Stockholm, Hallwylska museet, inv. XXXII: B. 154. | Gillis Claeissens, *Portrait of a Gentleman*, Bruges, 1560-1570; oil painting on panel (35 x 27 cm). Stockholm, Hallwylska museet, inv. XXXII: B. 154. – © Hallwylska museet, Stockholm.

Gillis trabalhou na oficina do pai até a década de 1570, até se tornar artista por direito próprio, construindo então uma carreira de sucesso para si mesmo. Tornou-se conselheiro da Guilda de São Lucas de Bruges e, durante vários períodos da sua vida, esteve mesmo à frente da guilda. Por volta de 1589, Gillis muda-se para Bruxelas, onde foi nomeado pintor titular do governador-geral da Holanda, Alessandro Farnese, duque de Parma (1545-1592), para ele trabalhando até à sua morte em 1592. Após um interlúdio de quatro anos em Bruges, Gillis retornou à corte de Bruxelas em 1596 ao serviço arquiduques Albrecht e Isabel Clara Eugenia, para quem pintou um *Crísto na Cruz* em 1600, para a capela do palácio de Coudenberg (hoje perdida) e também uma miniatura de Isabel em 1604, no mesmo ano em que retornaria definitivamente a Bruges. Aí morreu em 1605, enterrado em Sant-Jakobskirk, subsistindo a sua lápide funerária de mármore.<sup>5</sup>

Gillis Claeissens especializou-se na retratística e Zvereva identificou correctamente vários retratos seus em que assina com suas iniciais (“G. C.: Fec”). Dois, hoje no Hallwylska museet em Estocolmo, ilustram-se aqui (**figs. 1-2**). Foram identificados enquanto par, de tamanho idêntico, representando uma mãe e seu filho.<sup>6</sup> Ambos são sobre tábua e, em comparação com o nosso homem desconhecido, assemelham-se muito na composição, estilo e delicadeza de execução. Todos os três reflectem o domínio técnico de Gillis e uma pintura de alta qualidade. Ao contrário dos retratos de Estocolmo, o nosso homem desconhecido, sem dúvida por Gillis, não está assinado nem datado.

O estilo inconfundível de Gillis fica bem patente neste retrato a três quartos. Tal como nos retratos de Estocolmo, o nosso homem desconhecido é colocado muito próximo do observador, em primeiro plano, emoldurado por cortina de veludo verde ao fundo, fazendo assim aumentar a sua monumentalidade. Apresenta-se numa pose elegante, com sua grande mão direita repousando proeminente na anca e os dedos alongados delineados a castanho. Tal como no retrato de homem de Estocolmo, Gillis pinta também aqui o distinto polegar torto e dedo mínimo. A alta estirpe deste patrício de Bruges é igualmente enfatizada pelo valioso traje negro, a manga esquerda revelando um bolso secreto do qual vemos sair um luxuoso lenço rendado; um acessório de vestuário que sublinha o seu estatuto social.

A mão esquerda segura firmemente o punho da sua espada (rapieira) suspensa do talabarte de couro negro. Enquanto a empunhadura é composta por pomo em forma de ovo com um grande botão, a espada apresenta um guarda-mão múltiplo e ramificado. De aço escurecido, o pomo é decorado com finos enrolamentos florais damasquinados a prata. Também suspenso do talabarte de couro, com fivelas de ferro escurecido e seus remates, a adaga apresenta o topo plano, circular, decorado por máscara de leão, que se eleva de uma cartela circular, tudo a ouro sobre o aço branco, sendo a empunhadura de aço espiralado e as guardas rectas. Do chamado tipo “Landsknecht” (soldados mercenários, principalmente homens armados com piques e soldados a pé alemães bem treinados), a decoração da adaga, em obra de laço de estilo maneirista, ajuda a datar esse retrato do

distinguished career for himself. He became advisor to the Bruges Guild of St. Luke and during various periods of his life, was even head of the guild. By 1589 Gillis had relocated to Brussels where he was appointed painter in title to the governor-general of the Netherlands, Alexander Farnese, Duke of Parma (1545-1592), working for him until his death in 1592. After a four year interlude in Bruges, Gillis returned to the Brussels court in 1596 to work for the Archdukes Albert and Isabella Clara Eugenia, for whom he painted a *Christ on the Cross* in 1600, which they hung in the chapel of the Coudenberg palace (now lost) and executed a miniature of Isabella in 1604, the same year he returned definitively to Bruges. He died there in 1605, buried in the Sant-Jakobskirk; his marble tombstone still extant.<sup>5</sup>

Gillis Claeissens specialized in portrait painting and Zvereva correctly identified several portraits by him, which he signed with his initials (“G. C.: Fec”). Two, today in the Hallwylska museet in Stockholm, are illustrated here (**figs. 1-2**). The latter have been identified as companion pieces, identical in size, depicting a mother and her son.<sup>6</sup> Both are on panel, and in comparison with this unknown man, are very close in composition, style and delicacy of execution. All three works reflect Gillis’ mastery of technique and high-quality painting. Unlike the portraits in Stockholm, this unknown man undoubtedly by Gillis is neither signed nor dated.

Gillis’ signature style is best characterized in this three-quarter length portrait. As in the Stockholm portraits, this unidentified male is placed very close to the foreground plane, framed by a green velvet curtain in the background which enhances his monumentality. He strikes an elegant pose, his large, right hand resting prominently on the right hip, the elongated fingers outlined in brown. As with the male sitter in Stockholm, Gillis has painted here his distinctive crooked thumb and little finger. This sitter’s high rank as a Bruges patrician is equally emphasized by his expensive black attire, the left sleeve revealing a secret pocket into which a luxurious lace handkerchief is tucked in; a dress accessory which marks his status.

His left hand firmly holds the hilt of his rapier suspended from his black leather hanger. While its hilt is made up of an oviform pommel with a large button, the rapier features a multiple branched counter-guard. Of darkened steel, its pommel is decorated with fine floral scrolls damascened in silver. Also suspended from the leather hanger, with matching darkened iron buckles and strap ends, the dagger features a circular flat top or cap decorated with a raised lion mask on a circular cartouche in gold over the white steel, a spiral tapering grip of steel, and straight guards. Of the so-called “Landsknecht” type (mercenary soldiers, mostly well-trained German pikemen and foot soldiers), the dagger’s decoration with Mannerist-style strapwork helps to date this portrait to the late 1550s, before the decline of the Landsknecht’s military and social importance from 1560 onwards. A similarly shaped “Landsknecht” type dagger, with a spiral tapering grip, from ca. 1530-

5 *Inventaire des objets d'art et d'antiquité dans les églises paroisses de Bruges dressé par la Commission Provinciale*, Bruges, Imprimé chez Vandecasteele-Werbrouck, 1848, p. 49. Com a inscrição (traduzida do holandês): “*Gillis Claeissens, filho de Pieter, o segundo, e no seu tempo um pintor famoso, morto no ano de 1605, a 17 de Dezembro [...]*”.

6 Datados por Zvereva de ca. 1575. Veja-se Alexandra Zvereva, “Portrait of a Lady and Portrait of her Son”, in Anne van Oosterwijk (ed.), *Forgotten Masters [...]*, pp. 273-275, cat. 49.

5 *Inventaire des objets d'art et d'antiquité dans les églises paroisses de Bruges dressé par la Commission Provinciale*, Bruges, Imprimé chez Vandecasteele-Werbrouck, 1848, p. 49. Inscribed (translated from Dutch): “*Gillis Claeissens, son of Pieter the second, and in his time a distinguished painter, deceased in the year 1605, on 17 December [...]*”.

6 Both dated by Zvereva to ca. 1575. See Alexandra Zvereva, “Portrait of a Lady and Portrait of her Son”, in Anne van Oosterwijk (ed.), *Forgotten Masters [...]*, pp. 273-275, cat. 49.







final da década de 1550, antes do declínio militar dos Landsknechte e sua importância social a partir de 1560. Uma adaga do tipo “Landsknecht”, de forma semelhante, com empunhadura espiralada, de ca. 1530-1550, pertence à Wallace Collection, Londres (inv. A755). Junto com a pesada corrente de ouro, as jóias cuidadosamente representadas incluem um impressionante conjunto de botões de cristal de rocha em forma de melão, montados em ouro, provavelmente franceses ou venezianos, e um simples anel de ouro com duas esmeraldas de talhe cabochão. Provavelmente de origem colombiana, as gemas, junto com a muito refinada adaga de tipo Landsknecht, certamente apenas ao alcance de um militar de alta patente dos Landsknechte imperiais, apontam para que o retratado possa ter servido a corte imperial dos Habsburgo, o que também explicaria a presença de uma corrente de ouro tão longa e valiosa.<sup>7</sup>

Da longa e pesada corrente de ouro disposta em três largas voltas ao redor do pescoço, pende uma grande moeda portuguesa de ouro chamada *português*, cunhada durante o reinado de D. João III de Portugal (veja-se cat. 1). Essa corrente opulenta e o traje principesco do retratado ajudam a datar a execução deste retrato entre ca. 1550 e 1557, o ano em que D. João III morreu. Correntes de ouro eram oferecidas a cortesãos de alta estirpe, oficiais e diplomatas por serviços prestados à coroa; presentes extraordinários indicativos de honra e prestígio.<sup>8</sup> O representado pode ter sido um soldado de elite flamengo ou alemão, residente em Bruges, agraciado com esta cadeia pelo imperador Carlos V por serviços militares anteriormente prestados. A presença do *português* de ouro é certamente um sinal de distinção. Um retrato de uma dama alemã no Victoria and Albert Museum em Londres, datado de 1582 (fig. 3), representa-a usando idêntico *português*, ou possivelmente um *portugaleser*, uma moeda baseada na grande moeda de ouro portuguesa e cunhada em Hamburgo entre as décadas de 1550 e 1590. Como Zvereva bem observou, Gillis era mestre em reproduzir tecidos reluzentes, jóias muito elaboradas e acessórios para uma clientela aristocrática exigente obcecada pelas aparências, cujos retratos tiveram como modelos os da corte Habsburgo, executados pelos principais pintores como Anthonis Mor e Alonso Sánchez Coello.



[fig.3] Pintor desconhecido, *Retrato de Senhora*, Alemanha, 1582; pintura a óleo sobre madeira de carvalho (41 x 32 cm). Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 4833-1857. | Unknown painter, *Portrait of a Lady*, Germany, 1582; oil painting on oak panel (41 x 32 cm). London, Victoria and Albert Museum, inv. 4833-1857. – © Victoria and Albert Museum, London.

1550, belongs to the Wallace Collection, London (inv. A755).

Alongside the heavy gold chain, the carefully depicted jewelry includes an impressive set of melon-shaped rock crystal buttons caged in gold, probably French or Venetian in manufacture, and a simple gold ring set with two cabochon-cut emeralds. Probably of Colombian origin, the stones, alongside the highly refined Landsknecht-type dagger, certainly only at the reach of a high-ranking military in the Imperial Landsknechte, suggests that the sitter may have served the Habsburg imperial court, which would also explain the presence of such a long, valuable gold chain.<sup>7</sup>

The long, linked gold chain is heavily draped three times around his neck, from which a large gold Portuguese coin, a *português* minted during the reign of King John III of Portugal, is suspended (see cat. 1). This opulent chain and the sitter's princely costume help pinpoint the date of this portrait's execution between ca. 1550 and 1557, the year John III died. Gold chains were given away to high-ranking courtiers, officers and diplomats for services rendered the crown; extraordinary presents of great

honor and prestige.<sup>8</sup> The sitter may have been an élite Flemish or German soldier, resident in Bruges, who was gifted this chain by Emperor Charles V for past military services. The presence of the gold *português* is certainly a sign of distinction. A portrait of a German lady in the Victoria and Albert Museum in London dated 1582 (fig. 3), depicts her wearing a similar *português* or possibly a *portugaleser*, a coin modeled after the large Portuguese gold coin and struck in Hamburg between the 1550s and 1590s. As Zvereva has observed, Gillis was a master in rendering shimmering fabrics, sophisticated jewelry and accessories for a demanding aristocratic clientele obsessed with appearances and whose portrayals were modeled after Habsburg court portraits by leading painters such as Anthonis Mor and Alonso Sánchez Coello.

This new research on Gillis Claeissens helps confirm that a portrait bust of Princess Maria of Portugal (1538-1577), Duchess of Parma and the spouse of Alexander Farnese, today in the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon, until now attributed to the Flemish portraitist,

7 Sobre os Landsknechte imperiais, veja-se John Richards, *Landsknecht Soldier 1486-1560*, Oxford, Osprey Publishing, 2002; e Erik Swart, “From «Landsknecht» to «Soldier»: The Low German Foot Soldiers of the Low Countries in the Second Half of the Sixteenth Century”, *International Review of Social History*, 51.1, 2006, pp. 75-92.

8 Por exemplo, quando o camareiro-mor imperial, Vratislav Pernstein (1530-1582) visitou a corte espanhola numa embaixada extraordinária em 1560, o rei Felipe II agraciou-o com uma corrente no valor de 2.000 ducados. Veja-se Viena, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Reichskanzlei, Geschriebene Zeitungen 7, fl. 393v.

7 On the Imperial Landsknechte, see John Richards, *Landsknecht Soldier 1486-1560*, Oxford, Osprey Publishing, 2002; and Erik Swart, “From «Landsknecht» to «Soldier»: The Low German Foot Soldiers of the Low Countries in the Second Half of the Sixteenth Century”, *International Review of Social History*, 51.1, 2006, pp. 75-92.

8 For instance, when the Imperial High Chamberlain Vratislav Pernstein (1530-1582) visited the Spanish court on an extraordinary embassy in 1560, King Philip II bestowed upon him a chain worth 2,000 ducats. See Vienna, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Reichskanzlei, Geschriebene Zeitungen 7, fol. 393v.





[fig. 4] Gillis Claeissens (atribuído), *Retrato de Senhora*, Bruges, ca. 1570-1580; pintura óleo sobre madeira (30 x 36 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2094 Pint. | Gillis Claeissens (attributed), *Portrait of a Lady*, Bruges, ca. 1570-1580; oil painting on panel (30 x 36 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2094 Pint. – © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, Luís Pavão, 1990.



[fig. 5] Gillis Claeissens (atribuído), *Retrato de Senhora*, Bruges, ca. 1570-1580; pintura óleo sobre tela (51,4 x 43,1 cm). Coleção particular. | Gillis Claeissens (attributed), *Portrait of a Lady*, Bruges, ca. 1570-1580; oil painting on canvas (51.4 x 43.1 cm). Private collection.

Esta nova investigação sobre Gillis Claeissens ajuda a confirmar que um retrato da princesa Maria de Portugal (1538-1577), duquesa de Parma e esposa de Alessandro Farnese, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, até agora atribuído ao retratista flamengo Jooris van der Straeten, deve ser reconsiderado à luz das reatribuições de Zvereva (fig. 4).<sup>9</sup> O retrato original a três quartos que serviu de modelo ao busto de Lisboa surgiu recentemente no mercado de arte; ambas as damas são a mesma retratada (fig. 5). Estes dois retratos devem agora ser atribuídos a Gillis e incluídos na sua obra, e a dama identificada como uma nobre flamenga de Bruges.

Jooris van der Straeten, must be reconsidered in light of Zvereva's re-attributions (fig. 4).<sup>9</sup> The original, three-quarter length portrait which served as a model for the Lisbon bust recently appeared on the art market; both ladies the same sitter (fig. 5). These two should be now attributed to Gillis and added to his *oeuvre*, and the lady identified as Flemish noble woman from Bruges.

Annemarie Jordan Gschwend  
CHAM – Centro de Humanidades, Universidade Nova de Lisboa

Hugo Miguel Crespo  
Centro de História, Universidade de Lisboa

<sup>9</sup> Com base em estudos anteriores, a autora aceitou a atribuição a van der Straeten em Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1582)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 168, cat. 55, fig. 39.

9 Based on previous scholarship, the author accepted the van der Straeten attribution in Annemarie Jordan, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1582)*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994, p. 168, cat. 55, fig. 39.



## 3

**Rolán de Moys***Juana de Aragón y Pernstein em Criança*

Espanha

ca. 1591

Pintura a óleo sobre tela

82 x 61,5 cm

Proveniência: coleção dos duques de Lafões, Lisboa

Rolán de Moys – ou Rolam Mois ou Roland de Mois (ca. 1520-1593) – foi um pintor flamengo de Bruxelas do qual, no entanto, praticamente nada se sabe quanto à sua biografia e formação inicial nos Países Baixos antes de se mudar definitivamente para Espanha. Durante a década de 1550, movimentou-se provavelmente em círculos artísticos ligados ao grande conde de arte e patrono de Bruxelas, o ministro Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586). Granvelle cultivou uma estreita amizade com Martín de Gurrea y Aragón (ca. 1525-15 ca. 1581)<sup>1</sup>, o 4.º duque de Villahermosa, cujo retrato seria pintado em 1551-1552 pelo famoso retratista de Habsburgo, Anthonis Mor, então ao serviço do ministro.<sup>2</sup> Granvelle deve ter facilitado a introdução de Rolán de Moys ao convívio do duque de Villahermosa. Jusepe Martínez foi o primeiro autor espanhol a escrever sobre Moys em 1853, apresentando uma breve biografia no seu tratado sobre pintura, na qual resume os seus talentos artísticos e a sua bem-sucedida carreira na corte aragonesa.<sup>3</sup> Martínez afirma que o pintor chegara a Espanha em 1559 a convite de Martín de Gurrea, que antes tentara em vão assegurar os serviços de Anthonis Mor. Moys trabalharia exclusivamente como retratista de Martín de Gurrea no palácio urbano do duque em Saragoça, bem como na sua propriedade rural em Pedrola.

Martínez diz-nos que entre as primeiras encomendas de Moys se incluía um ciclo genealógico da família Villahermosa; uma série de retratos de Martín de Gurrea, seus familiares próximos e antepassados

**Rolán de Moys***Juana de Aragón y Pernstein as an Infant*

Spain

ca. 1591

Oil painting on canvas

82 x 61,5 cm

Provenance: collection of the Dukes of Lafões, Lisbon

Rolán de Moys – or Rolam Mois or Roland de Mois (ca. 1520-1593) – was a Flemish painter who originated from Brussels; however, virtually nothing is known of his early background and training in the Netherlands before he definitively moved to Spain. During the 1550s, he probably circulated in artistic circles linked with the great art connoisseur and patron in Brussels, the minister Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586). Granvelle cultivated a close friendship with Martín de Gurrea y Aragón (ca. 1525- ca. 1581)<sup>1</sup>, the 4th Duke of Villahermosa, whose portrait was painted in 1551-1552 by the famous Habsburg portraitist, Anthonis Mor, then in the service of the minister.<sup>2</sup> Granvelle must have facilitated Rolán de Moys' introduction to the Duke of Villahermosa. Jusepe Martínez was the first Spanish author to write about Moys in 1853, presenting a short biography in his treatise on painting, in which his artistic talents and successful career at the Aragonese court were summarized.<sup>3</sup> Martínez posits the painter came to Spain in 1559 upon the invitation of Martín de Gurrea, who had earlier tried in vain to secure the services of Anthonis Mor. Moys would work exclusively as portraitist for Martín de Gurrea, engaged at the Duke's city palace in Saragossa, as well as his country estate at Pedrola.

Martínez confirms that Moys' first commissions comprised a genealogical cycle of the Villahermosa family; a series of portraits of Martín de Gurrea, his close relations and distant ancestors, still *in situ* today at the Pedrola residence.<sup>4</sup> Moys painted large-scale portrayals for the

<sup>1</sup> A amizade mútua e as trocas artísticas ficam claras através da sua correspondência. Veja-se Fernando Bouza, *Palabra e Imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2004, pp. 128-150.

<sup>2</sup> Veja-se Annemarie Jordan Gschwend, "A arte de colecionar entre as mulheres habsburgos. D. Catarina e D. Juana de Áustria e a sua busca pelo luxo. The Art of Collecting among Habsburg Women. Catherine and Juana of Austria and their pursuit of luxury", in Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 34-53, ref. p. 41, fig. 5.

<sup>3</sup> Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura [...]*, Zaragoza, Imp. M. Peiro, 1853, pp. 136-138. Mais recentemente, Carmen Morte García, "La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo", in *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 277-302; Maria Kusche, *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, pp. 99-124. As atribuições de Kusche de vários retratos de corte a Moys precisam ser tomadas com precaução. Moys nunca trabalhou para a corte espanhola enquanto viveu em Valladolid entre 1554 e 1559, nem trabalhou como pintor de Juana de Áustria, princesa de Portugal – cf. Maria Kusche, *Retratos [...]*, pp. 99-107.

<sup>1</sup> Their friendship and artistic exchanges reflected in their correspondence. See Fernando Bouza, *Palabra e Imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2004, pp. 128-150.

<sup>2</sup> See Annemarie Jordan Gschwend, "A arte de colecionar entre as mulheres habsburgos. D. Catarina e D. Juana de Áustria e a sua busca pelo luxo. The Art of Collecting among Habsburg Women. Catherine and Juana of Austria and their pursuit of luxury", in Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 34-53, ref. p. 41, fig. 5.

<sup>3</sup> Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura [...]*, Saragossa, Imp. M. Peiro, 1853, pp. 136-138. More recently, Carmen Morte García, "La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo", in *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 277-302; Maria Kusche, *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, pp. 99-124. Kusche's attributions of numerous court portraits to Moys need to be taken with precaution. Moys never worked at the Spanish court when based in Valladolid between 1554 and 1559, nor did he ever work as painter for Juana of Austria Princess of Portugal – cf. Maria Kusche, *Retratos [...]*, pp. 99-107.

<sup>4</sup> Carmen Morte García, "Rolán Moys, el retrato cortesano en Aragón y la Sala de linajes de los duques de Villahermosa", in *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II. IX Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez"*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 445-468.





[fig. 1] Juan Pantoja de la Cruz, *Infanta María Ana de Áustria aos quatro meses*, Madrid, 1607; pintura a óleo sobre tela (82 x 64 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 3268. | Juan Pantoja de la Cruz, *Infanta María Ana of Austria at the age of four months*, Madrid, 1607; oil painting on canvas (82 x 64 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 3268. – © KHM-Museumsverband.



[fig. 2] Antonio Abondio, *Juana von Pernstein*, ca. 1582; cera policromada, ouro, aljófares, rubis e esmeraldas. Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 2207. | Antonio Abondio, *Juana von Pernstein*, ca. 1582; polychrome beeswax, gold, seed pearls, rubies and emeralds. Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 2207. – © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brussels.

distantes, ainda hoje *in situ* na residência de Pedrola.<sup>4</sup> Moys pintou retratos de grande dimensão para a galeria de retratos de Villahermosa que, como Martínez bem sublinhou, “pareciam ter sido pintados do natural”, muito inspirados nos retratos de Tiziano.<sup>5</sup> Está documentado ter sido Moys depois enviado pelo duque de Villahermosa a estudar pintura a Roma em 1571, o que pode explicar as influências italianas na sua obra.<sup>6</sup> Igualmente importantes para o desenvolvimento estilístico de Moys foram os retratos contemporâneos do pintor português Alonso Sánchez Coello, discípulo de Anthonis Mor, activo nas cortes de Felipe II e de sua irmã Juana de Áustria, em Madrid, com quem Moys, diz-se, se teria carteado.<sup>7</sup>

4 Carmen Morte García, “Rolán Moys, el retrato cortesano en Aragón y la Sala de linajes de los duques de Villahermosa”, in *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II. IX Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 445-468.

5 Jusepe Martínez, *Discursos [...]*, p. 137.

6 Fernando Bouza, *Palabra [...]*, p. 147.

7 Veja-se o catálogo de exposição, Juan Miguel Serrera (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (cat.), Madrid, Museo del Prado, 1990, em especial pp. 67-111 para imagens dos retratos de Rolán de Moys em Pedrola.

Villahermosa portrait gallery which, as Martínez underscored, “looked as if they had been painted from life”, much inspired by Tiziano’s portraits.<sup>5</sup> Moys is documented having been later sent by the Duke of Villahermosa to study painting in Rome in 1571, which may account for Italian influences upon his *oeuvre*.<sup>6</sup> Equally important for Moys’ stylistic development were the contemporaneous portraits by the Portuguese painter Alonso Sánchez Coello, a pupil of Anthonis Mor, engaged at the courts of Felipe II and his sister, Juana of Austria, in Madrid, with whom Moys is said to have corresponded.<sup>7</sup>

This portrait of a baby girl, approximately two years of age, has been identified as Martín de Gurrea’s granddaughter, Juana de Aragón y Pernstein, painted by Rolán de Moys, in 1591, two years before he died. Juana is seated on a red velvet cushion in a palatial setting, framed to the left by a red curtain, accompanied by her pet dog. The infant dressed

5 Jusepe Martínez, *Discursos [...]*, p. 137.

6 Fernando Bouza, *Palabra [...]*, p. 147.

7 Consult the exhibition catalogue, Juan Miguel Serrera (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (cat.), Madrid, Museo del Prado, 1990, especially pp. 67-111 for illustrations of Rolán de Moys’ portraits at Pedrola.





[fig. 3] Antonio Rizi, *Juana e Isabel de Aragon y Pernstein*, Espanha, ca. 1595; pintura a óleo sobre cartão (5,2 x 9,2 cm). Coleção particular. | Antonio Rizi, *Juana and Isabel de Aragon y Pernstein*, Spain, ca. 1595; oil painting on cardboard (5.2 x 9.2 cm). Private collection.

Este retrato de uma menina com cerca dois anos de idade foi identificado como a neta de Martín de Gurrea, Juana de Aragón y Pernstein, pintado por Rolán de Moys em 1591, dois anos antes da morte do pintor. Juana está sentada num coxim de veludo vermelho num cenário palaciano, emoldurada à esquerda por uma cortina vermelha e acompanhada pelo seu cão de estimação. A criança, vestida como adulta, veste um rico traje de corte (brocado de veludo verde), uma grande cruz de diamantes e diversos amuletos amarrados ao cinto; estes últimos

as an adult, wears rich court attire (green brocaded velvet), a large diamond cross and assorted charms strung on her belt; the latter thought to possess magical powers and protect the child. The window to the right most likely depicts the countryside near the Pedrola estate. Juana holds a red carnation in her right hand, inferring this portrait was intended as a nuptial portrayal to be sent as gift for an intended spouse. Moys modelled this portrayal after portraits of royal children executed by Sánchez Coello and later by his pupil, Juan Pantoja de la Cruz (fig. 1).



pensava-se possuírem poderes mágicos e proteger a criança. A janela à direita provavelmente mostra-nos o ambiente rural da residência de Pedrola. Juana segura um cravo vermelho na mão direita, inferindo-se assim que esta pintura tenha sido concebida como retrato nupcial a ser enviado como oferta ao esposo pretendido. Moys terá baseado esta pintura nouros retratos de crianças régias pintados por Sánchez Coello e, mais tarde, pelo seu discípulo Juan Pantoja de la Cruz (**fig. 1**).

Juana era filha do segundo filho de Martín, Fernando de Gurrea y Aragón (1546–1592), 5.º duque de Villahermosa, que morreu um ano depois de pintado este retrato, e de Juana von Pernstein (1556–1627), filha mais velha de Vratislav von Pernstein (1530–1582) e de María Manrique de Lara e Mendoza. Vratislav, figura importante na corte imperial dos Habsburgo em Viena, serviu durante a sua longa carreira como embaixador, camareiro-mor e chanceler supremo do reino da Boémia. Vratislav colecionou também retratos da sua extensa família, criando, à semelhança dos duques de Villahermosa, uma galeria de retratos na sua residência boémia, Litomyšl (Leitomischl em alemão), depois de 1560. Patrocinou artistas em Viena e Praga e encomendou a Antonio Abondio este extraordinário medalhão, um retrato em cera da sua filha mais velha, Juana, pouco antes desta rumar a Espanha em 1582 para se casar com Fernando de Gurrea (**fig. 2**). Três filhas nasceram desta união, María Luisa (1585–1663), Juana María (n. 1589), a retratada nesta nossa pintura, e Isabel María (n. 1591). As duas últimas meninas tornar-se-iam damas de companhia nas cortes da rainha Margarete de Áustria e Élisabeth de Bourbon, ambas morrendo muito jovens.

Correspondência entre a mãe das meninas, Juana von Pernstein, e a sua mãe, María Manrique de Lara, confirma que retratos eram enviados regularmente como presentes desde Espanha a Praga.<sup>8</sup> Uma miniatura dupla de Juana e Isabel de Aragón y Pernstein, com seis e quase três anos de idade respectivamente, de Antonio Rizi, ou Ricci (1560–1636), foi encomendada especificamente em 1595 pela sua mãe Juana von Pernstein para María Manrique de Lara (**fig. 3**).<sup>9</sup> As semelhanças faciais entre Juana de Aragón y Pernstein, aqui uma criança e na miniatura já com seis anos, são muito próximas. O retrato duplo de Rizi, vendido recentemente no mercado de arte, ajuda-nos nesta nossa identificação.<sup>10</sup> Este nosso retrato, destinado talvez a uma oferta para Praga, deve ter sido encomendado por Juana von Pernstein pouco antes desta se mudar de Pedrola e Saragoça para Madrid em 1592, passando a residir no convento das Descalzas Reales, como principal dama da casa da imperatriz Maria de Áustria.

Juana was the daughter of Martín's second son, Fernando de Gurrea y Aragón (1546–1592), 5th Duke of Villahermosa, who died one year after this portrait was painted, and Juana von Pernstein (1556–1627), eldest daughter of Vratislav von Pernstein (1530–1582) and María Manrique de Lara y Mendoza. Vratislav, an important figure at the imperial Habsburg court in Vienna, had served during his long career as ambassador, Lord High Chamberlain and Supreme Chancellor of the Kingdom of Bohemia. Vratislav also collected portraits of his extended family, creating like the Dukes of Villahermosa, a portrait gallery at his Bohemian residence, Litomyšl (Leitomischl in German), after 1560. He patronized artists based in Vienna and Prague, and commissioned Antonio Abondio to execute this extraordinary wax portrait medallion of his eldest daughter Juana, just before she left Spain in 1582 to marry Fernando de Gurrea (**fig. 2**). Three daughters were born of this union, María Luisa (1585–1663), Juana María (b. 1589), the sitter of this portrait, and Isabel María (b. 1591). The latter two girls became ladies-in-waiting at the courts of Queen Margarete of Austria and Élisabeth of Bourbon, both dying quite young.

Correspondence between their mother Juana von Pernstein and her mother María Manrique de Lara confirm that portraits were regularly sent from Spain as gifts to Prague.<sup>8</sup> A double miniature of Juana and Isabel de Aragón y Pernstein, at the ages of six and almost three respectively, by Antonio Rizi, or Ricci (1560–1636), was specifically commissioned in 1595 by their mother Juana von Pernstein for María Manrique de Lara (**fig. 3**).<sup>9</sup> The facial resemblances between Juana de Aragón y Pernstein, here an infant and in the miniature aged six are extremely close. Rizi's double portrait, recently sold on the art market, helped secure the present identification.<sup>10</sup> This portrait, perhaps intended as a gift for Prague, must have been commissioned by Juana von Pernstein shortly before she moved from Pedrola and Saragoça to Madrid in 1592, where she took up residence at the Descalzas Reales convent, as a principal lady in the household of Empress Maria of Austria.

Annemarie Jordan Gschwend  
CHAM – Centro de Humanidades, Universidade Nova de Lisboa

8 Estas cartas são analisadas por Pavel Marek, “«Signora di molta stima in questa corte». La Duquesa de Villahermosa Juana de Pernstein a través del epistolario en el Archivo de la Casa de Alba”, in Bernardo García García, Katrin Keller, Andrea Sommer-Mathis (eds.), *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2019, pp. 275–298.

9 Ángel Rodríguez Rebollo, *A Double Portrait by Antonio Ricci*, Rob Smeets, Old Master Paintings, Geneva, 2019.

10 Rafael Valls (ed.), *Recent Acquisitions*, London, Rafael Valls Limited, 2018, cat. 16.

8 These letters discussed in Pavel Marek, “«Signora di molta stima in questa corte». La Duquesa de Villahermosa Juana de Pernstein a través del epistolario en el Archivo de la Casa de Alba”, in Bernardo García García, Katrin Keller, Andrea Sommer-Mathis (eds.), *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2019, pp. 275–298.

9 Ángel Rodríguez Rebollo, *A Double Portrait by Antonio Ricci*, Rob Smeets, Old Master Paintings, Geneva, 2019.

10 Rafael Valls (ed.), *Recent Acquisitions*, London, Rafael Valls Limited, 2018, cat. 16.



## 4

**Filipe Lobo*****Vista do Mosteiro dos Jerónimos e da Praia de Belém***

Portugal, Lisboa

ca. 1657

Pintura a óleo sobre tela

51,8 x 77,2 cm

Até há pouco pintor de um quadro só, Filipe Lobo não deixou por isso de conhecer certa notoriedade na historiografia da arte portuguesa, que lhe foi dada, justamente, pela invulgaridade dessa obra única. Uma *Vista do Mosteiro dos Jerónimos e da Praia de Belém*, óleo sobre tela (fig. 1), conservada no Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (inv. 1980 Pint), assinada e datada – “*Philippus Lupus Fecit Ano MDCLVII*” – era pois essa peça rara, um dos pouquíssimos exemplos de uma *veduta urbana* de Lisboa da centúria de Seiscentos, atestando a assimilação, mesmo se tardia e rara, das convenções da pintura de género então praticadas nas oficinas do Norte da Europa.<sup>1</sup> Pouco se sabe sobre o pintor. Além da data da morte, 1675, há notícia da sua actividade na Irmandade de São Lucas, onde serviu de mordomo nas Mesas eleitas para os anos de 1669–70, 1673–74 e ainda 1675–76, mandato que não chegou naturalmente a completar; e outras que o referem vivendo na freguesia de Santa Catarina em Lisboa, em sucessivas moradas, podendo ter-se ali cruzado com outros artífices e companheiros de ofício, seus vizinhos.<sup>2</sup> Da sua extensa prole, cinco filhos, apenas um terá seguido as pisadas do pai, Francisco Lobo, dado como procurador da Irmandade de São Lucas entre 1685 e 1686.

Escasseando, entre nós, exemplos afins de pintura de paisagem e de cenas de género, quis-se filiar com insistência a obra de Filipe Lobo num provável magistério de Dirk Stoop (ca. 1615–1686), pintor holandês nascido em Utrecht que estadeou em Lisboa entre 1659 e 1662, porventura como pintor de câmara de D. Catarina de Bragança (1638–1705), a quem acompanhou na sua viagem para Inglaterra, para o casamento com Charles II (r. 1660–1685). Na verdade, Dirk Stoop, além de um retrato da infanta, deixou algumas obras de pintura e gravura de registo urbano, sensíveis aos valores arquitectónicos e à notação da cena de costumes, nomeadamente na conhecida vista do terreiro do Paço, de 1662, marcada pelo vasto palácio real e pela animação vívida do coração cívico da cidade. Como já foi notado, a presença de Dirk Stoop é, no entanto, posterior à pintura do museu lisboeta, pelo que se deveria procurar outro lado a introdução de Filipe Lobo aos temas caros à pintura de género, de qualquer forma muito ligada à cultura visual holandesa.

Esta nova pintura de Filipe Lobo – assinada e datada (parcialmente visível) no canto inferior direito, “*Philippus Lupus Fecit A[n]o 165[?]*” – vem

1 Veja-se Vitor Serrão, *A Pintura Protobarroca em Portugal 1612–1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Colibri, 2000, pp. 279–286; e Alexandra Curvelo (ed.), *Museu Nacional de Arte Antiga*, Munique, Hirmer Verlag, 1999, p. 208 (entrada catalográfica de Anísio Franco e Alexandra Curvelo).

2 Veja-se Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de S. Lucas. Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imp. Beleza, 1931; e Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Pintores de Lisboa. Séculos XVII–XVIII. A Irmandade de São Lucas*, Lisboa, Scribe, 2016.

**Filipe Lobo*****View of the Jerónimos Monastery and Belém Riverside***

Portugal, Lisbon

ca. 1657

Oil painting on canvas

51.8 x 77.2 cm

Filipe Lobo, an artist until recently known only a single painting, did not fail to gain a certain reputation in the history of Portuguese art, thanks precisely to the singularity of this one artwork. The *View of the Jerónimos Monastery and Belém Riverside*, an oil painting on canvas (fig. 1), from the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. 1980 Pint), signed and dated – “*Philippus Lupus Fecit Ano MDCLVII*” – is a rare piece and one of the very few examples of an urban *veduta* of seventeenth-century Lisbon; a testimony to the assimilation, even if late and unusual, of genre painting conventions as practiced in Northern European workshops.<sup>1</sup> Little is known about the painter. In addition to the date of his death, 1675, there are documents on his activity in the Confraternity of Saint Luke, where he served as steward from 1669–70, 1673–74 and also 1675–76, a mandate that he was patently not able to fulfil; and others that mention him as living in various dwellings in the parish of Santa Catarina, where he may have crossed paths with other craftsmen and fellow artists who were his neighbours.<sup>2</sup> Of his large progeny of five children, only one would have followed in his footsteps, Francisco Lobo, who was appointed deputy of the Confraternity of Saint Luke between 1685 and 1686.

While similar examples of landscape painting and genre scenes are rare in Portuguese painting, some have consistently argued that Filipe Lobo trained under Dirk Stoop (ca. 1615–1686), a Dutch painter born in Utrecht who stayed in Lisbon between 1659 and 1662 and who was apparently the official Chamber painter to Catarina of Bragança (1638–1705), whom he accompanied on his trip to England for her wedding to Charles II (r. 1660–1685). Alongside the portrait of the Portuguese bride, Dirk Stoop produced some cityscape paintings and engravings which recorded both the capital's architectural features and the city's life and customs. One such work is the well-known 1662 view of the Terreiro do Paço, the large square dominated by the vast royal palace and the lively bustle which took place in the heart of the city. It has already been noted that Dirk Stoop's sojourn in Lisbon is later than the painting in the Lisbon museum, so one should look elsewhere for Lobo's introduction to themes belonging to genre painting, which are nevertheless closely linked to contemporary Dutch visual culture.

This new painting by Filipe Lobo – signed and dated (partially visible) in the lower right corner, “*Philippus Lupus Fecit A[n]o 165[?]*” – provides

1 See Vitor Serrão, *A Pintura Protobarroca em Portugal 1612–1657. O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Colibri, 2000, pp. 279–286; and Alexandra Curvelo (ed.), *Museu Nacional de Arte Antiga*, Munique, Hirmer Verlag, 1999, p. 208 (catalogue entry by Anísio Franco and Alexandra Curvelo).

2 See Francisco Augusto Garcez Teixeira, *A Irmandade de S. Lucas. Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Imp. Beleza, 1931; and Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Pintores de Lisboa. Séculos XVII–XVIII. A Irmandade de São Lucas*, Lisboa, Scribe, 2016.







agora acrescentar alguns dados ao seu currículo artístico, se bem que a tela, dada a conhecer publicamente nos últimos anos, constitua uma variante da peça conservada no museu de Lisboa. Trata-se, também, de uma vista cavaleira do Mosteiro dos Jerónimos, com o pintor virtualmente colocado a poente, junto à praia, mas com a massa do conjunto monástico mais longínqua e indefinida. Nesta nova obra não aparece representado o famoso Chafariz da Bola, só desactivado em meados do século XIX, mas avulta com mais expressão a via pública que corria paralela ao mosteiro, adivinhando-se ao fundo, igualmente, o perfil sintético da Torre de Belém, do palácio da Quinta da Praia (que pertencia ao Marquês de Marialva) e do Convento do Bom Sucesso. Além da qualidade paisagística do sítio, o pintor podia captar em simultâneo, nesta zona excêntrica da cidade, cenas de sociabilidade urbana – os grupos de conversa e sedução protagonizados por peraltas ociosos presentes em ambas as telas – tanto quanto atmosferas campestres, com o seu cortejo de bestas ajoujadas e personagens populares, numa contrastante sugestão das suas árduas tarefas quotidianas.

É preciso reconhecer, enfim, que ao longo do século XVII o mosteiro de Santa Maria de Belém manteve intacta a sua dimensão simbólica como monumento imperial e dinástico, respeitado até pelos “reis intrusos”, que patrocinaram nos Jerónimos, onde repousava D. Manuel, avô de Felipe II de Espanha, intervenções de monta, como a remodelação do panteão régio e a construção da nova portaria e da Sala dos Reis. Foi até, no contexto de algumas dessas obras, que o arquitecto régio Teodósio de Frias, propôs, em 1625, um arranjo mais digno do adro, que deveria ser cercado por um parapeito, e a construção de um muro que tornasse mais difícil o uso público do caminho que passava rente ao dormitório do mosteiro, para prevenir as “*incomodidades e indecências*” que daí resultavam. Em alternativa, sugeria-se o trânsito de pessoas e animais – que chegavam a entrar “*desrespeitosamente*” na igreja! – pela “*estrada real*”, o amplo caminho de terra que tão bem aparece registado nesta nova tela de Filipe Lobo.<sup>3</sup>

A circunstância de se conhecerem agora duas composições diferentes com o mesmo tema e de um mesmo pintor, embora de distintas dimensões – veja-se a figura de perfil, chapéu e espada à cinta, colocada à esquerda, junto à bacia do fontenário, na tela do museu de Lisboa, replicada na presente obra em primeiro plano, à direita do observador; ou as similitudes de composição do grupo de senhoras sentadas à conversa com o galante – não é decerto fortuita. Ela é talvez sintoma do relativo sucesso, que se prolongou até ao século XVIII, de um motivo de “paisagem” do agrado do incipiente mercado de arte nacional, no entanto já capaz de assimilar e de aceitar os novos valores pictóricos associados à “pintura de género”, nas suas múltiplas declinações temáticas.



[fig. 1] Filipe Lobo, *Vista do Mosteiro dos Jerónimos e da Praia de Belém*, Lisboa, 1657; pintura a óleo sobre tela (112,5 x 184,5 cm). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1980 Pint. | Filipe Lobo, *View of the Jerónimos Monastery and Belém Riverside*, Lisbon, 1657; oil painting on canvas (112.5 x 184.5 cm). Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1980 Pint. – © Direcção-Geral do Património Cultural, Arquivo de Documentação Fotográfica, Luisa Oliveira, José Paulo Ruas, 2015.

(Tower of Belém) also visible in the background, together with the Quinta da Praia palace (which belonged to the Marquis of Marialva) and the convent of Bom Sucesso. In addition to the scenic quality of the place, the painter also captured, in this suburban area of the city, scenes of urban conviviality – people engaged in romantic chit chat with idle dandies present in both paintings – as well as more rustic scenes with wandering beasts of burden and popular characters, in a contrasting allusion to their arduous daily tasks.

It should be underscored that throughout the seventeenth century the monastery of Santa Maria de Belém kept intact its symbolic dimension as an imperial and dynastic building, treasured even by the “usurper king” Felipe II of Spain, who financed major interventions inside the edifice where his grandfather, king Manuel I, lay. Felipe remodelled the royal pantheon and constructed the new monastic vestibule and also the so-called Sala dos Reis (King’s Hall). Concomitantly with some of these construction works, in 1625 the royal architect Teodósio de Frias, proposed a more dignified planning of the churchyard, which should be enclosed by a parapet, with the construction of a wall that hindered the public use of the pathway that ran close to the monastery’s dormitory, so as to prevent the resulting “*inconveniences and indecencies*”. Alternatively, it was suggested that people and animals – who went as far as to “*disrespectfully*” enter the church! – use the “*royal road*”; the wide dirt road so clearly depicted in Lobo’s painting.<sup>3</sup>

The survival of two different compositions on the same theme by the same painter, albeit of different dimensions, is certainly not fortuitous. There are similarities between the works: for instance how the figure in profile, hat and sword hanging from his belt, depicted on the left, next to the fountain’s basin, in the painting in the Lisbon museum, is also depicted in the present painting in the foreground, to the right. The group of ladies seated in conversation with the idle dandy are similar in both paintings. It is perhaps indicative of the relative success, which continued until the eighteenth century, of a “*landscape*” theme dear to the fledgling national art market, which was nonetheless already capable of assimilating and accepting the new pictorial values associated with “*genre painting*” in its multiple thematic variations.

Miguel Soromenho  
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

<sup>3</sup> Veja-se Miguel Soromenho, “Os Filipes em Belém: dois desenhos de Teodósio de Frias (I) para o mosteiro dos Jerónimos”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, 10, Julho–Dezembro, 2018.

<sup>3</sup> See Miguel Soromenho, “Os Filipes em Belém: dois desenhos de Teodósio de Frias (I) para o mosteiro dos Jerónimos”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, 10, Julho–Dezembro, 2018.



## 5

**Pendente (amuleto)**

Europa

Séculos VIII-XII (a pedra); Século XVII (a montagem)

Cristal de rocha; montagens de prata

1,8 x 2,8 x 4,7 cm

21 g

Um cabochão de cristal de rocha dos inícios do período medieval montado em prata com argola para suspensão, com o rebordo do engaste cortado a cinzel em forma de friso de flores-de-lis. Considerado por largo tempo como uma forma de água cristalizada – um tipo de gelo permanente e irreversível – o cristal de rocha era, de acordo com o texto bíblico, de qualidade divina e intimamente ligado à imagem de Deus, ao seu trono e às muralhas da Nova Jerusalém.

Considerado puro, geometricamente perfeito, transparente e resistente, o cristal de rocha era comumente associado aos aspectos mais positivos da alma humana, simbolizando a verdade, pureza, lealdade, honestidade, fé e castidade. Enquanto o coral vermelho simbolizava o sangue de Cristo, o cristal de rocha era entendido como a sua alma. Não surpreende, portanto, e com o avanço das técnicas lapidárias, que o cristal de rocha tenha sido escolhido pelas suas propriedades desde o início do período medieval como material de exceção para a produção de alfaias litúrgicas.<sup>1</sup>

Talhado como cabochão oval e quase puro, o cristal de rocha apresenta o reverso plano a ligeiramente convexo e um anverso convexo em cúpula alta com uma quilha preeminente. Este estilo de talhe e polimento parece cunhacar-se ao cristal de rocha na arte lapidária europeia dos inícios do período medieval, provavelmente porque a

**Pendant (charm-stone)**

Europe

8th-12th century (the stone); 17th century (the mounts)

Rock crystal; silver mounts

1.8 x 2.8 x 4.7 cm

21 g

An early medieval cabochon-cut rock crystal set in silver with a loop for suspension; the edge of the bezel is chisel-cut in the shape of a stylized fleur-de-lis frieze. Long considered to be a form of crystallized water – an irreversible and permanent type of ice – rock crystal was, according to the Bible, of divine quality and closely related with the image of God, to his throne and to the walls of the New Jerusalem.

Regarded as pure, geometrically perfect, transparent and resistant, rock crystal was generally associated with the most spiritually positive aspects of the human soul, symbolising truth, purity, loyalty, honesty, faith, and chastity. While red coral symbolised Christ's blood, rock crystal would be conceived as his soul. It is not surprising that with the advancements of lapidary techniques, rock crystal was chosen for its properties from the early medieval period onwards as a prized material for liturgical implements.<sup>1</sup>

Cut as an oval cabochon, the almost pure rock crystal has a flat to slightly convex reverse and a high-domed convex obverse with a distinctive keel. This style of cutting and polishing seems to have been restricted to rock crystal in early medieval European lapidary practices, probably because experimentation with more elaborate cutting styles was not suited to more expensive gemstone materials such as rubies, sapphires and spinels (or even



**[fig. 1]** Evangeliário (chamado Pequeno Evangeliário de Bernward), nordeste da França (manuscrito), Hildesheim (encadernação), século IX (o manuscrito), séculos XI-XII ? (encadernação); tinta opaca, ouro e prata sobre pergaminho (manuscrito), couro e cobre sobre madeira de carvalho, cobre dourado, cristais de rocha, pintura sobre pergaminho sob chifre sobre madeira de carvalho, e placa de marfim bizantina (22,5 x 17 cm). Hildesheim, Dom-Museum, inv. DS 13. | Gospel book (so-called Small Bernward Gospel), northeast France (manuscript), Hildesheim (book cover), 9th century (manuscript), 11th-12th century (book cover); opaque paint, gold and silver on parchment (manuscript), leather and copper on oak, gilded copper, rock crystal, paint on parchment under horn on oak, and Byzantine ivory plaque (22.5 x 17 cm). Hildesheim, Dom-Museum, inv. DS 13. – © Dom-Museum, Hildesheim.

1 Veja-se Loretta Dolcini, "La fortuna del cristallo di rocca nel Medioevo. Guida alla consultazione della bibliografia", in Tony Hackens, Ghislaine Moucharte (eds.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, Strasbourg, PACT, 1989, pp. 341-368; e Marco Collareta, "Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca", in Bruno Zanettin (ed.), *Cristalli e Gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 495-515.

1 See Loretta Dolcini, "La fortuna del cristallo di rocca nel Medioevo. Guida alla consultazione della bibliografia", in Tony Hackens, Ghislaine Moucharte (eds.), *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*, Strasbourg, PACT, 1989, pp. 341-368; and Marco Collareta, "Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca", in Bruno Zanettin (ed.), *Cristalli e Gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 495-515.



experimentação com estilos de lapidação mais elaborados não era adequada a materiais gemológicos mais dispendiosos, como rubis, safiras e espinelas (ou mesmo esmeraldas, usualmente deixadas na sua forma cristalina original), apenas levemente polidos após a remoção de inclusões por forma a melhor reterem peso e valor. Uma outra explicação possível para o surgimento deste estilo específico de lapidação pode dever-se às suas propriedades ópticas, dado que, quando colocado sobre fundo colorido, o topo em quilha ajudaria a dispersar a cor pela pedra.<sup>2</sup> Isto mesmo pode ser observado nos cabuchões de cristal de rocha com a mesma forma desta encadernação preciosa (**fig. 1**) do chamado Pequeno Evangeliário de Bernward, do Dom-Museum, Hildesheim (inv. DS 13). Enquanto o manuscrito data dos finais do século IX, a sua encadernação (22,5 x 17 cm), encomendada por Bernward, bispo de Hildesheim (ca. 960-1022), foi enriquecida no século XII com uma moldura preciosa.<sup>3</sup> Os cabuchões de cristal de rocha cuidadosamente dispostos (dez), que incluem oito gemas ovais com quilha, simulam grandes safiras alternando com rubis, assentes sobre fundos coloridos agora levemente desvanecidos em partes.

À semelhança de outros exemplares medievais sobreviventes, provenientes de relicários desmontados, encadernações (encadernações preciosas ou de tesouro) e outros instrumentos litúrgicos sumptuosos, o presente cabochão de cristal de rocha foi reutilizado no século XVII como pedra de amuleto, quando se fizeram as montagens de prata e a argola para suspensão. Tal como o pendente de bezoar (**cat. 6**), seria pendurado numa corrente e mergulhado num líquido, como água, que seria então utilizada para fins medicinais. Um exemplo bem conhecido, o chamado Amuleto de Glenorchy (**fig. 2**), pertence aos National Museums Scotland, Edimburgo (inv. H.NO 118), e foi transmitido de geração em geração na família dos Campbells de Glenorchy, Argyshire, Escócia.

Um outro amuleto escocês do século XVII com semelhante cabochão medieval de cristal de rocha com quilha conhece-se por uma gravura publicada nos *Historic Memorials of the Stewarts of Fothergill* (1879), de Charles Poyntz Stewart, que, como diz a legenda, esteve “por muitas gerações na posse do ramo dos Fothergill Stewarts representada por James Stewart-Robertson de Edradynate”.<sup>4</sup> No tardo do engaste fechado podemos ler uma inscrição com a data “RMS 1696 AC ♀”, sugerindo que pode ter sido usado como jóia sentimental, dada a presença de duas siglas e de um coração. Embora o amuleto de Edimburgo tenha sido datado entre os séculos VII e VIII, uma data posterior, entre os séculos VIII e XII, parece mais provável do que conhecemos das técni-



[fig. 2] Amuleto (chamado Amuleto de Glenorchy), Europa, séculos VII-VIII? (cristal de rocha), século XVII (montagens); cristal de rocha, prata e coral vermelho (4,5 x 7 cm). Edimburgo, National Museums Scotland, inv. H.NO 118. | Charm-stone (so-called Glenorchy Charmstone), Europe, 7th-8th century (rock crystal), 17th century (mounts); rock crystal, silver and red coral (4.5 x 7 cm). Edinburgh, National Museums Scotland, inv. H.NO 118. – © National Museums Scotland, Edinburgh.

emeralds, mostly left in their original crystalline shape), which were only grooved in order to remove inclusions and slightly polished as to retain carat weight and value. One other possible explanation for the emergence of this particular style of cutting may reside in its optical properties, given that when placed over a coloured backing, the high keeled dome would help to scatter the colour throughout the gemstone.<sup>2</sup> This may be seen in the similarly cut rock-crystal cabochons of this gospel book cover (**fig. 1**); the so-called Small Bernward Gospel from the Dom-Museum, Hildesheim (inv. DS 13). While the manuscript dates from the late ninth century, its cover, commissioned by Bernward, Bishop of Hildesheim (ca. 960-1022), was further embellished in the twelfth century with a bejewelled frame.<sup>3</sup> The carefully placed rock crystal cabochons (ten), which include eight keeled oval gemstones, mimic large sapphires alternating with rubies, and are set on coloured backings which have now slightly washed out in parts.

Like other surviving early medieval examples, coming from dismantled reliquaries, book covers (treasure bindings) and other precious liturgical implements, the present rock crystal cabochon was reused in the seventeenth century as a charm-stone, when silver mounts and a loop for suspension were added. Like the bezoar pendant (**cat. 6**), it would be hung from a chain and dipped in a liquid such as water, which was then used for healing purposes. A well-known example, the so-called Glenorchy Charmstone (**fig. 2**), belongs to the National Museums Scotland, Edinburgh (inv. H.NO 118), and was transmitted as an heirloom in the family of the Campbells of Glenorchy, Argyshire, Scotland.

Another Scottish seventeenth-century charm-stone set with a similar early medieval rock crystal keeled cabochon is known from an engraving published in Charles Poyntz Stewart's *Historic Memorials of the Stewarts of Fothergill* (1879), which as the caption tells us, was “for many generations in the possession of the branch of the Fothergill Stewarts represented by James Stewart-Robertson of Edradynate”.<sup>4</sup> On the underside of the closed gemstone setting we may read an inscription with the date “RMS 1696 AC ♀”, which may have been used as a love token given the presence of two acronyms and a heart symbol. Although the charm-stone in Edinburgh has been dated to between the seventh and eighth century, a later date between the eighth and the twelfth century seems more likely from what we know of Carolingian, Ottonian and early Romanesque gemstone cutting and polishing techniques, even taking into account that for the Hildesheim book cover earlier stones could have been used since reuse of older gemstones was common practice.

2 Sobre outras propriedades ópticas dos cristais de rocha do período carolingio, veja-se Geneva Kornbluth, “Active Optics: Carolingian Rock Crystal on Medieval Reliquaries”, *Different Visions. A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 4, January 2014.

3 Veja-se Peter Barnet, Michael Brandt, Gerhard Lutz (eds.), *Medieval Treasures from Hildesheim* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, p. 21, cat. 1 (entrada catalográfica de Melanie Holcomb).

4 Charles Poyntz Stewart, *Historic Memorials of the Stewarts of Fothergill [...]*, Edinburgh – London, W. & A. K. Johnston, 1879, p. 34.

2 On other optical properties seen on Carolingian rock crystals, see Geneva Kornbluth, “Active Optics: Carolingian Rock Crystal on Medieval Reliquaries”, *Different Visions. A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 4, January 2014.

3 See Peter Barnet, Michael Brandt, Gerhard Lutz (eds.), *Medieval Treasures from Hildesheim* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2013, p. 21, cat. 1 (catalogue entry by Melanie Holcomb).

4 Charles Poyntz Stewart, *Historic Memorials of the Stewarts of Fothergill [...]*, Edinburgh – London, W. & A. K. Johnston, 1879, p. 34.

cas de lapidação dos períodos carolíngio, otoniano e dos inícios da arte românica, mesmo considerando que, para a encadernação de Hildesheim, possam ter sido utilizadas gema mais antigas, uma vez que a reutilização de pedras preciosas era ao tempo uma prática comum.

No entanto, cabuchões ovais de cristal de rocha com semelhante topo em quilha, dos quais três (de quatro) sobrevivem nos engastes originais, surgem na decoração de uma cruz românica em bronze do Germanisches Nationalmuseum, Nuremberga (inv. KG214) datada da segunda metade do século XII.<sup>5</sup>

Nonetheless, similar oval rock crystal cabochons with a keeled dome, of which three (of four) survive in place, were used for the decoration of a Romanesque bronze cross in the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (inv. KG214) from the second half of the twelfth century.<sup>5</sup>



<sup>5</sup> Ursula Mende, *Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2013, cat. 11.

<sup>5</sup> Ursula Mende, *Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2013, cat. 11.

## 6

**Pendente (bezoar)**

Europa  
Século XVII  
Pedra bezoar; montagens de prata  
1,7 x 3,8 x 6,4 cm  
37 g

Pequena pedra bezoar com montagens de prata e argola de suspensão. Pedras bezoar (da palavra árabe *bāzahr*, derivada do persa *pādzahr*, “antídoto”), potente remédio contra todos os venenos, peste, vermes, melancolia, loucura e febres malignas, na verdade concreções encontradas no sistema gastrointestinal dos animais, têm origem na cabra-selvagem ou bezoar (*Capra aegagrus*), antepassada da cabra doméstica. Avidamente procuradas pelos príncipes do Renascimento, que desembolsavam valores astronómicos por espécimes grandes e perfeitos, a sua popularidade agudizou-se com o comércio intercontinental entre a Europa e as Índias Orientais e Ocidentais durante os Descobrimentos, tornando-se omnipresente nas boticas particulares dos mais abastados nos inícios do período moderno. Enquanto os bezoares mais cobiçados tinham nas cabras iranianas a sua origem, comercializados em importantes portos marítimos como a Ormuz sob domínio português, muitos outros animais produziam semelhantes concreções, como vacas, ovelhas, macacos e até chimpanzés, por todo o globo, desde Malaca ao Novo Mundo.<sup>1</sup>

Sequiosamente colecionados, eram também objecto de oferta. Em Julho de 1553 D. Catarina de Áustria (1507-1578), rainha de Portugal, enviava ao seu amado irmão, o imperador Carlos V (r. 1519-1556), então em Bruxelas, um bezoar com montagens de ouro. Por esta altura era certamente difícil para o imperador adquirir bons bezoares, algo ao alcance da sua irmã D. Catarina, cujo poder se estendia do Brasil ao Japão. Uma das primeiras representações de bezoares montados que, tal como o nosso, poderia ser suspenso em líquidos como antídoto ou simplesmente usado junto à pele, encontramos no inventário ilustrado das jóias (fl. 13v.) de Anna de Áustria (1528-1590), o chamado *Kleinodienbuch* (ca. 1552-1555) ou “livro de jóias”, pelo pintor de corte Hans Mielich (1516-1573).<sup>2</sup> O nosso exemplar, com fio retorcido emoldurando a banda recortada com flores-de-lis, mostra sinais de ter sido bem raspado com limas metálicas. O pó seria misturado com um líquido resultando num tónico medicinal. Este bezoar apresenta um número de inventário antigo “1486”, possivelmente oitocentista, a branco.

**Pendant (bezoar)**

Europe  
17th century  
Bezoar stone; silver mounts  
1.7 x 3.8 x 6.4 cm  
37 g

A small bezoar stone with silver mounts and a loop for suspension. Bezoar stones (from the Arabic word *bāzahr*, stemming from the Persian *pādzahr*, “antidote”), were considered to be a potent remedy against all kinds of poisons, plague, worms, melancholy, madness, and malignant fevers, but are, in fact, concretions found in the gastrointestinal system of animals, and are obtained from the bezoar or wild goats (*Capra aegagrus*), the ancestors of domestic goats.<sup>1</sup> Highly sought after by Renaissance princes, who paid astronomical prices for large, perfect specimens, their popularity was heightened by intercontinental trade between Europe and the East and West Indies during the Age of Discovery, and were ubiquitous in the private apothecaries of the wealthy in the early modern period. While the most coveted bezoars originated in Iranian goats, which were traded in important sea ports such as Portuguese-ruled Hormuz, many other creatures across the globe, from Malacca to the New World, produce such concretions, such as cows, sheep, monkeys and even some apes.

Bezoars were avidly collected and also presented as gifts. In July 1553 Catarina of Austria (1507-1578), queen of Portugal sent a bezoar with gold mounts to her beloved brother the emperor Carlos V (r. 1519-1556) who was then in Brussels. At this early date it was certainly difficult for the emperor to procure fine bezoars, which were more within the reach of his sister Catarina, whose rule extended from Brazil to Japan. One of the earliest depictions of such mounted bezoars which, like the present example, might have been suspended in liquids as an antidote to poison, or simply worn next to the skin of its wearer, is found in the illustrated inventory of the jewellery (fol. 13v.) belonging to Anna of Austria (1528-1590), the so-called *Kleinodienbuch* (ca. 1552-1555) or “jewel book” by the court painter Hans Mielich (1516-1573).<sup>2</sup> The present example, featuring twisted silver wire bordering a chisel-cut band with fleur-de-lis, shows signs of having been heavily scraped with metal files. The resulting powder would be mixed with a liquid medium to make a medicinal tonic. Our bezoar features an ancient, probably nineteenth-century inventory number “1486” inscribed in white paint.

1 Veja-se Luis Millones Figueroa, “The Bezoar Stone: A Natural Wonder in the New World”, *Hispanófila*, 171, 2014, pp. 139-156.

2 Veja-se Erna von Watzdorf, “Mielich und die bayerischen Goldschmiedewerke der Renaissance”, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12.1-2, 1937, pp. 65-84.

1 See Marnie P. Stark, “Mounted Bezoar Stones, Seychelles Nuts, and Rhinoceros Horns: Decorative Objects as Antidotes in Early Modern Europe”, *Studies in the Decorative Arts*, 11.1, 2003-2004, pp. 69-94.

2 See Erna von Watzdorf, “Mielich und die bayerischen Goldschmiedewerke der Renaissance”, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 12.1-2, 1937, pp. 65-84.



## 7

## Pendente (Cristo atado à Coluna)

Ceilão (actual Sri Lanka)  
Séculos XVI (finais) a XVII (inícios)  
Ouro, cristal de rocha, marfim, e rubis  
4,5 cm de altura  
Proveniência: coleção particular, Lisboa

Pendente devocional constituído por um tubo cilíndrico em cristal de rocha, protegendo uma figura de *Cristo atado à Coluna*. Esta última serve de elemento de fixação entre o topo e a base em ouro com aplicações de pequenos rubis nos lados e na rosácea que constitui o topo em forma de pequena cúpula. Este pendente “*de ouro e pedrinhas do Ceilão*” integra-se num pequeno grupo de jóias produzidas em consequência do contacto dos portugueses com o Ceilão. A sua forma deriva directamente da religiosidade medieval, em que relíquias ou pequenas imagens devocionais se encontravam protegidas dentro de cristal de rocha. Algumas obras islâmicas do período fatímida foram adoptadas para proteger relíquias, com engastes em metal precioso, utilizadas suspensas em cordões ou correntes de prata ou ouro. Um pendente em cristal de rocha, em forma de peixe, entalhado no Egipto no período fatímida, apresenta uma montagem em prata do século XIII, provavelmente francesa, com a inscrição “*AVE MARIA GRACIA PLENA*”. Pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres.<sup>1</sup> Do séculos XIII ao século XV tiveram grande divulgação os pendentes-relicário em materiais transparentes, de que o cristal de rocha foi o mais comum, que permitia as relíquias serem vistas e veneradas. O testamento da rainha D. Beatriz, mulher de D. Afonso IV, datado de 1338, refere um “*barril longo de cristal, com pe de prata, e he cheo de Religas*”, assim como uma “*boceta do cristal, que tem capitees, e pees e fimitas de prata, e quatro passarinhas de prata esmaltadas*”.<sup>2</sup> O mais antigo exemplar conhecido com a forma do presente pendente data dos finais do século XII, formado por um tubo de cristal de rocha com uma montagem em ouro filigranado, porventura executada na Hungria. Pertencia à coleção Wawel de Cracóvia.<sup>3</sup> Esta tipologia servia para relíquias verticais, com especial destaque para o Espinho da Coroa de Jesus Cristo ou mesmo pequenas imagens. Forma que não se reduziu à joalharia devocional, mas igualmente à ourivesaria sacra com diversos exemplares conhecidos.<sup>4</sup> As suas maiores dimensões permitiam não só exibir o Santíssimo Sacramento como ossos de santos. Mas será com o Renascimento que esta tipologia mais se desenvolve, com montagens em ouro recordando colunas. Tal é o caso do pendente

## Pendant (Christ at the Column)

Ceylon (present-day Sri Lanka)  
Late 16th-early 17th century  
Gold, rock crystal, ivory, and rubies  
4.5 cm in height  
Provenance: private collection, Lisbon

A devotional pendant consisting of a cylindrical tube of rock crystal protecting a figure of *Christ at the Column*. The figure serves as a fixing element between the top and the base in gold set with small rubies on the sides and the rosette that constitutes the small dome-shaped top. This pendant “*made from gold and small gems from Ceylon*” is part of a small group of jewels produced as a result of Portugal’s contact with Ceylon. Its shape derives directly from medieval religious traditions, in which relics or small devotional images were protected within rock crystal. Some Islamic works from the Fatimid period were adopted to protect relics, set with precious metal bezels, usually suspended from silver or gold chains. A rock crystal pendant, in the shape of a fish, carved in Egypt in the Fatimid period, features thirteenth-century silver mounts, probably of French origin, with the inscription “*AVE MARIA GRACIA PLENA*”. It belongs to the Victoria and Albert Museum, London.<sup>1</sup> From the thirteenth to the fifteenth century, reliquary pendants in transparent materials, of which rock crystal was the most common, were widely used. This allowed for the relics to be both seen and venerated. The last will of Queen Beatriz, wife of Afonso IV, from 1338, records a “*long barrel of crystal, with a silver foot, filled with relics*”, as well as a “*round box of the same crystal, which has chapters, feet and bands, and four enamelled silver birds*”.<sup>2</sup> The oldest example known that is similar in shape to the present pendant dates from the end of the twelfth century; composed of a rock-crystal tube with gold filigree mounts, it was probably made in Hungary. It belonged to the Wawel collection in Krakow.<sup>3</sup> This typology was well suited for vertical relics, namely for pieces from the Crown of Thorns or even for small images. This form was not only deployed in devotional jewellery, but was also used for religious implements with several well-known examples.<sup>4</sup> Its larger dimensions allowed not only to display the Holy Sacrament but also the bones of saints. This typology developed further during the Renaissance, with gold mounts in the shape of columns. Such is the case of the pendant depicted in the portrait of Anna Vich, attributed to either António Stella

1 Ronald W. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, London, Victoria and Albert Museum, 1992, cat. 33.

2 Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa [...]*, Vol. 1, Lisboa, Na Officina Sylviana da Academia Real, 1739, pp. 229-230.

3 Ronald W. Lightbown, *Mediaeval [...]*, p. 222, pl. 76.

4 Elisabeth Taburet-Delahaye, *L’Orfèvrerie Gothique au Musée de Cluny (XIIIe-début XVe siècle)* (cat.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, cats. 60 e 66; Herman Fillitz, Giovanni Morello, *Omaggio a San Marco. Tesori dall’Europa* (cat.), Milano, Electa, 1994, cats. 98-99 e 107; e José Manuel Cruz Valdovinos, *Platería Europea en España (1300-1700)* (cat.), Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, cat. 15

1 Ronald W. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, London, Victoria and Albert Museum, 1992, cat. 33.

2 Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa [...]*, Vol. 1, Lisboa, Na Officina Sylviana da Academia Real, 1739, pp. 229-230.

3 Ronald W. Lightbown, *Mediaeval [...]*, p. 222, pl. 76.

4 Elisabeth Taburet-Delahaye, *L’Orfèvrerie Gothique au Musée de Cluny (XIIIe-début XVe siècle)* (cat.), Paris, Réunion des musées nationaux, 1989, cats. 60 and 66; Herman Fillitz, Giovanni Morello, *Omaggio a San Marco. Tesori dall’Europa* (cat.), Milano, Electa, 1994, cats. 98-99 and 107; and José Manuel Cruz Valdovinos, *Platería Europea en España (1300-1700)* (cat.), Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, cat. 15



representado no retrato de Anna Vich, atribuído a António Stella ou Rolán de Moys, no Museo Provincial de Bellas Artes em Valência.<sup>5</sup> Como referido mais adiante, os modelos europeus a partir da década de 1540 chegam ao Ceilão onde são rapidamente adoptados, criando-se uma produção única para exportação. Contudo, não foram executadas peças apenas no Ceilão em ouro, rubis e cristal de rocha. O mesmo sucedeu em Goa, o que dificulta atribuições bem fundamentadas. Sabemos que entre 1626 e 1628 o lapidário e ourives de Goa Domingos Nunes fez para o vice-rei D. Francisco da Gama oito colunas de cristal com ouro e rubis “cheias de relíquias”.<sup>6</sup> Tal evidência documental atesta como algumas das obras conhecidas podem ter sido executadas em Goa, já no século XVII dentro de um estilo que foi extremamente apreciado por quase oito décadas.

A Taprobana sempre foi um lugar mítico no imaginário português e europeu, como na própria representação cartográfica. Era o início de um outro mundo, um mundo paradisíaco. Os portugueses sempre procuraram as pedras preciosas desde os contactos iniciais na ilha, nomeadamente no Reino de Kotte. Logo em 1519 tentaram incluir no tributo ao rei ao Estado da Índia, doze anéis em ouro.<sup>7</sup> O Ceilão forneceu sobretudo safiras e rubis, assim como jacintos e ainda pérolas, tão apreciadas na Europa como na própria Índia. Mas os portugueses vão descobrir mais do que matérias-primas, vão encontrar oficinas de joalharia cuja produção materializava a própria ideia de riqueza deslumbrante, sempre associada à ilha.

O apreço por jóias e outros objectos engastados com pedrarias não tem paralelo com outras partes da Ásia, se exceptuarmos Goa. O conhecimento do trabalho de joalharia cingalés terá despertado aquando da chegada a Lisboa, em 1542, da embaixada do rei Bhuvanekabahu com vista a obter o apoio de D. João III, na sucessão do trono do reino de Kotte. Nas ofertas que trouxeram encontrava-se um cofre em marfim, milagrosamente sobrevivente no tesouro do Rezidenz em Munique, com as suas montagens originais em ouro, rubis e safiras. No mesmo tesouro encontra-se outro dos cofres que foram ofertados à casa real portuguesa, mas já sem as montagens originais.<sup>8</sup> A impressão que estas montagens preciosas, assim como a das restantes ofertas, associada às próprias joias usadas pela comitiva, que incluía uma figura em ouro do neto do rei de Kotte que desejava que recebesse a coroa, tiveram um impacto inimaginável. Nada voltaria a ser como antes.

Significativamente, na década anterior, um cofre em ouro e cristal de rocha havia sido encomendado para D. Catarina, e despachado

or Rolán de Moys, in the Museo Provincial de Bellas Artes in Valencia.<sup>5</sup> As mentioned below, European models from the 1540s arrived in Ceylon where they were quickly adopted, giving rise to a unique production for export. However, pieces using gold, rubies and rock crystal were not only made in Ceylon. The same happened in Goa, which makes it difficult to establish well-founded attributions. We know that between 1626 and 1628 the lapidary and goldsmith from Goa Domingos Nunes made eight crystal columns set with gold and rubies “filled with relics” for the Viceroy D. Francisco da Gama.<sup>6</sup> Such documentary evidence attests to how some of the known examples may have been made in Goa in the seventeenth century in a style that was greatly appreciated for almost eight decades.

Taprobane has always been a mythical place in the Portuguese and European imagination, as well as in cartographic depictions. It was the beginning of another world, or paradise. The Portuguese were always in search of precious stones from their early contacts with the island, namely in the Kingdom of Kotte. As early as 1519 they tried to include twelve gold rings in the tribute paid by the king to the Portuguese State of India.<sup>7</sup> Ceylon supplied mainly sapphires and rubies, as well as jacinths and pearls, which were as popular in Europe as in India. Yet the Portuguese soon discovered more than raw materials, as they found jewellery workshops whose production embodied the very idea of abundant wealth, which was always associated with the island. The appreciation for jewellery and other objects set with stones made on the island was unparalleled in other parts of Asia, except for Goa. The Portuguese first became aware of Sri Lankan jewellery traditions when the embassy of King Bhuvanekabahu arrived in Lisbon in 1542 with a view to obtaining the support of King João III in the matter of succession to the throne of the kingdom of Kotte. Among the embassy’s gifts was an ivory casket, with its original gold mounts set with rubies and sapphires, which miraculously survives in the Rezidenz treasure in Munich. In the same treasure there is another of the caskets gifted to the Portuguese Crown, but without its original mounts.<sup>8</sup> The impression that these precious mounts, as well as those of other gifts, and also the jewels worn by the diplomatic delegation, which included a gold figure of the grandson of the king of Kotte who wished to receive the crown, had an unimaginable impact. Nothing would ever be the same again.

Significantly, in the previous decade, a gold and rock crystal casket had been commissioned by Queen Catarina, and sent to Lisbon, but it never arrived.<sup>9</sup> In the manuscript guide kept at the Biblioteca

5 Priscilla E. Muller, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York, Hispanic Society of America, 1972, pp. 70-72; e Alexis Kugel, *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée* (cat.), Paris, J. Kugel, 2000, cat. 56.

6 Nuno Vassallo e Silva, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia*, Lisboa, Santander Totta, 2008, p. 110.

7 Jorge Flores, *Os Portugueses e o Mar de Ceilão. Trato, diplomacia e guerra (1498-1543)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 62.

8 Para as relações artísticas entre o Ceilão e Portugal, a obra mais completa é, sem dúvida Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006. Quanto aos marfins, veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010.

5 Priscilla E. Muller, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York, Hispanic Society of America, 1972, pp. 70-72; and Alexis Kugel, *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée* (cat.), Paris, J. Kugel, 2000, cat. 56.

6 Nuno Vassallo e Silva, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia*, Lisboa, Santander Totta, 2008, p. 110.

7 Jorge Flores, *Os Portugueses e o Mar de Ceilão. Trato, diplomacia e guerra (1498-1543)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 62.

8 For the artistic relations between Ceylon and Portugal, the most thorough seems to be that of Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006. On the ivories, see Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010.

9 Jorge Flores, “Uma «mercê da mão divina»: A Ásia portuguesa e os tesouros de Ceilão” in Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p. 84.

para Lisboa, onde nunca chegou.<sup>9</sup> No guia manuscrito conservado na Biblioteca Nacional de Portugal dedicado à aquisição de pedras preciosas em Goa, datável da década de 1580, exorta-se os viajantes a adquirirem “brincos de ouro e pedrinhas do Ceilão”. Obras caracterizadas por serem de “ouro bem lustroso e bem brumhido e as pedrinhas muito vivas”. Embora as gemas, na sua quase totalidade possa ser falsas ou de baixa qualidade sendo jóias executadas por “mão de oficial e muyto bem feitos e muito lustrosos” podia ser vendido em Lisboa pelo dobro do que custavam no Ceilão. Reconhecia-se sobretudo o efeito decorativo, mais do que o valor material da peça. Privilegiava-se a execução. A referência a ouro “bem lustroso” não é menos importante. A jóias do Ceilão inserem-se numa produção mais alargada do sul da Índia, onde se recorre frequentemente ao uso da técnica do *kundan*, com folhas de ouro sucessivamente sobrepostas, sobre uma superfície em laca onde se fixava as pedras preciosas. Técnica que se alargará ao norte da Índia, no período mogol, mas com destriñças muito acentuadas. O “ouro de Condona”, tal como este processo é referido na documentação portuguesa, permitia, sem usar engastes, superfície cobertas de inúmeras pequenas pedras preciosas, quase todas da mesma dimensão, como que constituindo um mosaico, “engastadas”, na realidade fixadas por uma laca, separadas por pequenas linhas de ouro. O efeito visual é ainda hoje impressionante sobretudo graças ao contraste do brilho do ouro amarelo com as gemas ritmicamente colocadas.

Uma das principais razões da divulgação das obras cingalesas foi a sua rápida adaptação a modelos da joalharia ocidental, como pendentes, pentes, dedais e mesmo garfos e colheres, estes em cristal de rocha ou outras pedras duras, ricamente ornamentadas. O verdadeiro arrebatamento pelo trabalho dos joalheiros cingaleses – e volto a repetir que tal não teve paralelo com nenhum outro ponto da Ásia – levou a que em 1545 a própria rainha portuguesa enviasse um dos seus joalheiros Diogo Vaz, ao Ceilão. Deslocação muito bem documentada, atestando o especial interesse de D. Catarina que sumarizamos dada a sua importância em toda a produção para Portugal que se iria seguir.<sup>10</sup> Em Março desse mesmo ano D. Catarina escrevia a D. João de Castro recomendando-o. A sua missão primordial seria supervisionar várias encomendas para a rainha. Regressando a Goa em 1547, despachou a suas jóias, que infelizmente a documentação conhecida não revela do que se tratava. Volta ao Ceilão, por uma segunda vez, para Kotte com uma carta de D. Catarina dirigida ao próprio rei, vassalo dos portugueses, Bhuvanekabahu, em que solicitava todo o apoio a Diogo Vaz e que lhe fornecesse todos os ourives necessários para a produção das novas encomendas. Deste modo percebemos que o ourives português se terá sempre movimentado junto das oficinas reais, e que na sua primeira deslocação, nem tudo terá corrido como desejava. Em 1549 noventa e nove pontas em ouro e pedras preciosas, para adornar os trajes de D. Catarina, são despachados de Goa. O ourives trouxe consigo cerca de mil rubis, quinhentas esmeraldas e uma grande pedra de cristal de rocha. Lamentavelmente não conseguiu encontrar uma segunda gema semelhante, porventura para realizar um par de peças.

<sup>9</sup> Jorge Flores, “Uma «mercê da mão divina»: A Ásia portuguesa e os tesouros de Ceilão” in Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p. 84.

<sup>10</sup> Nuno Vassallo e Silva, “An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, in Jorge Manuel Flores (ed.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279–295, ref. p. 290.

Nacional de Portugal on the acquisition of precious gemstones in Goa, dating from the 1580s, travellers are encouraged to purchase “gold trinkets and small gems from Ceylon”. Works that are characterised as being “of lustrous and very well burnished gold with very vivacious small gems”. Although the gemstones were mostly fake or of low quality, such jewels, made by “well-trained craftsmen, nicely made and very lustrous”, could be sold in Lisbon for twice their original value in Ceylon. It was mostly their decorative effect that was praised, more than the material value of the object. Craftsmanship was privileged. The reference to “very lustrous” gold is of no less importance. Ceylon jewellery is part of a wider production centred in southern India where the *kundan* technique was frequently used, with gold foil strips successively superimposed on a lac body where the precious stones were fixed. A technique that would reach the north of India in the Mughal period, albeit with very marked differences. The “gold of Condona”, as this technique is referred to in Portuguese documents, allowed, without the use of bezels, for a surface covered with numerous small precious stones, almost all of the same dimension, as if forming a mosaic; in reality “inlaid” over a lac body, separated by small lines made of gold. The visual effect is impressive still today, mainly thanks to the contrast of the lustrous yellow gold with the rhythmically placed gemstones.

One of the main reasons for the dissemination of Sri Lankan works was their rapid adaptation to Western jewellery models, such as pendants, combs, thimbles and even forks and spoons – the latter in rock crystal or other hard stones – and richly ornamented. Lust for Sri Lankan jewellers’ work – and I repeat, this was unparalleled in any other regions in Asia – meant that in 1545 the Portuguese queen herself sent one of her jewellers, Diogo Vaz, to Ceylon. This is a very well documented trip, attesting to the special interest of Queen Catarina, which is here summarised, given its importance for all the production destined for Portugal that would follow.<sup>10</sup> In March of that same year Queen Catarina wrote to João de Castro recommending her goldsmith. His primary mission would be to oversee several commissions for the queen. Returning to Goa in 1547, he sent her jewels, of which unfortunately the surviving documents fail to reveal the nature. He returned to Ceylon, for a second time, to Kotte, with a letter from the queen addressed to king Bhuvanekabahu himself, a vassal of the Portuguese, in which she asked for all his support to Diogo Vaz, and to provide him with all the goldsmiths he needed for the production of her new commissions. In this way, we know that the Portuguese goldsmith would have always moved within the royal workshops, and that in his first trip, not everything must have gone as he had wished. In 1549 ninety-nine aiglets in gold and precious stones, to adorn the clothes of Queen Catarina, were sent from Goa. The goldsmith brought with him about a thousand rubies, five hundred emeralds and a large rock-crystal specimen. Unfortunately he was unable to find a second similar gem to make a pair of pieces.

The queen’s inventories, studied in detail by Annemarie Jordan Gschwend, reveal the existence in her wardrobe of countless jewels in “the style of Ceylon”, in gold with small rubies and sapphires. In the

<sup>10</sup> Nuno Vassallo e Silva, “An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, in Jorge Manuel Flores (ed.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279–295, ref. p. 290.

Os inventários da rainha, detalhadamente estudados por Annemarie Jordan Gschwend, revelam a existência na sua guarda-roupa de inúmeras jóias de “obra do Ceylão”, executadas em ouro com pequenos rubis e safiras. Na quitação passada ao seu guarda-jóias Francisco Velasquez, em 1548 surgem inúmeras peças, das mais distintas tipologias proveniente de oficinas cingalesas: botões “de ouro fino com muitos rubeiinhos de obra do Ceylão”, um agulheiro, um dedal, cabos de facas, incluindo ainda um cofre em marfim oferecido pelo Infante D. Luís “labrado todo de ymaginearia com sua guarniçam todo labrado de ouro com sua fechadura e chabe de ouro com rubiletas e çafiras da Yndia”.<sup>11</sup> Já na década de 1570 D. Catarina continua fiel às oficinas do Ceilão. Na nau *Chagas* desembocavam em Lisboa diversas obras como garfos e colheres em cristal de rocha, ornamentados em ouro e rubis, agulheiros, pentes em marfim e dedais todos garnecidos de ouro e pedras preciosas. Já na nau *Chagas*, chegavam diversas peças em cristal de rocha, algumas apenas em bruto, outras lavradas. É o caso de capas para livros, vasos, pratos, copo e jarros.

Algumas destas tipologias, cuja filiação às colecções reais portuguesas não é possível estabelecer, chegaram aos nossos dias como o magnífico conjunto de colher e garfo do Kunsthistorisches Museum, os pentes de marfim, porventura da década de 1540 no tesouro da Residenz de Munique ou o dedal, o único conhecido, da coleção Távora Sequeira Pinto e proveniente da coleção Dorothy Howell e depois de sua filha Dorothy Silvester.<sup>12</sup> Entre os finais do século XVI e os inícios dos século XVII, desenvolveu-se uma produção de imaginária cristã, sobretudo de imagens do Menino Jesus Salvador do Mundo ou como Bom Pastor, existentes em diversas colecções europeias, com feituras distintas evidenciando origem distintas; para além do Ceilão, certamente Goa. Quanto a adornos pessoais sobreviveu um conjunto tão significativo como restrito de obras, onde os pendentes ocupam lugar de destaque. Como exemplar único refira-se ainda a pulseira do Victoria and Albert Museum, um grosso aro em cristal de rocha ornamentado com rubis, safiras e motivos filigranados em ouro.

Os pendentes existentes seguem a tipologia das jóias europeias dos finais do século XVI e dos inícios do século XVII. São fundamentalmente em forma cilíndrica, em templete e em medalhão. Todas seguem os modelos mais divulgados na joalharia da Península Ibérica, o que por si só é muito significativo e esclarecedor. Apenas é conhecido um apito, pertencente ao Rijksmuseum, uma obra a todos os níveis excepcional. Os modelos mais recuados serão os dos pendentes cilíndricos, constituídos por um cilindro de cristal fechado nos extremos com um anel de suspensão no superior. Remetem-nos, a nível miniatural, para os viris cilíndricos dos ostensórios e relicários de época medieval e do Renascimento, de que a custódia de Belém é exemplo máximo em Portugal, mesmo que não apresente o viril original. Já o motivo de templete será, porventura, a derivação mais criativa de uma tipologia de pendentes devocionais de inspiração arquitectónica. Contudo, sendo uma obra já dos finais de Quinhentos a sua forma é mais recuada em Portugal. Veja-se o pormenor da portada iluminada do Livro 7.º da *Leitura Nova*, Beira, de

quittance given to her jewellery-keeper Francisco Velasquez from 1548, countless pieces are recorded of the most different types coming from Sri Lankan workshops: buttons “of fine gold with many small rubies in the style of Ceylon”, a needle case, a thimble, knife handles, and also an ivory casket given by Infante D. Luís “all carved with imagery, with its gold mounts, lock plate and gold key set with small rubies and sapphires from India”.<sup>11</sup> Throughout the 1570s, D. Catarina remained faithful to Ceylonese workshops. From the carrack *Chagas*, several works disembarked in Lisbon, such as rock-crystal forks and spoons set with gold and rubies, needle cases, ivory combs and thimbles, all set with gold and precious stones. On board the *Chagas* there were several pieces of rock crystal, some rough, others carved. These were book covers, vases, plates, cups and pitchers.

Some of these types of objects, for which a connection to the Portuguese royal collections is impossible to establish, have survived until the present, such as the magnificent spoon and fork in the Kunsthistorisches Museum, the ivory combs, possibly from the 1540s in the Munich Residenz treasure or the thimble, the only known example, in the Távora Sequeira Pinto collection, which was at one time in the Dorothy Howell collection and later in that of her daughter, Dorothy Silvester.<sup>12</sup> Between the end of the sixteenth and the beginning of the seventeenth century, a production of Christian imagery was developed, namely of images of the Child Jesus Saviour of the World or as the Good Shepherd, surviving in several European collections with different features showing diverse origins; not only Ceylon, and certainly Goa. As for personal adornments, a significant as well as restricted set of examples has survived, of which the pendants have pride of place. As a unique example, mention should be made of the bracelet in the Victoria and Albert Museum, made from a thick rock-crystal ring set with rubies, sapphires and applied gold filigree motifs.

The existing pendants follow European-type jewels from the late sixteenth and the early seventeenth century. They are fundamentally cylindrical, shrine-shaped and medallion. All follow the most popular models in jewellery in the Iberian Peninsula, which in itself is very significant and enlightening. Only one whistle is known, belonging to the Rijksmuseum, which is an exceptional work on all accounts. The earliest models seem to be those of the cylindrical pendants, consisting of a crystal cylinder closed at both ends and set with a loop for suspension on top. They are reminiscent, in a miniature scale, of the cylindrical containers of medieval and Renaissance period monstrances and reliquaries, of which the monstrance of Belém is a fine example in Portugal, albeit without its original cylindrical container. The shrine-shaped example, on the other hand, may be the most creative derivation of a type of architecturally inspired devotional pendants. However, being from the late sixteenth century, its shape may be seen in earlier works in Portugal. See, for instance, the detail of the illuminated title-page of Book 7 of *Leitura Nova*, Beira, from 1538, where a similarly shaped pendant is depicted.<sup>13</sup>

11 Annemarie Jordan, *The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household. Its Character and Cost*, dissertação de doutoramento, Brown University, Providence, R. I., 1994, pp. 138, 208, 247, 272, e 394-398.

12 Annemarie Jordan Gschwend, “A global thimble in the Renaissance. Regal needlecases, sewing implements and thimbles from Ceylon for Catherine of Austria, Queen of Portugal”, *Museu*, 22, 2016, pp. 11-19.

13 See Priscilla E. Müller, *Jewels [...]*, p. 41; Nuno Vassallo e Silva, “A Joalharia Feminina em Portugal na Época dos Descobrimentos”, *Oceanos*, 21, 1995, pp. 102-110, ref. p. 107.



1538, onde é representado um pendente com perfil muto aproximado.<sup>13</sup> O pendente do Palácio Nacional da Ajuda, é assumidamente arquitectónico, numa linguagem clássica que nos sugere uma feitura goesa. Os medalhões em cristal de rocha, de forma oval, serão os mais recentes, comuns a partir dos finais do século XVI, conservando no receptáculo central uma placa em marfim esculpida, como no caso do exemplar do Museu Nacional de Arte Antiga.<sup>14</sup>

Recordemos a listagem dos pendentes cingaleses, assim como as que terão sido realizados em Goa, “*ao modo do Ceylão*” que se conservam tanto em colecções publicas como particulares. O interesse recente por esta produção permitiu identificar mais alguns exemplares aqui listados:

1. Apito, Ceilão ou Goa, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); cristal de rocha, ouro, rubis e safiras (10,5 cm). Proprietário: Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RBK 17524. Bibliografia: Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 19; Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64, ref. pp. 41-42 (Ceilão, ca. 1550-1600).

2. Pendente, Ceilão, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); ouro, rubis e marfim (4 cm). Proprietário: herdeiros de Américo Barreto. Bibliografia: Leonor d’Orey, *Cinco Séculos de Joalharia*, Lisboa – Londres, Instituto Português de Museus – Zwemmer Publishers, 1995, p. 22.

3. Pendente cilíndrico, Ceilão, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); ouro, marfim, cristal de rocha e rubis (4,8 cm). Proprietário: coleção Álvaro Sequeira Pinto, Porto. Bibliografia: Hugo Miguel Crespo, “Rock crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, ref. pp. 187-188; Hugo Miguel Crespo, “Cristais de rocha da Índia Portuguesa”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 160-161, cat. 123 (Ceilão, ca. 1550-1600).

4. Pendente cilíndrico, Ceilão, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); ouro, marfim, cristal de rocha e rubis (4,7 cm). Proprietário: Londres, British Museum, inv. 1872,0604.900. Bibliografia: Nuno Vassallo e Silva, “Ouro, marfim, cristal e jade. Objectos preciosos da Índia e Ceilão. Gold, ivory, crystal and jade: Precious objects from Goa and Ceylon”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, pp. 171-183, ref. p. 177.

13 Veja-se Priscilla E. Muller, *Jewels [...]*, p. 41; Nuno Vassallo e Silva, “A Joalharia Feminina em Portugal na Época dos Descobrimentos”, *Oceanos*, 21, 1995, pp. 102-110, ref. p. 107.

14 Confira-se os pendentes provenientes do tesouro do Santuário de Nossa Senhora do Pilar, Saragoça em A. G. Somers Cocks (ed.), *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance* (cat.), London, Debrett's Peerage Limited, Victoria and Albert Museum, 1980, cat. 96, 99, 101 e 108. Para outros exemplos de tipologias idênticas, veja-se Hugh Tait, *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. I The Jewels*, London, The British Museum Press, 1986, cat. 46 e 47; e Alexis Kugel, *Joyaux [...]*, cats. 55, 56, 84 e 85.

The pendant in the Palácio Nacional da Ajuda is clearly architectural, and of a classic repertoire that suggests a Goan origin. The oval-shaped rock crystal medallions seem to be the most recent, and were common from the end of the sixteenth century, with carved ivory plaques in the central receptacle, as is the case of the example in the Museu Nacional de Arte Antiga.<sup>14</sup>

Let us recall the list of the Ceylonese pendants, as well as those that would have been made in Goa “*in the manner of Ceylon*” that survive in both public and private collections. The recent interest in this production has made it possible to identify some further examples here listed:

1. Whistle, Ceylon or Goa, late 16th-early 17th century; rock crystal, gold, rubies, and sapphires (10.5 cm). Owner: Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RBK 17524. Literature: Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 19; Hugo Miguel Crespo, “The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1553: Its Character, Cost and Dispersal”, in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 35-64, ref. pp. 41-42 (Ceylon, ca. 1550-1600).

2. Pendant, Ceylon, late 16th-early 17th century; gold, rubies and ivory (4 cm). Owner: heirs of Américo Barreto. Literature: Leonor d’Orey, *Cinco Séculos de Joalharia*, Lisboa – Londres, Instituto Português de Museus – Zwemmer Publishers, 1995, p. 22.

3. Cylindrical pendant, Ceylon, late 16th-early 17th century; gold, ivory, rock crystal and rubies (4.8 cm). Owner: Álvaro Sequeira Pinto collection, Porto. Literature: Hugo Miguel Crespo, “Rock crystal carving in Portuguese Asia: an archaeometric analysis”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, ref. pp. 187-188; Hugo Miguel Crespo, “Cristais de rocha da Índia Portuguesa”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 160-161, cat. 123 (Ceylon, ca. 1550-1600).

4. Cylindrical pendant, Ceylon, late 16th-early 17th century; gold, ivory, rock crystal and rubies (4.7 cm). Owner: London, British Museum, inv. 1872,0604.900. Literature: Nuno Vassallo e Silva, “Ouro, marfim, cristal e jade. Objectos preciosos da Índia e Ceylon. Gold, ivory, crystal and jade: Precious objects from Goa and Ceylon”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1996, pp. 171-183, ref. p. 177.

14 For the pendants from the treasury of Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza, see A. G. Somers Cocks (ed.), *Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance* (cat.), London, Debrett's Peerage Limited, Victoria and Albert Museum, 1980, cat. 96, 99, 101 and 108. For other examples of similar types, see Hugh Tait, *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum. I The Jewels*, London, The British Museum Press, 1986, cat. 46 and 47; and Alexis Kugel, *Joyaux [...]*, cats. 55, 56, 84 and 85.

5. Pendente cilíndrico (topo), Ceilão, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); ouro e rubis (3,2 cm). Proprietário: Londres, British Museum, inv. OA.4853.

6. Pendente templete, Ceilão ou Goa, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); ouro, marfim, cristal de rocha, rubis e turquesa (6 cm). Proprietário: coleção particular, Lisboa. Bibliografia: Amir Mohtashemi (ed.), *Amir Mohtashemi 2015*, London, Amir Mohtashemi Ltd, 2015, pp. 30-33, cat. 15 (entrada catalográfica de Hugo Miguel Crespo; Ceilão, século XVI).

7. Pendente, Goa, século XVII (inícios); ouro, marfim, cristal de rocha e rubis (4,3 cm). Proprietário: Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda, inv. PNA 1458. Bibliografia: Hugo Miguel Crespo, “Cristais de rocha da Índia Portuguesa”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 160-161, cat. 124 (Ceilão, ca. 1550-1600).

8. Pendente cilíndrico, Ceilão ou Goa, séculos XVI (finais) a XVII (inícios); ouro, marfim, cristal de rocha e rubis (4,5 cm). Proprietário: coleção particular, Lisboa; V.O.C. Antiguidades, Lda.

9. Pendente oval, Ceilão ou Goa, ca. 1600; ouro, marfim, cristal de rocha, rubis e safiras (6,9 cm). Proprietário: Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 868 Joa. Proveniência: adquirido pelo museu em 1935. Bibliografia: Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 195, cat. 108; Hugo Miguel Crespo, “Cristais de rocha da Índia Portuguesa”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 160-161, cat. 123 (Ceilão, ca. 1550-1600).

10. Pendente oval, Ceilão ou Goa, ca. 1600; ouro, cristal de rocha, rubis e safiras (7,8 cm). Proprietário: coleção particular. Bibliografia: Nuno Vassallo e Silva, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, *Luxo, Poder e Devoção. Jóias do século XVI ao século XIX* (cat.), Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005, pp. 18-23, cat. 2, Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006, p. 252.

11. Pendente oval, Ceilão, século XVI (2.<sup>a</sup> metade); ouro, cristal de rocha, marfim e pérolas (4,6 cm). Proprietário: coleção particular. Bibliografia: Hugo Miguel Crespo, *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna* (cat.), Lisboa, AR-PAB, pp. 198-201, cat. 22.

5. Cylindrical pendant (top), Ceylon, late 16th-early 17th century; gold and rubies (3.2 cm). Owner: London, British Museum, inv. OA.4853.

6. Shrine-shaped pendant, Ceylon or Goa, late 16th-early 17th century; gold, ivory, rock crystal, rubies and turquoise (6 cm). Owner: private collection, Lisbon. Literature: Amir Mohtashemi (ed.), *Amir Mohtashemi 2015*, London, Amir Mohtashemi Ltd, 2015, pp. 30-33, cat. 15 (catalogue entry by Hugo Miguel Crespo; Ceylon, 16th century).

7. Pendant, Goa, early 17th century; gold, ivory, rock crystal and rubies (4.3 cm). Owner: Lisbon, Palácio Nacional da Ajuda, inv. PNA 1458. Literature: Hugo Miguel Crespo, “Cristais de rocha da Índia Portuguesa”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 160-161, cat. 124 (Ceylon, ca. 1550-1600).

8. Cylindrical pendant, Ceylon or Goa, late 16th-early 17th century; gold, ivory, rock crystal and rubies (4.5 cm). Owner: private collection, Lisbon; V.O.C. Antiguidades, Lda.

9. Oval pendant, Ceylon or Goa, ca. 1600; gold, ivory, rock crystal, rubies and sapphires (6.9 cm). Owner: Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 868 Joa. Provenance: acquired by the museum in 1935. Literature: Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 195, cat. 108; Hugo Miguel Crespo, “Cristais de rocha da Índia Portuguesa”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 160-161, cat. 123 (Ceylon, ca. 1550-1600).

10. Oval pendant, Ceylon or Goa, ca. 1600; gold, rock crystal, rubies and sapphires (7.8 cm). Owner: private collection. Literature: Nuno Vassallo e Silva, Pedro Bourbon de Aguiar Branco, *Luxo, Poder e Devoção. Jóias do século XVI ao século XIX* (cat.), Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005, pp. 18-23, cat. 2, Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006, p. 252.

11. Oval pendant, Ceylon, 2nd half of the 16th century; gold, rock crystal, ivory and pearls (4.6 cm). Owner: private collection. Literature: Hugo Miguel Crespo, *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna* (cat.), Lisboa, AR-PAB, pp. 198-201, cat. 22.

Nuno Vassallo e Silva  
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa

## 8

**Placas (quatro)**

Ceilão (actual Sri Lanka), provavelmente Kandy  
 Século XVI (segunda metade)  
 Marfim entalhado com vestígios de douramento  
 6,3 x 15,7 cm;  
 7 x 16 cm

Dois conjuntos de placas rectangulares em marfim do Ceilão, provavelmente de um cofre, caixa ou outro contador portátil produzido para exportação e entalhado em baixo-relevo. O primeiro par mostra uma cena de caça; uma placa com um europeu – provavelmente um caçador português em traje típico do século XVI (chapéu, coura e calças largas axadrezadas) – armado de arco e flecha junto de um cão de aparência feroz com sua coleira e dentes ameaçadores, num fundo de enrolamentos vegetalistas; e o segundo, um leão ou *sīnha*, animal heráldico da casa real do Ceilão, do mesmo modo representado por entre enrolamentos florais. O segundo conjunto apresenta um *sīnha* com cabeça de *makara* na primeira placa sobre fundo de enrolamentos vegetalistas; e um elefante com seu caparazão no segundo (claramente um dos machos produtores de marfim, reservados em exclusivo aos reis do Ceilão) esmagando um nativo, vestindo somente o típico pano em volta da cintura. Parcialmente visíveis, as cercaduras são decoradas por frisos de motivos florais estilizados e ondulados, apenas incisos na superfície do marfim, típicos desta produção. Estas placas, como o pente (cat. 9), pertencem a um grupo muito pequeno de objectos semelhantes produzidos nas oficinas régias do Ceilão na segunda metade do século XVI, num período da história do Ceilão marcado por guerras e conflitos internos e que viu a ascensão e queda de diversos personagens como governantes de diferentes reinos da ilha, onde o domínio alternado das tradições do sul da Índia e da estética budista local esteve sempre presente. A mudança de uma estética mais budista (e de repertório decorativo) para uma tradição artística mais do sul da Índia é facilmente observável no entalhado destas placas, como também outros objectos decorados de forma semelhante. Outras peças deste mesmo grupo, com características distintivas do sul da Índia e com o mesmo tipo de decoração entalhada em baixo-relevo combinada com frisos de enrolamentos gravados, são conhecidas, sendo de referir dois cofres com tampas prismáticas e duas caixas rectangulares com tampa, todas copiando quanto à forma, protótipos europeus.<sup>1</sup> Uma das caixas pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 205-1879), enquanto a outra, que fazia parte da coleção de D. Fernando II (1816-1885), foi recentemente adquirida pelo Asian Civilizations Museum, Singapura.<sup>2</sup>

1 Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 202-209, cat. 23.

2 Para o primeiro exemplo, veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 119, cat. 50; e, para o segundo, José Manuel Martins Carneiro (ed.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985, p. 209, cat. 238.

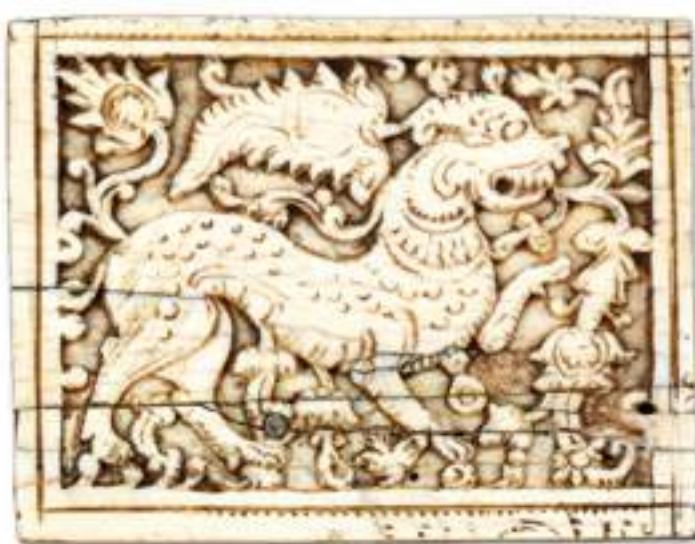
**Plaques (four)**

Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy  
 2nd half of the 16th century  
 Carved ivory with traces of gilding  
 6.3 x 15.7 cm;  
 7 x 16 cm

Two sets of rectangular Ceylonese plaques, probably from an ivory casket, box or other portable cabinet made for export, and finely carved in low-relief. The first pair depicts a hunting scene; one plaque featuring a European – probably a Portuguese huntsman in typical mid-sixteenth century attire (hat, jerkin and loose-fitting chequered trousers) – armed with a bow and arrow alongside a fierce-looking hound with its dog collar and menacing teeth, amidst vegetal scrolls; and the second a heraldic lion or *sīnha*, the Ceylonese royal device, similarly depicted among flowering scrolls. The second set depicts a *makara*-headed *sīnha* on the first plaque on a vegetal scroll ground; and a fully caparisoned elephant on the second (clearly a tusker, which were solely reserved for the Ceylonese kings) trampling over a native Sinhalese man, wearing only the typical loincloth. Only partially visible, the rectangular scenes' borders are decorated by friezes of undulating stylised floral motifs simply incised into the ivory surface, and which are typical of this production. The present plaques, like the comb (cat. 9), belong to a very small group of similar objects produced in the royal workshops of Ceylon in the second half of the sixteenth century, in a period of Ceylon's history marked by wars and internal conflict, and which saw the rise and fall of diverse characters as rulers of different kingdoms on the island, where the alternating dominance of South Indian traditions and local Buddhist aesthetics was ever present. The shift from a more Buddhist aesthetic (and decorative repertoire) to a more South Indian artistic tradition is easily seen in the carvings of the present plaques and in similarly decorated objects. Other pieces of this same group, with marked South Indian characteristics and featuring the same type of low-relief carved decoration combined with engraved vegetal scroll friezes, are known, and mention should be made of two caskets with prismatic lids and two rectangular boxes with flat tops, which are similarly modelled after European prototypes.<sup>1</sup> One of the boxes belongs to the Victoria and Albert Museum, London (inv. 205-1879), while the other, which once formed part of the collection of King Fernando II (1816-1885), was recently acquired by the Asian Civilizations Museum, Singapore.<sup>2</sup>

1 Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 202-209, cat. 23.

2 For the first example, see Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 119, cat. 50; and for the second, see José Manuel Martins Carneiro (ed.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985, p. 209, cat. 238.



## 9

**Pente**

Ceilão (actual Sri Lanka), provavelmente Kandy  
 Século XVI (segunda metade)  
 Marfim entalhado com vestígios de douramento; e prata  
 10,5 x 18,8 cm

Este pente de marfim entalhado, provavelmente destinado a oferta esponsal, foi produzido no Ceilão na segunda metade do século XVI; os dentes, hoje perdidos, foram substituídos em prata. Apresenta dois grandes *śerapēṇḍiya* afrontados, recortados e vazados, coroando um painel rectangular com enrolamentos vegetalistas em baixo-relevo, ladeando um motivo em forma de coração. Tais animais mitológicos, com cabeça de leão e o corpo do ganso sagrado *hānsa*, são representados seguindo modelo típico Tamil (*sarja anna padgi*).<sup>1</sup> Os pentes renascentistas são invariavelmente entalhados nas duas faces e consistem em dois registos de dentes, um fino e outro largo dispostos por cima e por baixo de uma faixa central, geralmente narrativa. À semelhança dos europeus, no Ceilão o tipo mais comum de pente é também de dois registos de dentes, quadrado e com um painel central geralmente vazado e entalhado nas duas faces. Um pente de marfim (de três) com montagens em ouro e rubis – oferecido em 1572, junto com outros importantes marfins do Ceilão, por D. Catarina de Áustria (1507-1578) a Albrecht V, duque da Baviera (r. 1550-1579) – embora deste tipo, copia modelos europeus, e pertence à Schatzkammer der Residenz em Munique.<sup>2</sup> Com dentes finos na parte superior e mais largos em baixo, recorte superior e inferior côncavo e magistralmente entalhados na faixa central com quatro painéis representando animais reais e mitológicos divididos por frisos vazados de quadrifólios, chegou à corte de Lisboa em 1542 com a embaixada de Kōṭṭe enviada por Bhuvanekabāhu VII (r. 1521-1551). Considerando o tipo de entalhe em baixo-relevo e seu repertório decorativo específico, este nosso pente pertence a um grupo de raros marfins produzidos na segunda metade do século XVI, durante um período da história do Ceilão marcado por guerras e que viu a ascensão e queda de diversos personagens como governantes de diferentes reinos da ilha, onde a estética do sul da Índia, de um lado, e a budista local, por outro, disputavam a primazia. A mudança de um repertório decorativo mais budista, como se pode ver nos marfins de Munique, para uma tradição artística do Sul da Índia é evidente no entalhado deste grupo. Quando sabemos que Rājasinīha I (r. 1581-1593), rei de Sītāvaka e de Kandy até 1592 chegou mesmo a converter-se ao hinduísmo, torna-se fácil compreender tal transformação artística. Também nos ajuda a explicar a forma do nosso pente, que tem pouco que ver com os modelos europeus replicados em Kōṭṭe, ou com as formas tradicionais dos pentes de Kandy um pouco mais tardios, correspondendo sim a um tipo bem conhecido do sul da Índia.

1 Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1956, p. 83.  
 2 Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 88-89, cat. 32.

**Comb**

Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy  
 2nd half of the 16th century  
 Carved ivory with traces of gilding; and silver  
 10.5 x 18.8 cm

This carved ivory comb, probably intended as a wedding gift, was made in Ceylon in the second half of the sixteenth century; the teeth, now lost, were replaced in silver. It depicts two large facing *śerapēṇḍiya* in pierced openwork crowning a rectangular panel with low-relief vegetal scrolls flanking a heart-shaped motif. The mythological beasts, with the head of a lion and the body of the sacred goose *hānsa*, are depicted following a typical Tamil design (*sarja anna padgi*).<sup>1</sup> Renaissance combs are always carved on both faces and consist of two registers of teeth, one fine and the other broader above and below a central, usually narrative strip. Like their European counterparts, in early-modern Ceylon the most common type is also the double-sided comb, square in shape, and with a central panel usually in pierced openwork and carved on both sides. An ivory comb (of three) with gold mounts set with rubies – which was gifted in 1572 alongside other important Ceylonese ivory carvings, by Catarina of Austria (1507-1578) to Albrecht V Duke of Bavaria (r. 1550-1579) – while being of this type, was modelled on European examples. It belongs to the Schatzkammer der Residenz in Munich.<sup>2</sup> Featuring fine teeth on top and rake teeth below, with concave upper and lower edges and masterfully carved in the central band with four panels featuring real and mythological animals divided by pierced openwork quatrefoil friezes, it reached the Lisbon court in 1542 with the Kōṭṭe embassy sent by Bhuvanekabāhu VII (r. 1521-1551). Based on the type of low-relief carving and the specific decorative repertoire, the present comb belongs to a group of rare ivories made in the second half of the sixteenth century during a period of Ceylon's history which was marked by wars, and which saw the rise and fall of diverse characters as rulers of different kingdoms on the island, where South Indian and local Buddhist aesthetics vied for dominance. The shift from a more Buddhist decorative repertoire, as seen in the Munich ivories to a more South Indian artistic tradition is apparent in the carvings of this group. When we learn that Rājasinīha I (r. 1581-1593), king of Sītāvaka and of Kandy until 1592 went as far as to convert to Hinduism, it becomes easier to understand this artistic shift. It also helps us to explain the shape of the present comb, which has little to do either with the European types copied at Kōṭṭe, or the traditional shapes of later Kandyan combs and corresponds to a well-known South Indian type.

1 Ananda K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1956, p. 83.  
 2 Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 88-89, cat. 32.



## 10

*Menino Jesus Salvador do Mundo*

Ceilão (actual Sri Lanka)  
 Século XVI (segunda metade)  
 Marfim entalhado  
 41 x 10,5 cm

Uma muito rara figura, de excepcionais dimensões, do *Menino Jesus Salvador do Mundo* (*Salvator Mundi*) delicadamente entalhada em marfim de elefante sobre pedestal torneado típico dos coevos “ídolos” budistas e hindus, entalhada numa única presa. De carácter um tanto hierático, o Menino abençoa com a mão direita e, originalmente, segurava com a esquerda uma vara crucífera de prata ou ouro. Elementos budistas são evidentes nas marcas *trivalī* de *mahāpuruṣa* ou “grande homem” – as três linhas incisas no pescoço, que são signos distintivos do Buda – e nos cabelos encaracolados, junto com a representação típica dos olhos, indicando contemplação interior (*dhyāna*), rosto oval, bochechas arredondadas, lábios pequenos e nariz afilado. Pertence a um raro grupo de figuras do Salvador do Mundo calçando sandálias, vestido com uma longa túnica e escapulário, sobre o qual estão finamente entalhados os Instrumentos da Paixão ou *Arma Christi*: a Coroa de Espinhos; três dos Pregos da Cruz, em feixe atado; a Cruz com o *Titulus Crucis*, atravessada na diagonal, pela escada usada para a Deposição, pela Santa Lança com a qual um soldado romano infligiu a última das Cinco Chagas, e pela Santa Esponja colocada numa cana com a qual fel e vinagre foram oferecidos a Jesus; o Véu de Verónica; a coluna da Flagelação e sobre ela o galo que cantou depois da Negação de Pedro, com os chicotes usados para flagelá-lo dispostos na diagonal; e a sua Santa Túnica, todos retratados na frente. No tardoz do escapulário, vemos um jarro de água sobre uma bacia, da qual Pôncio Pilatos lavou as mãos; os martelos que pregaram os pregos nas mãos e pés de Jesus, em aspa; as tenazes que removaram os pregos, também em aspa; o saco de dinheiro com as trinta moedas de prata tomadas por duas mãos cruzadas; uma tocha e uma faca, cruzadas, que os soldados utilizaram durante a Prisão de Jesus; os (três) dados com os quais os soldados lançaram sortes; e finalmente uma cesta de vime cheia de pregos e um martelo. Decorrente de uma tradição de entalhe do marfim prontamente aproveitada pelos portugueses, seja por missionários empenhados em encomendar imagens de que tão desesperadamente precisavam para a doutrinação dos novos convertidos, ou até mesmo por oficiais de corte do Estado Português da Índia, a produção de imagens católicas no Ceilão alcançou enorme fama e prestígio em toda a Ásia, tendo sido o ponto de partida e centro de divulgação de uma indústria que, após a perda da ilha para os holandeses em 1658, se trasladou provavelmente para Goa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sobre os marfins devocionais cingaleses, veja-se Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; e Maria da Conceição Borges de Sousa, “Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104-111.

*The Christ Child as Saviour of the World*

Ceylon (present-day Sri Lanka)  
 2nd half of the 16th century  
 Carved ivory  
 41 x 10.5 cm

A very rare and unusually large figure of *The Christ Child as Saviour of the World* (*Salvator Mundi*) delicately carved in elephant ivory, standing over a turned pedestal typical of contemporary Buddhist and Hindu “idols”, all carved from a single tusk. Somewhat hieratic in character, the Child makes the sign of blessing with his right hand, and would originally grasp with his left a silver or gold crucifer banner. Buddhist elements are evident in the *trivalī* marks of *mahāpuruṣa* or “great man” – the three incised lines on the neck, which are distinguishing marks of the Buddha –, and the curly hair, alongside the typical depiction of the eyes, indicating inward contemplation (*dhyāna*), the oval face, rounded cheeks, small lips and sharp nose. It belongs to a rare group of sandaled figures of the Saviour of the World dressed in a long tunic and scapular, upon which are finely carved images of the Instruments of the Passion or *Arma Christi*: the Crown of Thorns; three of the Holy Nails, in a bundle; the Cross with the *Titulus Crucis*, crossed by the ladder used for the Deposition, the Holy Lance with which a Roman soldier inflicted the final of the Five Wounds, and the Holy Sponge set on a reed with which gall and vinegar were offered to Jesus; the Veil of Veronica; the column where Jesus was whipped (the Flagellation) with the cockerel that crowed after Peter’s third denial of Jesus on top, and with the whips used to scourge him placed diagonally; and his seamless tunic or robe, all depicted on the front. On the back there is a water pitcher resting on a basin, from which Pontius Pilate washed his hands; the hammers used to drive the nails into Jesus’s hands and feet, crossed; the pincers used to remove the nails, crossed; the money bag with the thirty pieces of silver held by two crossed hands; a torch and a knife used by the arresting soldiers at the time of the betrayal, crossed; the (three) dice with which the soldiers cast lots; and finally a reed basket filled with nails and a hammer. Stemming from an ivory carving tradition which was promptly exploited by the Portuguese, whether by missionaries keen on commissioning the images they so desperately required for the indoctrination of new converts, or even by courtly officials of the Portuguese State of India, the production of Catholic images in Ceylon acquired great fame and prestige all over Asia, having been the starting point and centre of dissemination for an industry that, from the island’s loss to the Dutch in 1658, probably moved to Goa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> On Ceylonese devotional ivory carvings, see Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; and Maria da Conceição Borges de Sousa, “Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104-111.



## 11

**Escritório**

Ceilão (actual Sri Lanka)  
 Século XVI (segunda metade)  
 Teca; ferragens de ferro  
 50,5 x 78 x 44 cm

Um grande escritório de tampo de rebater do Ceilão, finamente entalhado em baixo-relevo, produzido para exportação na segunda metade do século XVI. Todas as faces exteriores apresentam o mesmo esquema decorativo em tapete, consistindo num campo central rebaixado e larga cercadura, separados por estreitos frisos perolados, sendo as arestas entalhadas em encor-dado. O topo e a frente apresentam um campo central tripartido, enquanto as ilhargas os têm quadrados. Toda a decoração, tanto dos campos centrais como das largas cercaduras, consiste em intrincados enrolamentos florais, de arabescos formando padrões entrelaçados que, embora comparáveis aos enrolamentos típicos do Ceilão, traem a sua origem europeia depois de um olhar mais atento. Os dois principais tipos de cercadura, com complexos enrolamentos entrelaçados, parecem derivar de modelos contemporâneos para bordado, como o fl. 7 (**fig. 1a**) do *Modelbuch neu, aller Art, Nehens und Stickens* de Hermann Gülférich, obra profusamente ilustrada publicada em Frankfurt am Main entre 1542 e 1554. Os *grotteschi alla candelabra* (tipo de grotesco disposto em simetria) dos painéis quadrados da frente, ou seja, ladeando o painel central, com pássaros e enrolamentos vegetalistas com terminação em cabeças de dragão, devem derivar de fontes impressas; e o painel central copia modelos semelhantes ao arabesco circular do fl. 33 do *Modelbuch* de Gülférich (**fig. 1b**).<sup>1</sup> O mesmo se pode dizer dos painéis quadrados no topo, sendo o central em tudo semelhante à águia-bicéfala do fl. 2 do *Modelbuch* de Gülférich (**fig. 1c**). Os painéis quadrados das ilhargas apresentam enrolamentos vegetalistas entrelaçados que despontam de vasos de flores ou albarreadas, motivo decorativo europeu que deve ter sido copiado de idênticas xilogravuras. O *horror vacui* da decoração vegetalista e seu aspecto granular são, no entanto, essencialmente cingaleses e podem ser encontrados em objectos de marfim entalhado, dos meados do século XVII, produzidos na ilha segundo uma estética mais local.<sup>2</sup> Quando aberto, este excepcional escritório revela seis gavetas dispostas em três fiadas. As frentes são igualmente decoradas com campos centrais rebaixados – planos, com apenas um medalhão polilobado entalhado ao centro – e cercaduras estreitas com enrolamentos vegetalistas entalhados, sendo os entrepanos igualmente entalhados com semelhantes enrolamentos. A face interior do tampo de rebater apresenta um campo central plano, sendo o centro entalhado com um medalhão circular de arabescos e as largas cercaduras entalhadas com enrolamentos vegetalistas entrelaçados. As ferragens de ferro, com singela decoração cinzelada, consistem no espe-

**Writing cabinet**

Ceylon (present-day Sri Lanka)  
 2nd half of the 16th century  
 Teak; iron fittings  
 50.5 x 78 x 44 cm

A large Ceylonese fall front writing cabinet finely carved in low-relief and made for export in the second half of the sixteenth century. All of the exterior sides of the writing cabinet share the same carpet-like decorative scheme consisting of a recessed central field and a wide border; the fields and borders are separated by narrow pearl friezes while the edges of the cabinet are carved with rope-like friezes. The top and front have a tripartite central field, while the sides have square-shaped ones. The overall decoration, of both central fields and wide borders consists of similarly intricate floral scrolls; arabesques in interlacing patterns, which although comparable to typically Ceylonese scrolls, betray their European origin on closer inspection. The two main types of border frieze, with complex interlacing scrolls, seems to derive from contemporary needle-work models such as fol. 7 (**fig. 1a**) of Hermann Gülférich's *Modelbuch neu, aller Art, Nehens und Stickens*, a highly illustrated work published in Frankfurt am Main between 1542–1554. The *grotteschi alla candelabra* (grotesque design set in symmetry) seen on the square-shaped panels on the front, namely the two on the sides of the central panel, with birds and vegetal scrolls terminating in dragon heads, must derive from similar printed sources; while the central one is modelled after designs such as the circular *arabesque* on fol. 33 of Gülférich's *Modelbuch* (**fig. 1b**).<sup>1</sup> The same may be said of the square panels on top, the central one being close to the double-headed eagle motif on fol. 2 of Gülférich's *Modelbuch* (**fig. 1c**). The square panels on the sides feature interlacing vegetal scrolls stemming from a flower vase, similarly a European decorative motif which must have been copied from similar woodcuts. The *horror vacui* of the vegetal decoration and its granular appearance are, nonetheless, quintessentially Ceylonese and may be found in mid-seventeenth century ivory carvings also made on the island with a more local aesthetic.<sup>2</sup> This exceptional writing cabinet opens up to reveal six drawers set in three tiers. The fronts are similarly decorated in recessed central fields – flat, with only a carved polylobate medallion in the centre – and narrow borders with carved vegetal scrolls; while the structure between drawers is also carved with similar scrolls. The interior of the fall front is decorated with a flat central field, with the centre carved with a circular medallion of *arabesques*, and the wide borders carved with interlacing vegetal scrolls. The iron fittings, with simple chased decoration, comprise a square lock plate on the front

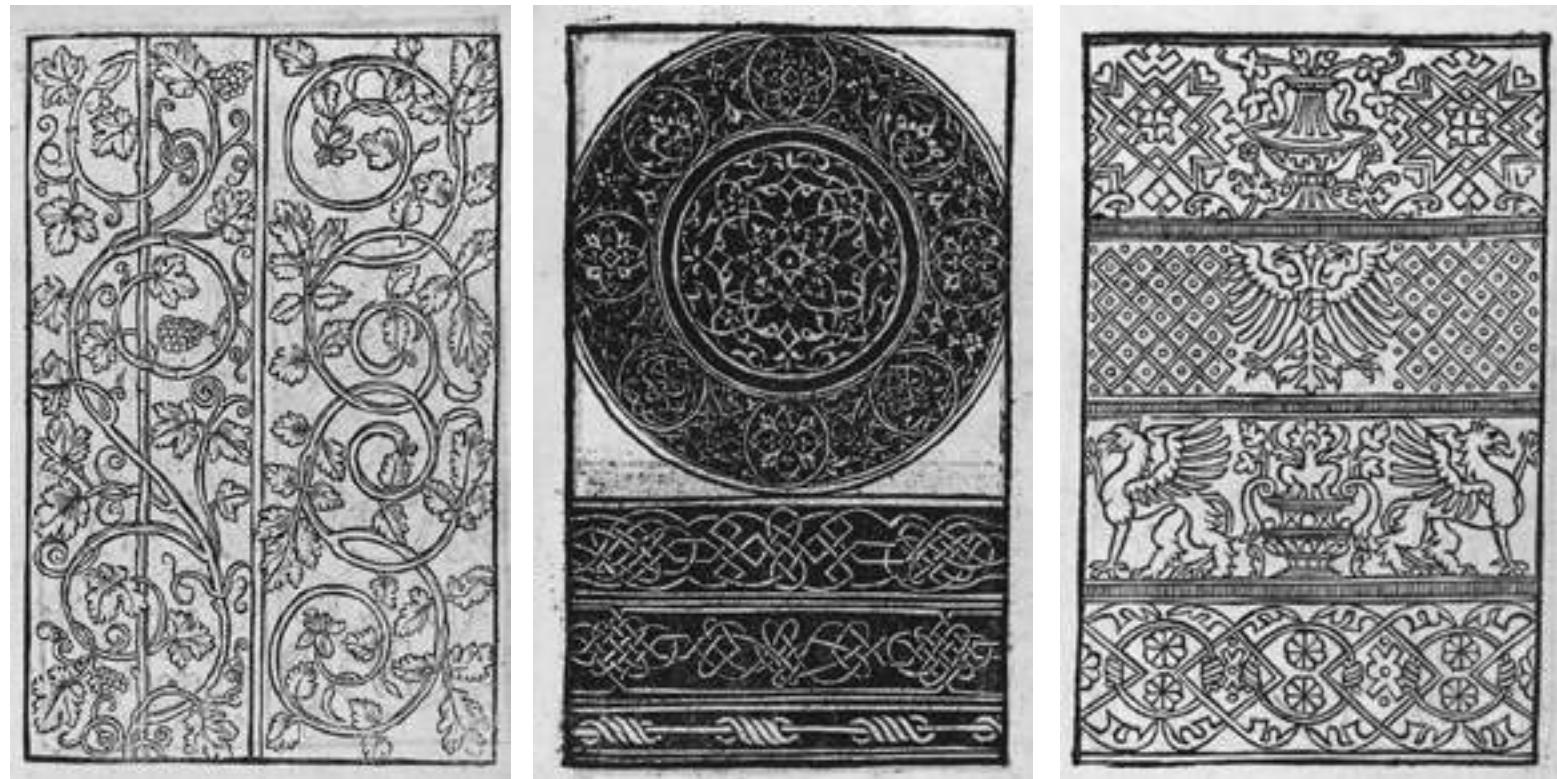
1 Para o uso de semelhantes livros de modelos, nomeadamente para rendas e bordados, em mobiliário coevº produzido na Índia, veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15, em especial pp. 165–166, com um exemplo de semelhantes cabeças de dragão de tipo europeu.

2 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 222–231, cat. 20.

1 For the use of similar pattern books, namely for lace making and embroidery, in contemporary furniture made in India for the Portuguese, see Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15, especially pp. 165–166, with an example of similar European-style dragon heads.

2 See Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 222–231, cat. 20.





[fig. 1a-c] Hermann Gülfherich, *Modelbuch neu, aller Art, Nehens und Stickens*, Frankfurt am Main, 1542-1554; xilogravura sobre papel (17,5 x 12,5 cm). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. 23.40(1-78), fls. 7, 33 e 2. | Hermann Gülfherich, *Modelbuch neu, aller Art, Nehens und Stickens*, Frankfurt am Main, 1542-1554; woodcut on paper (17.5 x 12.5 cm). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 23.40(1-78), fols. 7, 33 and 2. – © Metropolitan Museum of Art, New York.

lho de fechadura quadrada na frente com aldraba plana que liga a frente de rebater ao topo, três dobradiças bifurcadas, os puxadores das gavetas interiores e os puxadores vazados em forma de tesoura dos suportes nos quais a frente de rebater repousa quando aberto.

Peças semelhantes quanto à construção e repertório decorativo podem ser encontradas em número muito reduzido em colecções públicas e particulares.<sup>3</sup> Um escritório de tampo de rebater desta produção em tudo semelhante (51,4 x 80 x 45,3 cm), com ferragens de latão, foi recentemente publicado, embora a origem europeia da sua decoração tenha passado despercebida.<sup>4</sup> O excepcional valor desse escritório, do Museu do Caramulo, Tondela (inv. FAL 265), é mais sublinhado pela presença de um brasão de armas português. Objectos da mesma produção, materiais e decoração incluem uma grande arca de viagem de tampo plano (56 x 120 x 46 cm) numa colecção particular de Lisboa, e pelo menos dois tampos de mesa, um de grandes dimensões, numa colecção particular lisboeta, e outro recentemente exposto.<sup>5</sup>

3 Veja-se Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, cats. 23, 51-52, pp. 77, 120-121; e Hugo Miguel Crespo, *Choices [...]*, pp. 202-231, cats. 18-20.

4 Madalena Lacerda de Gouveia (ed.), *Coleção da Fundação Abel de Lacerda* (cat.), Tondela, Museu do Caramulo, 2003, pp. 156-157, cat. 311 (entrada catalográfica de Maria da Conceição Borges de Sousa).

5 Para a primeira peça, veja-se Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006, pp. 211-212; para a terceira, veja-se Maria da Conceição Borges de Sousa, "Mesa de engonços", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, p. 144, cat. 58.

with a flat latch connecting the fall front with the top, three forked hinges, the pullers of the interior drawers, and the scissor-shaped pierced pullers of the retractable supports onto which the fall front rests when open.

Pieces similar in construction and decorative repertoire are to be found in public and private collections in limited numbers.<sup>3</sup> A similar fall front writing cabinet (51.4 x 80 x 45.3 cm) of this production, with brass fittings, has recently been published, although the European origin of its decoration passed unnoticed.<sup>4</sup> The exceptional character of this writing cabinet, from the Museu do Caramulo, Tondela (inv. FAL 265) in Portugal, is further highlighted by the presence of a Portuguese coat of arms. Objects of the same production, materials and decoration include a large travelling chest with a flat lid (56 x 120 x 46 cm) in a private collection in Lisbon, and at least two table tops, one, very large, in a private collection in Lisbon, and another that has recently been exhibited.<sup>5</sup>

3 See Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006; Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, cats. 23, 51-52, pp. 77, 120-121; and Hugo Miguel Crespo, *Choices [...]*, pp. 202-231, cats. 18-20.

4 Madalena Lacerda de Gouveia (ed.), *Coleção da Fundação Abel de Lacerda* (cat.), Tondela, Museu do Caramulo, 2003, pp. 156-157, cat. 311 (catalogue entry by Maria da Conceição Borges de Sousa).

5 For the first piece, see Pedro Dias, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006, pp. 211-212; for the third, see Maria da Conceição Borges de Sousa, "Mesa de engonços", in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, p. 144, cat. 58.







## 12

**Contador de duas portas**

Ceilão (actual Sri Lanka)

Século XVII (segunda metade)

Madeira exótica, tartaruga, marfim, e papel dourado; montagens de prata  
47 x 51,5 x 33 cm

Um grande contador de duas portas de madeira exótica revestida a placas de tartaruga, cobertas por painéis de marfim vazados, com montagens de prata. De forma rectangular, apresenta painéis de marfim vazados e finamente entalhados, dispostos sobre tartaruga, fixos à estrutura de madeira previamente dourada, e emoldurada por frisos estreitos de losangos. As montagens de prata consistem em espelhos de fechadura quadrados, cantoneiras e dobradiças cinzeladas com motivos florais de origem europeia, guadras produzidas por fundição com decoração cinzelada, puxadores de argola das gavetas internas, e balmázios decorativos em forma de roseta que fixam as placas de marfim ao faixeado de tartaruga e à estrutura de madeira subjacente. Todas as faces exteriores do contador compartilham o mesmo esquema decorativo em forma de tapete: o topo e as ilhargas apresentam campo central quadripartido com tarjas transversais, resultando em quatro painéis rectangulares nos cantos, enquanto as faces exteriores e interiores das portas apresentam um grande campo central e cercaduras largas à semelhança das ilhargas e topo. A decoração, dos campos centrais, cercaduras e bandas, consiste em complexos enrolamentos florais típicos do repertório ornamental cingalês, sendo a decoração dos campos disposta em simetria dupla. O *horror vacui* da decoração vegetalista é sublinhado pela presença de pequenos esquilos de cauda comprida (e outros roedores) e pássaros, dispostos por entre a decoração magistralmente entalhada. Quando aberto, este excepcional contador revela oito gavetas dispostas em quatro fiadas; a gaveta superior simulando duas. As frentes são igualmente decoradas com placas de marfim entalhadas. Contadores portáteis deste tipo foram produzidos no Ceilão (Sri Lanka), sob encomenda de altos funcionários e comerciantes portugueses, e também oficiais e mercadores holandeses. Embora a forma e a função sejam claramente europeias, a iconografia e o estilo da complexa decoração entalhada em marfim são característicos das artes sumptuárias cingalesas. Peças semelhantes quanto à construção e repertório ornamental podem ser encontradas em coleções públicas e privadas em número restrito.<sup>1</sup> Um raro contador de mesa revestido a tartaruga e coberto com painéis de marfim vazados e entalhados desta produção foi publicado recentemente.<sup>2</sup> Semelhantes objectos com marfim vazado e entalhado produzidos no Ceilão para exportação, com as placas de marfim dispostas sobre folhas de mica em vez de tartaruga, incluem cofres e caixas como as do Rijksmuseum, Amsterdão (inv. BK-1994-55 e BK-1971-30) e um pequeno contador de duas portas no Ashmolean Museum, Oxford (inv. EA1976.6).<sup>3</sup>

1 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 202-231, cats. 18-20.

2 Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 212-21, cat. 19.

3 Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle – Gemeentemuseum, 2014, pp. 38-39.

**Two-door cabinet**

Ceylon (present-day Sri Lanka)

2nd half of the 17th century

Exotic wood, tortoiseshell, ivory, and gilded paper; silver mounts  
47 x 51.5 x 33 cm

A large two-door cabinet made of exotic wood veneered with tortoiseshell plaques, set with pierced ivory panels, and fitted with silver mounts. Rectangular in shape, it features pierced openwork and finely carved ivory panels set on a tortoiseshell ground pinned to the gilded wooden structure, framed by narrow friezes of lozenges. The silver mounts comprise square lock plates, corner fittings and hinges chased with European-derived floral motifs, cast handles with chased decoration, loop pullers of the interior drawers, and decorative rosette-shaped nails which hold the ivory plaques to the tortoiseshell veneer and to the wooden structure beneath. All of the exterior sides of the cabinet share the same carpet-like decorative scheme: the top, and both sides, have a quadripartite central field with cross-like bands resulting in four rectangular panels on the corners, while the exterior and interior sides of the doors each have a large central field and similar wide borders to the sides and top. The overall decoration, of both central fields, borders and bands consists of similar intricate floral scrolls typical of the Ceylonese repertoire; the decoration of the fields being set in two-fold symmetry. The *horror vacui* of the vegetal decoration is further highlighted by small long-tailed squirrels (and other rodents) and birds which are scattered amongst the masterfully carved decoration. This exceptional cabinet opens up to reveal eight drawers set in four tiers; the top drawer simulating two. The fronts are similarly decorated with carved ivory plaques. Portable cabinets of this type were luxury produced in Ceylon (Sri Lanka) on commission from Portuguese high officials and traders, and also Dutch officials and merchants. While the shape and function are clearly European, the subject and style of the elaborate ivory carved decoration are characteristic of Ceylonese luxury arts. Pieces with a similar construction and decorative repertoire are to be found in public and private collections in very small numbers.<sup>1</sup> A rare table cabinet veneered in tortoiseshell and covered with similar carved and pierced openwork ivory panels of this production has recently been published.<sup>2</sup> Similar openwork carved ivory objects made in Ceylon for export, with the ivory plaques placed over sheets of mica rather than tortoiseshell, include caskets and boxes like the ones in the Rijksmuseum, Amsterdam (invs. BK-1994-55 and BK-1971-30) and a small two-door cabinet in the Ashmolean Museum, Oxford (inv. EA1976.6).<sup>3</sup>

1 See Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 202-231, cats. 18-20.

2 Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 212-21, cat. 19.

3 Jan Veenendaal, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle – Gemeentemuseum, 2014, pp. 38-39.







## 13

**Contador de mesa**

Ceilão (actual Sri Lanka), possivelmente Galle;  
Século XVII (segunda metade)  
Madeira exótica, marfim entalhado (e osso); ferragens de prata dourada  
41 x 48,7 x 32,5 cm

Contador de mesa cingalês em madeira exótica com painéis de marfim – finamente entalhados com motivos florais – e ferragens de prata dourada. Rectangular, é decorado com painéis de marfim finamente entalhados fixos à estrutura com pinos de marfim. Este contador de mesa – na origem uma caixa-escritório com tampo de rebater – apresenta oito gavetas dispostas em cinco fiadas. Os motivos florais exuberantes e de grande módulo têm sido identificados como reminiscentes da decoração floral do sul da Índia, tal como surgem em têxteis de algodão, pintados e tingidos, nomeadamente nos *palampore* (de *palaigapōśa*, termo hindi para colchas) da Costa do Coromandel, região da costa oriental do subcontinente indiano, levando a atribuição, por alguns estudiosos desta produção específica cingalesa, a artesãos treinados no sul da Índia, trabalhando no norte do Ceilão, ou concretamente em Jaffna.<sup>1</sup> Apesar de interessante, esta identificação não é totalmente convincente, uma vez que muitos dos motivos utilizados nos têxteis indianos para exportação, conhecidos por *chintz*, derivam antes de fontes decorativas europeias, nomeadamente modelos para bordados, em simultâneo com motivos chineses, e também locais.<sup>2</sup> Acresce que os motivos florais de grande módulo são, de facto, reminiscentes de gravuras botânicas europeias coevas, combinadas com motivos locais para formar um repertório floral cingalês por excelência. É mais provável que, à semelhança de outro mobiliário para exportação feito com materiais preciosos, como o marfim e ébano entalhados, e a tartaruga, este tenha sido produzido em cidades portuárias sob administração europeia, como Colombo e Galle, onde muitos artesãos de origem tâmil trabalhavam. Peças semelhantes quanto à construção e repertório ornamental podem ser encontradas em coleções públicas e privadas em número reduzido. Um exemplar idêntico, no Archaeological Museum, University of Ceylon, Colombo (30 x 37 x 26,6 cm), é totalmente coberto por placas de marfim entalhadas com semelhante decoração floral de módulo grande, incluindo ainda representações de *Adão e Eva* nos campos centrais, tema utilizado noutros contadores de marfim entalhado do Ceilão, de um grupo diferente.<sup>3</sup> Outro exemplar (29,5 x 32,5 x 22,5 cm), também integralmente coberto por painéis de marfim de idêntica decoração e ferragens de prata seguindo a mesma decoração floral, encontra-se no Rijksmuseum, Amesterdão (inv. BK-1975-113).

1 Ebeltje Hartkamp-Jonxis, “Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710”, in Thijs Weststeijn, Eric Jorink, Frits Scholten (eds.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leiden – Boston, Brill, 2016, pp. 170-195, ref. pp. 180-182.

2 Rosemary Crill, *Chintz. Indian Textiles for the West*, London, V&A Publishing, 2008.

3 L. Prematilleke, “An Ivory Cabinet in the Archaeological Museum, University of Ceylon”, *University of Ceylon Review*, 19.1, 1961, pp. 76-80.

**Table cabinet**

Ceylon (present-day Sri Lanka), possibly Galle  
2nd half of the 17th century  
Exotic wood, carved ivory (and bone); silver gilt fittings  
41 x 48.7 x 32.5 cm

This Ceylonese table cabinet is made of exotic wood set with ivory panels – finely carved with large-scale floral motifs – and fitted with silver gilt fittings. Rectangular in shape, it is decorated with finely carved ivory panels pinned to the structure with ivory pins. The cabinet – in origin a fall front writing cabinet – is fitted with eight drawers set in five tiers. The exuberant, large-sale floral motifs are reminiscent of south Indian floral decoration as seen in mordant painted and resist dyed cotton textiles, namely *palampore* cloths (from *palaigapōśa*, the Hindi term for bedcover) from the Coromandel Coast, the south-eastern coast region of the Indian subcontinent. This has prompted the attribution of this specific Ceylonese production by some scholars to south Indian-trained craftsmen working in the north of Ceylon, namely in Jaffna.<sup>1</sup> While thought-provoking, this identification is not totally convincing, since many of the designs used in such Indian textiles made for export, called *chintz*, are in fact derived from European decorative sources, namely embroidery designs, alongside Chinese and local motifs.<sup>2</sup> In addition, the large-scale flower designs are in fact reminiscent of contemporary European botanical prints, combined with local motifs to form a quintessential Ceylonese floral repertoire. It is more likely that, not unlike other Ceylonese pieces of furniture for export made from precious materials such as carved ivory and ebony, and tortoise-shell, these were made in European-managed port cities such as Colombo and Galle, where many Tamil-origin craftsmen lived. Pieces of similar construction and decorative repertoire are to be found in public and private collections in very small numbers. A similar example, in the Archaeological Museum, University of Ceylon, Colombo (30 x 37 x 26.6 cm), is completely covered in carved ivory plaques with similar large-scale floral decoration, yet incorporates in the central fields depictions of *Adam and Eve*, a theme used in other Ceylonese carved ivory cabinets.<sup>3</sup> Another example (29.5 x 32.5 x 22.5 cm), also entirely covered in similarly decorated ivory panels with silver fittings following the same floral decoration, is in the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. BK-1975-113).

1 Ebeltje Hartkamp-Jonxis, “Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710”, in Thijs Weststeijn, Eric Jorink, Frits Scholten (eds.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leiden – Boston, Brill, 2016, pp. 170-195, ref. pp. 180-182.

2 Rosemary Crill, *Chintz. Indian Textiles for the West*, London, V&A Publishing, 2008.

3 L. Prematilleke, “An Ivory Cabinet in the Archaeological Museum, University of Ceylon”, *University of Ceylon Review*, 19.1, 1961, pp. 76-80.



# 14

## Cofre

Índia, Guzарат; e provavelmente Lisboa (montagens)  
Século XVI (segunda metade)  
Teca, madrepérola; montagens de prata dourada  
24 x 37 x 28 cm

Um excepcional cofre de corpo paralelepípedico e tampa tronco-piramidal (em telhado de quatro águas e topo plano) de madeira exótica, provavelmente teca (*Tectona grandis*), revestido a mosaico de madrepérola (da concha do gastrópode marinho *Turbo marmoratus*), cujas tesselas em forma de escama trilobada são fixas à estrutura por pinos de latão. O cofre assenta em quatro pés de prata em forma de bola achata da. As montagens, em prata cinzelada, revestem, protegendo, os ângulos formados pelo encontro das arestas inferiores da tampa com as superiores do corpo, consistindo igualmente na fechadura plana em forma de cartela recortada e lingueta e, em cada uma das ilhargas, delicadas asas em aleta recortada, decoradas com *ferroneries*.

A decoração cinzelada das ferragens segue o mais refinado e erudito repertório maneirista de *rinceaux* de meados de Quinhentos, nomeadamente no escudete onde vemos duas cornucópias da Abundância sobre fundo raiado. A qualidade e refinamento das montagens em prata remetem para uma oficina de ourives da prata, muito provavelmente lisboeta e activa na segunda metade do século XVI.

É curioso notar que, à semelhança de outros exemplares, madrepérola com outras origens foi aqui também utilizada, nomeadamente nas tesselas em forma de losango usadas na banda vertical do tardo da tampa, cortadas da concha de ostra perlifera, provavelmente *Pinctada radiata* ou *Pinctada maxima* dada a coloração esbranquiçada.

A origem india da produção, em concreto de Cambaia (Khambhat) e Surat, no actual estado do Guzarat, no norte da Índia é, desde há cerca de três décadas, plenamente aceite e comprovada, tanto do ponto de vista documental e literário – por descrições, relatos de viajantes e documentação de arquivo da época – como pela sobrevivência *in situ* de estruturas de madeira cobertas por tesselas de madrepérola.<sup>1</sup> Tal é o caso do baldaquino do túmulo (*dargah*) do santo sufi, Sheikh Salim Chisti (1478–1572) em Fatehpur Sikri no distrito de Agra, no estado do Uttar Pradesh, no norte da Índia.

Trata-se de uma produção de cariz geométrico e âmbito islâmico, onde por vezes as tesselas de madrepérola desenham complexas

<sup>1</sup> Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; José Jordão Felgueiras, “Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarat. A Family of Precious Gujurati Works”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; e Sigrid Sangl, “Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista”, in Francisco António Clode Sousa; Teresa Azeredo Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005, pp. 23–27.

## Casket

India, Gujarat; and probably Lisbon (mounts)  
2nd half of the 16th century  
Teak, mother-of-pearl; silver gilt mounts  
24 x 37 x 28 cm

An exceptional Gujarati casket with a rectangular box and truncated pyramidal lid (with slopes on each side and a flat top) made from exotic wood, probably teak (*Tectona grandis*), and covered with a mother-of-pearl mosaic; the tesserae, which were cut from the shell of the green turban sea snail (*Turbo marmoratus*, a marine gastropod) in the shape of trilobate scales, are attached to the wooden structure with brass pins. The casket rests on four flattened ball feet made from silver sheet. The chased silver mounts cover and protect the angles formed between the lower edges of the lid and upper edges of the box, comprising also the flat cartouche-shaped lock plate and a latch and, on either side of the box, delicate bracket-shaped handles of strapwork design (*ferronerie*).

The chased decoration of the mounts follows the most refined and erudite Mannerist repertoire of *rinceaux* dating from the mid-sixteenth century, namely on the lock plate, which features two horns of plenty with vegetal scrolls over the streaked ground. The high quality and refinement of the silver mounts, indicate the work of a silversmith probably working in Lisbon in the second half of the sixteenth century.

It is curious to note that, as with other known examples, mother-of-pearl from other origins was used, namely the lozenge-shaped tesserae used on the vertical pane of the back side of the lid, cut from the shell of the pearl oyster, probably *Pinctada radiata* or *Pinctada maxima*, given its whitish hue.

The Indian origin of this production, namely from Cambay (Khambhat) and Surat in the present state of Gujarat in north India is, as for the last three decades, consensual and fully demonstrated, not only by documentary and literary evidence – such as descriptions, travelogues and contemporary archival documentation – but also by the survival *in situ* of sixteenth-century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae.<sup>1</sup> A fine example is the canopy decorating the tomb (*dargah*) of the Sufi saint, Sheik Salim Chisti (1478–1572) in Fatehpur Sikri in the Agra district of the state of Uttar Pradesh, north India.

This is an artistic production, geometric in character and Islamic in nature, where usually the mother-of-pearl tesserae form complex

<sup>1</sup> Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; José Jordão Felgueiras, “Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarat. A Family of Precious Gujurati Works”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; and Sigrid Sangl, “Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista”, in Francisco António Clode Sousa; Teresa Azeredo Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005, pp. 23–27.







composições de escamas ou, à semelhança dos pratos também realizados com a mesma técnica, usando fina chapa de latão e pinos do mesmo metal, de flores-de-lótus estilizadas. A forma do nosso exemplar, de tampa tronco-piramidal, corresponderá – como acontece com os congêneres realizados na mesma época, igualmente no Guzorate, em tartaruga – a uma tipologia em uso no subcontinente indiano e de âmbito islâmico, anterior à chegada dos primeiros portugueses. Trata-se, na verdade, de uma tipologia antiga e extremo-oriental de cofre ou arqueta utilizada para proteger os textos sagrados do Budismo, os *sutras*.<sup>2</sup>

Uma das características mais importantes do nosso cofre reside na sua rica e bem preservada decoração pintada presente no interior da tampa; o interior da caixa e o fundo exterior do cofre estão pintados de goma-laca encarnada (vermelhão). Pintada com cores luminosas a goma-laca, a decoração em tapete do interior da tampa, com um medalhão central amendoado e arabescos de estilo timúrida a branco (prata) e amarelo (ouro), é reminiscente de encadernações em couro lavrado dos inícios do período safávida e do damasquinado.

Embora rara, a decoração de algumas bacias de madrepérola dessa mesma produção do Guzorate que nos chegaram, nomeadamente aquelas com alma em madeira, é em tudo semelhante à do nosso cofre, quer nas técnicas como nos materiais. Enquanto uma dessas bacias apresenta idênticos medalhões de estilo timúrida e decoração de arabescos no fundo exterior (Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, inv. R 1265), uma outra, do famoso Grünes Gewölbe em Dresden (inv. IV 181), que recebeu preciosas montagens de prata dourada em ca. 1582–1589, apresenta animais pintados, como lebres, veados e pavões.<sup>3</sup>

designs of fish scales or, similar to dishes made using the same technique, with thin brass sheet and pins, stylized lotus flowers. The truncated pyramidal shape corresponds, like their tortoiseshell contemporary counterparts also made in Gujarat, to a type of furniture used in the Indian subcontinent under Islamic rule prior to the arrival of the first Portuguese. This shape, in fact, is very old and peculiar to East-Asian caskets, chests or boxes used to contain and protect Buddhist texts; the *sutras*.<sup>2</sup>

One of the most important features of the present casket resides in the rich, well-preserved painted decoration present on the interior side of the lid; the inside of the box and the underside of the casket are painted in red (vermillion) shellac. Painted with luminous, bold colours, the carpet-like decoration of the interior side of the lid, with a central almond-shaped medallion and Timurid-style arabesques in white (silver) and yellow (gold), is reminiscent of early Safavid tooled leather book bindings and damascened metalwork.

Albeit rare, the decoration of the few surviving mother-of-pearl basins from the same Gujarati production, namely those featuring a wooden core, matches both in technique and materials those used in our casket. While one such basin features similar Timurid-style medallions and arabesque decoration on its underside (Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, inv. R 1265), one other, from the famous Grünes Gewölbe in Dresden (inv. IV 181), which received precious silver gilt mountings ca. 1582–1589, features painted animals, such as hares, deer, and peacocks.<sup>3</sup>

2 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 65–69.

3 Veja-se Sigrid Sangl, “Indische Perlmutt-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287, ref. p. 267; e Dirk Syndram, Jutta Kappel, Ulrich Weinhold, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden – München – Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 35.

2 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 65–69.

3 See Sigrid Sangl, “Indische Perlmutt-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287, ref. p. 267; and Dirk Syndram, Jutta Kappel, Ulrich Weinhold, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden – München – Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 35.



## 15

**Contador de mesa**

Província do Norte do Estado Português da Índia, provavelmente Taná, Bombaim (Mumbai)  
 Século XVI (finais)  
 Teca, ébano, sissó, marfim e marfim tingido; ferragens de cobre dourado  
 35,4 x 58,2 x 35 cm

O presente contador de mesa, feito de teca (*Tectona grandis*), faixeado a ébano (*Dyospius ebenum*) e com embutidos de sissó (*Dalbergia latifolia*), teca, marfim à cor natural e tingido de verde, todos fixos por pequenos pinos de latão resultando numa sumptuosa obra de marchetaria, replica, quanto à forma, um protótipo europeu, tido como dos mais apreciados móveis de conter no século XVI.

O contador apresenta sete gavetas dispostas em três fiadas, com duas gavetas quadradas maiores de cada lado, ocupando as duas fiadas inferiores. A fiada superior apresenta apenas uma única gaveta, mas mantém a simetria geral simulando duas. Todas as gavetas apresentam fechaduras individuais, que dão acesso ao que aí estaria guardado, como documentos, instrumentos de escrita e papel, ou até jóias e outros objectos de valor.

As ferragens de cobre dourado incluem oito cantoneiras, guardas laterais e oito espelhos de fechadura recortados e vazados, uma decoração que se tornaria típica da produção posterior do mobiliário de Goa. O contador é ainda decorado com pregaria de cobre dourado de cabeça espiralada.

A copiosa decoração marchetada consiste em motivos florais simetricamente dispostos nas frentes das gavetas, com flores e folhas estilizadas de alguma forma reminiscentes do repertório floral otomano de Quinhentos. A riqueza da decoração advém do uso de embutidos de diferentes madeiras exóticas como sissó, teca, e também o marfim à cor natural e tingido de verde, sobre o fundo escuro do ébano.

A gaveta superior apresenta dois casais em traje islâmico afrontados e ladeados por plantas floridas, com o motivo central florido tapado pelo espelho de fechadura vazado. As duas gavetas logo abaixo, ocupando a segunda fiada, apresentam pavões afrontados num esquema simétrico semelhante. As duas gavetas quadradas das fiadas inferiores apresentam grandes árvores floridas flanqueadas por cenas de caça, com caçadores portugueses, com seus sombreiros, bombachas e arcabuzes, perseguindo leões. Nas duas gavetas mais pequenas nas fiadas inferiores vemos animais afrontados (aves e, provavelmente dois cervo-porco-indiano ou *Hyelaphus porcinus*) ladeados por plantas floridas em semelhante arranjo simétrico.

As ilhargas apresentam composição em tapete, com o campo central preenchido por padrão geométrico de cubos tridimensionais, bordejado por larga tarja de plantas floridas simetricamente dispostas. O topo, também em tapete com semelhante larga cercadura de plantas floridas dispostas em simetria, tem como que um campo central tripartido, com uma cena cortesã ao centro, um casal em traje islâmico sentado num estrado elevado ladeando uma planta florida sobre um fundo de padrão geométrico simulando cubos a três dimensões.

**Table cabinet**

Northern Province of the Portuguese State of India, probably Thane, Bombay (Mumbai)  
 Late 16th century  
 Teak, ebony, East Indian rosewood, ivory and dyed ivory; copper gilt fittings  
 35.4 x 58.2 x 35 cm

The present table cabinet, made from teak (*Tectona grandis*) and thickly veneered with ebony (*Dyospius ebenum*) and inlaid in East Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*), teak, undyed and green-dyed ivory, all pinned with small brass pins, resulting in a sumptuous work of marquetry, was modelled after a European prototype. There are portable objects which rank among the most prestigious pieces of storage furniture from the sixteenth century.

The cabinet features seven drawers set in four tiers, with two larger square drawers placed on either side occupying the two lowest tiers. The top tier features only a single true drawer but maintains the overall symmetry by simulating two. All the drawers are complete with individual locks, which give access to what was kept inside, such as documents, writing implements and paper, or even jewels and other valuables.

The copper gilt fittings comprise corner brackets on its eight edges, side handles and eight escutcheons, all in openwork, a decoration which would become typical of later Goan furniture production. The cabinet is further decorated with large swirling dome-shaped gilded copper nails.

The rich marquetry decoration consists of symmetrical floral designs on the fronts of the drawers, with stylised flowers and leaves somewhat reminiscent of the sixteenth-century Ottoman floral repertoire. The richness of the decoration derives from the use of inlays made from different exotic woods, such as Indian rosewood, teak, alongside ivory in its natural colour and dyed in green, over a background of ebony.

The upper drawer features two couples dressed in Islamic attire and facing each other, flanked by flowering plants and with a central flower motif covered by the openwork escutcheon. The two drawers below, occupying the second tier, have facing peacocks in a similar symmetrical arrangement. The two square-shaped drawers on the lowest tiers have large flowering trees flanked by hunting scenes, and Portuguese huntsmen, with their hats, wide breeches (called *bombachas*) and matchlocks, chasing lions. The two smaller drawers in the lowest tiers have facing animals (birds, and probably Indian hog deers, *Hyelaphus porcinus*) flanked by flowering plants in a similar symmetrical arrangement.

The sides feature a carpet-like composition; the central field with a geometric three-dimension cube pattern, surrounded by a wide border of symmetrically arranged flowering plants. The top, also featuring a carpet-like composition with a wide border of similar symmetrically arranged flowering plants, has a tripartite central field, with a courtship scene in the centre, a couple in Islamic attire sited on raised platform and flanking a flowering plant, over a geometric three-dimension cube pattern.



Imprescindíveis no mobiliário interior das residências nobres e patrícias da Europa, caixas-escritório e contadores de mesa portáteis deste tipo tornar-se-iam requisito fundamental para funcionários, mercadores e comerciantes europeus que viviam e viajavam pela Ásia.<sup>1</sup>

Caixas-escritórios e contadores de pequenas dimensões foram produzidos na Ásia com materiais exóticos e dispendiosos, sendo muito admirados e avidamente procurados na Europa, devido não só à sua forma, mas também à sua perfeição técnica.

Dado que a documentação portuguesa do século XVI refere a aldeia de Taná, ou Thane – hoje parte da cidade de Mumbai (Bombaim) –, na qual floresceu uma grande comunidade de artesãos muçulmanos, como origem de preciosos móveis marchetados, é muito provável que o centro de produção deste raro e importante contador de mesa seja precisamente Taná, então parte da Província do Norte do Estado Português da Índia.<sup>2</sup>

Este contador pertence a um curioso grupo de raras peças do mobiliário mais recuado fabricado para o mercado português e identificado apenas recentemente quanto à sua origem geográfica, fontes decorativas de inspiração e contexto histórico de produção.<sup>3</sup>

Um contador de mesa algo semelhante (43 x 48 x 37 cm) desta mesma produção, embora folheado a sissó e com o padrão geométrico de cubos tridimensionais ausente da sua decoração, foi publicado nos últimos anos.<sup>4</sup>

This type of luxurious furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and portable writing and table cabinets of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia.<sup>1</sup>

Small, precious cabinets and boxes made in Asia with exotic and expensive materials such as tortoiseshell, ivory and exotic woods were much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection.

Given that sixteenth-century Portuguese records mention the village of Taná, or Thane – today part of the city of Mumbai (Bombay) –, in which flourished a large community of Muslim craftsmen, as the origin for precious marquetry furniture, it is highly probable that the centre of production of this rare, important table cabinet is precisely Thane, then part of the Northern Province of the Portuguese State of India.<sup>2</sup>

The present cabinet belongs to an exceptional group of rare, early furniture made for the Portuguese market which was only recently identified in regard to its geographical origin, decorative sources of inspiration and historical context of production.<sup>3</sup>

A somewhat similar table cabinet (43 x 48 x 37 cm) of this same production, albeit veneered in East Indian rosewood and with the geometric three-dimension cube pattern absent from its decoration, has been published in recent years.<sup>4</sup>

1 Veja-se Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002; e Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2006.

2 Sobre a Taná sob domínio luso, veja-se Sidh Losa Mendiratta, “Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia”, in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805-814.

3 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136-171, cat. 15.

4 Veja-se Pedro Dias, *Mobiliário* [...], pp. 298-302.

1 See Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2006.

2 On Portuguese-ruled Thane, see Sidh Losa Mendiratta, “Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia”, in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805-814.

3 See Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136-171, cat. 15.

4 See Pedro Dias, *Mobiliário* [...], pp. 298-302.







## 16

**Caixa-escritório**

Índia, Guzorate ou Sinde (no actual Paquistão)

Século XVI (finais)

Madeiras exóticas, sissó, marfim, marfim tingido de verde, e ferro; ferragens de cobre dourado

25,5 x 39 x 29,3 cm

Esta caixa-escritório tampo de rebater de estrutura de madeira exótica faixeadas a sissó (*Dalbergia latifolia*) é decorada com embutidos a outras madeiras e marfim à cor natural e tingido de verde. As ferragem de cobre dourado incluem duas gualdras, o espelho de fechadura em forma de águia bicéfala ou *gaṇḍabheruṇḍa* (um outro no interior da gaveta central interior) – ave mitológica hindu imbuída de força mágica, aqui provavelmente utilizada para afastar o mal e proteger, de pessoas sem escrúpulos, as preciosidades aí custodiadas – e os puxadores das gavetas no interior.<sup>1</sup> As faces exteriores (e o interior do tampo de rebater) apresentam grande colorido, sendo decoradas por larga cercadura de embutidos de marfim com enrolamentos florais ondulantes junto às arestas, e um campo central repleto de enrolamentos florais (em marfim à cor natural e tingido de verde, e madeiras mais claras). Na frente vemos duas figuras em traje europeu sentadas – provavelmente um casal português, com seus dois servidores com semelhante traje (com seus chapéus típicos e largas calças chamadas bombachas) e suas canas –, dispostas em simetria entrecortadas por três grandes árvores floridas com pássaros. No topo temos duas figuras masculinas em traje islâmico montando elefantes entrecortadas por árvores floridas. Em cada uma das ilhargas vemos dois elefantes afrontados, tendo uma árvore florida ao centro. E na face interior do tampo temos, por fim, três figuras em traje islâmico entrecortadas por árvores floridas. O interior apresenta sete gavetas (uma delas simulando duas) dispostas em quatro fiadas com uma gaveta quadrada ao centro de maiores dimensões. Enquanto a decoração embutida da frente das gavetas mais pequenas consiste em plantas floridas e codornizes simetricamente dispostas, a frente da gaveta central apresenta uma grande árvore (com aves no topo) com duas codornizes afrontadas.

Esta caixa-escritório replica, quanto à forma, um protótipo europeu conhecido na Alemanha por *schreibtisch* ou “escrivaninha”, onde os mais valiosos exemplares eram produzidos. O tampo de rebater desce formando uma superfície própria para a escrita. Imprescindíveis no mobiliário interior de residências nobres e patrícias da Europa, caixas-escritório portáteis deste tipo tornar-se-iam requisito fundamental para funcionários, mercadores e comerciantes europeus que viviam e viajavam pela Ásia.<sup>2</sup>

1 Para uma caixa-escritório com decoração semelhante, veja-se Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 28–29; e Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Colecionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 268–271, cat. 36.

2 Veja-se Amin Jaffer, *Luxury [...]*, p. 18; e Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

**Writing box**

India, Gujarat, or Sindh (in present-day Pakistan)

Late 16th century

Exotic woods, east Indian rosewood, ivory, green-dyed ivory, and iron; gilded copper fittings

25.5 x 39 x 29.3 cm

This fall front writing box is made from exotic wood, veneered in east Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and decorated with wood and ivory inlays (in its natural colour and dyed in green). Its gilded copper fittings include two side handles, a lock plate in the shape of a double-headed eagle or *gaṇḍabheruṇḍa* (a similar one on the interior central drawer) – a Hindu mythological bird thought to possess magical strength and probably used to ward off evil and protect the precious contents of the cabinet from unscrupulous people – and drawer pulls on the inside.<sup>1</sup> The exterior sides (and the interior side of the fall front) are colourfully decorated with a wide border of ivory inlays with undulating floral scrolls near the edges, and a central field inlaid with floral scrolls (in ivory in its natural colour, ivory dyed in green, and lighter coloured woods). On the front are two seated figures in European attire – most probably a Portuguese couple attended by two male figures in similar attire (with their typical hats and wide breeches called *bombachas*), probably porters with their sticks – set in symmetry around three large flowering trees with birds. On the top are two male figures in Islamic attire riding elephants interspersed with flowering trees. On each side are two elephants facing a flowering tree in the centre. And on the interior side of the fall front are three male figures in Islamic attire interspersed with flowering trees. The interior is fitted with seven drawers (one of them simulating two) set in four tiers with a large square drawer at the centre. While the inlay decoration on the front of the smaller drawers consists of flowering plants with symmetrically placed quails, the front of the larger central drawer consists of one larger flowering tree (with birds on top) with two facing quails.

The present writing box is modelled after a European prototype known in German as *schreibtisch* or “writing desk”, where the most coveted and expensive ones were produced. The hinged front drops down to form a surface for writing. Prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households, portable fall front boxes of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia.<sup>2</sup>

1 For a similarly decorated writing box, see Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 28–29; and Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 268–271, cat. 36.

2 See Amin Jaffer, *Luxury [...]*, p. 18; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.







## 17

**Contadores com trempe (par)**

Índia, Goa  
 Século XVII (meados)  
 Teca, ébano e marfim; ferragens de cobre dourado  
 126,3 x 82,5 x 48,5 cm;  
 125,6 x 82 x 46,5 cm

Um raro par de contadores com trempe produzidos em Goa em meados do século XVII, de teca (*Tectona grandis*), faixeada a ébano (*Dyospirus ebenum*) e com embutidos em ébano e marfim, sendo a sua rica decoração ainda mais sublinhada pelas copiosas ferragens de cobre dourado recortadas e vazadas. De grandes dimensões, os seus caixotes apresentam dez gavetas (simulando doze por uma questão de simetria), dispostas em quatro fiadas, cada uma com seu próprio espelho de fechadura recortado e vazado, e duas pegas e seus espelhos vazados dispostos em cada lado. Os entrepanos das gavetas, faixeados a ébano, são decorados com pregaria de cobre dourado.

As trempes fechadas apresentam duas gavetas na parte superior e dois gavetões quadrados na parte inferior, cada uma com seus espelhos de fechadura e pegas. A decoração embutida em tapete consiste num campo central de padrão de círculos secantes e cercaduras estreitas de ébano. As pernas entalhadas, com embutidos de ébano e marfim, têm a forma de *nāgiṇī*, representadas com a cabeça e o tronco de uma mulher tocando os seios (fertilidade) e a parte inferior do corpo como que serpente enrolada. *Nāgiṇī* é a versão feminina de *Nāga*, palavra sâncrita para divindade ou tipo de entidade sobrenatural com a forma de uma grande serpente. Na cultura religiosa hindu, os *nāgas* são considerados espíritos da natureza intimamente ligados à água, rios, lagos e mares, sendo protectores de nascentes, poços e rios, propiciando chuva e, assim, a fertilidade. São ainda hoje objecto de grande reverência cultural especialmente no sul da Índia e, em particular, cultuados por mulheres enquanto divindades femininas, trazendo fertilidade e prosperidade às suas devotas.<sup>1</sup> As *nāgiṇī* cumprem uma função apotropaica; para afastar o mal e proteger os objectos valiosos custodiados no seu interior, como dinheiro, documentos, jóias e objectos preciosos.

Como é de regra quanto à produção de mobiliário na Índia sob encomenda portuguesa, este tipo de contador apresenta forma e origem europeia, copiando as peças de mobiliário trazidas para a Ásia pelos portugueses, enquanto a sua exuberante decoração, em claro *horror vacui*, a par das intrincadas ferragens de cobre dourado recortadas e vazadas, é de origem indiana local.<sup>2</sup> Trata-se de um verdadeiro exemplo da síntese cultural e artística que teve lugar após a chegada dos portugueses à Índia.

1 Veja-se Charles F. Oldham, "The Nāgas. A Contribution to the History of Serpent-Worship", *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 33, 1901, pp. 461-473.

2 Veja-se Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; e Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

**Cabinets on a stand (pair)**

India, Goa  
 Mid-17th century  
 Teak, ebony and ivory; gilded copper fittings  
 126.3 x 82.5 x 48.5 cm;  
 125.6 x 82 x 46.5 cm

A rare pair of cabinets on a stand made in Goa in the mid-seventeenth century from teak (*Tectona grandis*), veneered in ebony (*Dyospirus ebenum*) and inlaid in ebony and ivory; the rich decoration is further highlighted by copious pierced openwork fire gilded copper fittings. Of large dimensions, their boxes are fitted with ten drawers (simulating twelve for the sake of symmetry) set in four tiers, each with its own pierced openwork escutcheon-shaped lock plate and two handles and openwork plate placed on each side. The structure between the drawers, veneered in ebony, is further decorated with large swirling dome-shaped gilded copper nails.

The closed stands feature two drawers in the upper section, and two very large square drawers in the bottom section, each with its own lock plates and handles. The carpet-type marquetry decoration consists of a central field of a diaper pattern of interlocking circles and narrow ebony borders. The carved legs, inlaid in ebony and ivory, are in the shape of a *nāgiṇī*, depicted with the head and torso of a woman touching her breasts (fertility), and the lower body as curling serpent. *Nāgiṇī* are the female version of the *Nāga*, the Sanskrit word for a deity or class of entity or being, taking the form of a very large snake. In Hindu religious culture *nāgas* are considered nature spirits closely associated with water, rivers, lakes and seas, protectors of springs, wells and rivers, propitiating rain, and thus fertility. They are object of great reverence even in modern times and especially in South India where they are still worshiped as female deities particularly by women devotees, bringing them fertility and prosperity.<sup>1</sup> The *nāgiṇī* serve an apotropaic function; to ward off evil intentions by protecting the contents hidden in this type of furniture used to store valuables, such as money, documents, jewellery and precious objects.

As is the rule for the production of furniture in India under Portuguese patronage, this type of cabinet is European in shape and origin, and modelled on furniture brought to Asia by the Portuguese, while their exuberant decoration, in clear *horror vacui*, alongside the intricate design of the pierced openwork gilded copper fittings, is of local Indian origin.<sup>2</sup> Their overall design stands as a true example of the cultural and artistic synthesis that took place after the arrival of the Portuguese in India. This particular production, dating from the mid-seventeenth

1 See Charles F. Oldham, "The Nāgas. A Contribution to the History of Serpent-Worship", *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 33, 1901, pp. 461-473.

2 See Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990; and Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.



Esta produção em particular, datada de meados do século XVII, com uma longa história de fabrico que se estende até o século XVIII, espelha o alto nível da marcenaria produzida então em Goa.

Exemplos desta produção goesa, que pode ser datada com mais precisão, sobrevivem na forma de arcazes e outros móveis de sacristia que ainda hoje se encontram na Sé Catedral de Santa Catarina em Goa, na Casa Professa do Bom Jesus, e noutras sacristias das igrejas de Goa, e também no mobiliário de algumas casas patrícias e aristocráticas tradicionais de Goa. Alguns destes móveis de igreja, aí construídos de propósito, são muito grandes, indicando uma produção local, na região de Goa.<sup>3</sup> As principais características desta produção são: construção em teca; faixeados e embutidos de ébano e, mais raramente, em sissó; decoração de enrolamentos vegetalistas, por vezes com animais e pássaros estilizados, ou de natureza puramente geométrica, com padrões complexos de círculos secantes (como o exemplo presente), ou padrões mais simples de losangos, triângulos e quadrados. Sobre a rica decoração de embutidos, as ferragens de cobre dourado, recortadas e vazadas – conhecida localmente por “obra de Santa Mónica”, aludindo ao convento do mesmo nome em Goa – mais sublinham o carácter exuberante desta produção.

Embora semelhantes contadores com trempe, isolados, desta produção sobrevivam em diversas colecções públicas e privadas na Europa, é difícil encontrar pares como o presente.<sup>4</sup> Um contador com trempe semelhante, isolado, embora de maiores dimensões (150 x 140 x 69 cm), faixeado não a ébano como os presentes exemplares mas a sissó, e com as figuras entalhadas, que servem de pernas, na forma de atlantes de estilo europeu, pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 777-1865).<sup>5</sup>

century, with a long manufacturing history which extends well into the eighteenth century, summarises the high level of cabinetmaking in Goa.

Examples of this Goan production, which can be more accurately dated, survive in the form of sacristy cabinets and chests of drawers found in the Se Cathedral of Goa (Sé Catedral de Santa Catarina), the Basilica of Bom Jesus (Casa Professa do Bom Jesus) and in other sacristies of Goan churches, and also in the furnishings of some traditional Goan patrician and aristocratic houses. Some of this purpose-built church furniture is very large in size, indicating a local production, within the region of Goa.<sup>3</sup> The main features of this production are as follow: construction in teak; veneered and inlaid in ebony and occasionally in East Indian rosewood; featuring a decoration either of vegetal scrolls, sometimes with stylised animals and birds, or geometric in nature, such as complex diaper patterns of interlocking circles (like the present example), or more simple patterns of lozenges, triangles and squares. Over the rich marquetry decoration, finely crafted pierced openwork gilded copper fittings – known locally as “Santa Monica work”, alluding to the homonymous Goan convent – add to the opulence of this production.

Although similar single cabinets on stand of this production survive in a number of private and public collections in Europe, matching pairs are harder to find.<sup>4</sup> A similar, albeit larger single cabinet on a stand (150 x 140 x 69 cm), veneered in East Indian rosewood rather than in ebony like the present example, and with the sculpted supporting figures that make up the legs in the form of European-style atlantes, belongs to the Victoria and Albert Museum, London (inv. 777-1865).<sup>5</sup>

3 Veja-se Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 56–57, cat. 21.

4 Para um exemplar semelhante, veja-se Pedro Dias, *Mobiliário [...]*, pp. 273–274.

5 Veja-se Amin Jaffer, *Luxury [...]*, pp. 58–59, cat. 22.

3 See Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 56–57, cat. 21.

4 For a similar example, see Pedro Dias, *Mobiliário [...]*, pp. 273–274.

5 See Amin Jaffer, *Luxury [...]*, pp. 58–59, cat. 22.







## 18

**Pedra de Goa com caixa e trempe**

Índia, provavelmente Goa

Século XVII (finais)

Pedra de Goa; prata e prata dourada  
 7,3 x Ø 7 cm; 9,4 x Ø 8 cm com trempe  
 409 g

Esta rara pedra de Goa sobreviveu com a sua caixa e trempe originais. A caixa quase esférica que envolve a pedra consiste em duas calotes hemisféricas forjadas a partir de chapa de prata, depois dourada, que servem de forro interior, cada uma coberta por calotes hemisféricas ligeiramente maiores. Estas, em prata vazada e cortada a cinzel, são repuxadas e cinzeladas. O forro e as calotes hemisféricas vazadas unem-se por rebite ao centro. A caixa esférica fecha sob pressão; o rebordo da metade um pouco menor desliza dentro da maior, cujo rebordo é emoldurado por um largo fio de prata de meia-cana. A decoração vazada consiste num padrão em espiral de enrolamentos vegetalistas irradiando de uma roseta central e um friso estreito de enrolamentos vegetalistas ondulados junto ao rebordo. A trempe, com vestígios de douramento original a azougue, consiste num aro circular moldurado, onde repousa a caixa esférica, e os três pés ondulados em chaveta produzidos por fundição. A complexidade do padrão em treliça é de alguma forma semelhante à sofisticada decoração vazada de tipo *jāli* do cofre-relicário de São Francisco Xavier, e que tem as suas origens nas complexas decorações islâmicas que encontramos entre as refinadas artes de corte dos sultanatos do Decão, tradições artísticas que abrangem uma área geográfica que inclui também Goa. Este famoso cofre, hoje no Museu de São Roque em Lisboa (inv. OR 392) e datado de 1686-1690, foi encomendado pelo governador do Estado Português da Índia, Rodrigo da Costa († 1690).<sup>1</sup> Pedras de Goa (ou *lapis de Goa* em latim) ou pedras cordiais eram um produto medicinal com origem na botica jesuítica do Colégio de São Paulo em Goa; uma criação de meados do século XVII de Gaspar António, irmão leigo de origem florentina, como substituto para as raras e valiosas pedras bezoar – secreções estomacais de natureza orgânica e mineral não digeridas pela cabra bezoar (**cat. 6**) – que chegavam a Goa via Ormuz que, à época, se haviam tornado mais difíceis de obter a preços razoáveis.<sup>2</sup> Por mandado régio, as pedras de Goa tornaram-se monopólio dos jesuítas a 6 de Março de 1691. De fabrico humano e produzidas em grandes quantidades pelos jesuítas em Goa, o produto da sua venda ascenderia anualmente a cinquenta mil xerafins, um valor astronómico de quinze milhões de reais. Com base na maioria das receitas que sobreviveram, estas pedras de Goa, quase esféricas ou em forma de ovo e cobertas a folha de ouro, seriam feitas de almíscar

**Goa stone with case and stand**

India, probably Goa

Late 17th century

Goa stone; silver and gilded silver  
 7.3 x Ø 7 cm; 9.4 x Ø 8 cm with stand  
 409 g

This rare Goa stone has survived with its original case and stand. The almost spherical container enclosing the stone consists of hemispherical halves raised from gilded silver sheet, which act as an interior lining, each covered by slightly larger hemispherical halves. These, in pierced openwork silver, obtained by chisel-cutting, are decorated in repoussé and chased. The lining and pierced openwork hemispherical halves are held together with one rivet each in the centre. The spherical case closes by pressure; the edge of the slightly smaller half, sliding into the larger one, the edge of which is encircled by a wide half-round silver wire. The openwork decoration consists of a swirling pattern of vegetal scrolls radiating from a central rosette, and a narrow frieze of undulating vegetal scrolls near the edges. The tripod stand, with traces of its original fire gilding, comprises a circular moulded circlet, where the spherical container rests, and the three silver cast bracket-shaped curling supports. The complexity in design, a trellis or lacework, is somewhat similar to the sophistication of the *jāli*-type trellis decoration of the reliquary-casket of Saint Francis Xavier, which finds its origins in the complex Islamic decorations that we find among the refined courtly arts of the Deccan Sultanates, and artistic traditions spanning a geographic area also including Goa. This famous casket, now in the Museu de São Roque, Lisbon (inv. OR 392) and dated to around 1686-1690, was commissioned by the Governor of the Portuguese State of India, Rodrigo da Costa (†1690).<sup>1</sup> Goa stones (*pedras de Goa* in Portuguese, and *lapis de Goa* in Latin) or cordial stones, were a medicinal product which originated in the Jesuit's apothecary (*botica*) of Saint Paul's College in Goa (Colégio de São Paulo); a mid-seventeenth century creation of Gaspar António, a lay brother of Florentine origin.<sup>2</sup> It was created as a substitute for rare and valuable bezoar stones – stomach secretions of an organic and mineral nature not digested by the bezoar goat (**cat. 6**) – which reached Goa via Hormuz and had at the time become more difficult to obtain at reasonable prices. By royal mandate, Goa stones became a Jesuit monopoly on 6th March 1691. Man made in large quantities by the Jesuits in Goa, its sale would amount annually to fifty thousand *xerafins*, an astronomical fifteen million *reais*. According to most of the recipes that have survived, these Goa stones, which are almost spherical or egg-shaped and covered with gold leaf, would

1 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação do Oriente, 2014, pp. 139-143, cat. 124.

2 Veja-se Christopher John Duffin, "Lapis de Goa: the «Cordial Stone»", *Pharmaceutical Historian*, 40.2, 2010, pp. 22-32; e John Duffin, "Lapis de Goa: the «Cordial Stone» – Part Two", *Pharmaceutical Historian*, 40.3, 2010, pp. 43-46.

1 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação do Oriente, 2014, pp. 139-143, cat. 124.

2 See Christopher John Duffin, "Lapis de Goa: the «Cordial Stone»", *Pharmaceutical Historian*, 40.2, 2010, pp. 22-32; and John Duffin, "Lapis de Goa: the «Cordial Stone» – Part Two", *Pharmaceutical Historian*, 40.3, 2010, pp. 43-46.





[fig. 1] Pedra de Goa com caixa e trempe, Índia, provavelmente Goa, século XVII (finais); pedra de Goa, prata e prata dourada (3,7 x Ø 3,7 cm; 5,2 x Ø 4,4 x 4,4 cm com trempe). Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. 1980.228.1, .2a, b, .3. | Goa stone with case and stand, India, probably Goa, late 17th century; Goa stonem silver and gilded silver (3.7 x Ø 3.7 cm; 5.2 x Ø 4.4 cm with stand). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1980.228.1, .2a, b, .3. – © Metropolitan Museum of Art, New York.

(produzido pelo cervo-almiscarado-siberiano, *Moschus moschiferus*), pedras bezoar orientais, âmbar-gris, aljôfares, chifre de antílope ou hastas de veado pulverizados, terra sigillata (argila medicinal), coral vermelho e branco, esmeraldas, topázios, rubis, jacintos e safiras. Usadas com moderação, raspadas, feitas em pó, diluídas em elixires ou simplesmente imersas em líquido, estas valiosas pedras possuíam não raramente caixas preciosas em ouro ou prata, para as guardar e exibir, como é o caso do nosso exemplar.

A nossa pedra de Goa, com sua caixa e trempe, pertence a um grupo de peças semelhantes, invariavelmente de antigas coleções britânicas, datadas de entre os finais do século XVII e os inícios do século XVIII. Um exemplo precioso, inteiramente em ouro, do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. 2004.244a-d), é surpreendentemente semelhante – com seu padrão do tipo *jāli* de idênticos enrolamentos vegetalistas com animais reais e imaginários (macacos, cães, lebres, unicórnios e grifos) – ao cofre-relicário hoje em Lisboa. Foi trazido para Inglaterra no século XVIII por um oficial britânico da East India Company.<sup>3</sup> Embora seja provável que o centro de produção destas caixas em metal precioso seja o mesmo das pedras de Goa, não devemos excluir a possibilidade de que possam ter sido encomendadas por britânicos

be made out of: musk (produced by the Siberian musk deer, *Moschus moschiferus*), oriental bezoar stones, ambergris, seed pearls, grounded antelope or deer horn, *terra sigillata* (medicinal clay), red and white coral, emerald, topaz, ruby, jacinth and sapphire. Used sparingly, scraped, ground, diluted into elixirs or merely immersed in liquid, these valuable stones often had own precious boxes and containers in gold or silver in which to store and display them as we can see in the present example.

Our Goa stone, complete with its case and stand, belongs to a group of similar pieces invariably from old British collections that have been dated to between the late seventeenth and the early eighteenth century. One very precious example, made entirely from gold, from the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 2004.244a-d), is strikingly similar in its design – a *jāli*-type pattern of similar vegetal scrolls with both real and imaginary animals (monkeys, dogs, hare, unicorns and griffins) –, with the reliquary-casket in Lisbon. It was brought to England in the eighteenth century by a British officer in the East India Company.<sup>3</sup> While it is likely that the production centre for the precious metal cases would be the same as that of the Goa stones, we should not exclude the possibility that these were instead commissioned by wealthy British patrons in Bombay (Mumbai), which was an important artistic

<sup>3</sup> Veja-se Maryam D. Ekhtiar, Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby, Navina Najat Naidar (eds.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art* (cat.), New York, Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 389–390, cat. 277 (entrada catalográfica de Navina Najat Haidar).

<sup>3</sup> See Maryam D. Ekhtiar, Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby, Navina Najat Naidar (eds.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art* (cat.), New York, Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 389–390, cat. 277 (catalogue entry by Navina Najat Haidar).

abastados em Bombaim (Mumbai), um importante centro artístico que permaneceu parte da Província do Norte do Estado Português da Índia até à sua entrega em 1665 como parte do dote de casamento (1662) de D. Catarina de Bragança (1638-1705). Este mesmo tipo de decoração vazada encontramos noutras duas caixas muito semelhantes para pedras de Goa, uma menor e outra um pouco maior (5,6 x Ø 4,7 cm; 7,5 x Ø 6,6 cm) no British Museum em Londres (inv. 1978,1002.804, e 1978,1002,807). Na mesma coleção britânica existe um outro exemplar, de maiores dimensões (10,1 x Ø 9,7 cm), mas integralmente em ouro (inv. 1978,1002,808), com o mesmo tipo de decoração de faixas de motivos vegetalistas vazados. Semelhante ao nosso exemplar é de referir uma caixa esférica um pouco menor (**fig. 1**), não apenas com a sua pedra de Goa original, mas também com a sua trempe em prata fundida, no Metropolitan Museum of Art (1980.228.1. 2a,b. 3).<sup>4</sup> Um exemplar semelhante, embora em ouro, com animais intercalados na decoração de enrolamentos vegetalistas dispostos em faixas e sem revestimento interior, pertence à Henry Wellcome Collection, Londres (inv. A 642470).

centre that remained part of the Northern Province of the Portuguese State of India until its transfer in 1665 as part of the wedding dowry (1662) of Catarina of Bragança(1638-1705). This same type of pierced openwork decoration may be seen in two very similar containers for Goa stones, one smaller and the other somewhat larger (5.6 x Ø 4.7 cm; 7.5 x Ø 6.6 cm) in the British Museum, London (inv. 1978,1002.804, and 1978,1002.807). In the same British collection, there is another example, larger in scale (10.1 x Ø 9.7 cm), yet made entirely of gold (inv. 1978,1002.808), with the same type of decoration with bands of pierced vegetal motifs. Similar to the present example, mention should be made of a smaller spherical container (**fig. 1**), not only with its original Goa stone but also its cast silver tripod, in the Metropolitan Museum of Art (1980.228.1. 2a,b. 3).<sup>4</sup> A similar example, albeit entirely made from gold, with animals interspersed in the vegetal scroll decoration set in bands, and lacking any interior lining, belongs to the Henry Wellcome Collection, London (inv. A 642470).



<sup>4</sup> Veja-se Navina Najat Haidar, Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500-1700* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, pp. 316-317, cat. 190 (entrada catalográfica de Courtney Stewart).

<sup>4</sup> See Navina Najat Haidar, Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500-1700* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015, pp. 316-317, cat. 190 (catalogue entry by Courtney Stewart).

## 19

## Manuel da Cunha Maldonado

### *Usos, costumes e ofícios da Índia*

Índia, Goa  
ca. 1846-1847  
Pintura a aguarela sobre papel  
18 x 27 cm

Um conjunto de aguarelas soltas em papel representando figuras de diferentes castas, ofícios e ocupações da região de Goa sob domínio português, de ca. 1846-1847, de Manuel da Cunha Maldonado, cartógrafo e sargento de artilharia. No final do século XVIII, vários artistas europeus, tanto amadores como profissionais, visitaram a Índia e registaram a vida social, arquitectura, trajes e paisagens indianas. Enquanto alguns se dedicaram a cenas arquitectónicas que mais atraíam a sua clientela britânica, outros pintores – do género que seria conhecido como “Company paintings” (*kampani kalam* em hindi) – especializaram-se, como se pode ver nas nossas aguarelas, em figuras de diferentes castas, ofícios e ocupações com ênfase nas diferenças de traje. Outros artistas concentraram-se em pinturas de história natural (principalmente plantas e aves), por vezes de largo formato ou usando diferentes materiais, como guache sobre folhas de mica. Considerado um estilo indo-europeu de pintura, portanto híbrido, era predominantemente utilizado na Índia por artistas nativos que trabalharam para clientes europeus entre os séculos XVIII e XIX. Combinava elementos das tradições pictóricas rajapute e mogol com convenções europeias de perspectiva e sombreamento usando aguarela sobre papel, em vez do guache tradicional. Os principais centros deste estilo de pintura foram as principais colónias britânicas de Calcutá, Chennai, Delhi, Lucknow, Patna, Thanjavur e Bangalore, onde se fixaram os patronos mais ricos.<sup>1</sup> Pouco se sabe sobre a produção de pinturas semelhantes na Índia sob domínio luso, seus patronos e pintores, ou sobre a variedade de temas encomendados. Embora raras, são também conhecidas representações anteriores de figuras asiáticas (não apenas indianas) de diferentes origens geográficas, ocupações e trajes, sendo de mencionar o famoso álbum indo-português, o *Codex Casanatense* 1889 – um livro de “trajes e costumes” dos diferentes povos asiáticos encontrados pelos portugueses –, que foi recentemente atribuído a um artista treinado numa oficina de um dos sultanatos indianos no início do século XVI, possivelmente Mandu ou Guzarate, e datado da década de 1540.<sup>2</sup> Outras obras comparáveis incluem as ilustrações feitas para o *Itinerario* (1596) de Jan Huygen van Linchoten, mais tarde reimpressas no seu *Icones* (1604). O presente conjunto pertence a um pequeno grupo de pinturas idênticas, soltas ou encadernadas, de Maldonado, por vezes em conjunto com Joaquim António Roncon, que pode ter sido responsável pela aplicação da cor, tendo sido exposto em data recente o exemplar do Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa.<sup>3</sup>

1 Veja-se William Dalrymple, *Forgotten Masters. Indian Painting for the East India Company* (cat.), London, Philip Wilson Publishers, 2019.

2 Veja-se Jeremiah P. Losty, “Identifying the artist of *Codex Casanatense* 1889”, *Anais de História de Além-Mar*, 13, 2012, pp. 13-40.

3 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 193, cat. 67.

## Manuel da Cunha Maldonado

### *Indian customs, costumes and occupations*

India, Goa  
ca. 1846-1847  
Watercolour painting on paper  
18 x 27 cm

A set of loose watercolours on paper depicting figures of different castes, trades and occupations of Portuguese-ruled Goa, made ca. 1846-1847 by Manuel da Cunha Maldonado, a cartographer and gunnery sergeant. In the late eighteenth century, a number of amateur and professional European artists visited India and recorded Indian life, architecture, costumes and landscapes. While some mostly recorded architectural scenes that would appeal to their British clientele, other painters – of what would be known as Company paintings (*kampani kalam* in Hindi) – specialised, as the present examples show, in figures of different castes, trades and occupations with an emphasis on differences in costume. Other artists focused on natural history paintings (mostly plants and birds), sometimes made on a larger scale or using different media, such as gouache on sheets of mica. Considered a hybrid Indo-European style of painting, it was predominantly employed in India by native artists working for European patrons between the eighteenth and nineteenth centuries. It blended elements from Rajput and Mughal paintings with European conventions of perspective and shading using watercolour on paper rather than the traditional gouache. Leading centres of this style of painting were the main British settlements of Calcutta, Chennai, Delhi, Lucknow, Patna, Thanjavur and Bangalore, where the most wealthy patrons were based.<sup>1</sup> Little is known of the production of similar paintings in Portuguese-ruled India, its patrons and painters, or the variety of subjects commissioned. Earlier depictions of Asian (not only Indian) figures of different geographical origins, occupations and costume, though rare, are also known, and mention should be made of the famous Indo-Portuguese album, the *Codex Casanatense* 1889 – a “costume and customs” book on the different Asian peoples encountered by the Portuguese –, which has been attributed to an artist trained in a Sultanate studio early in the sixteenth century, possibly in Mandu or Gujarat, and dated to the 1540s.<sup>2</sup> Other comparable works include the illustrations made for Jan Huygen van Linchoten’s *Itinerario* (1596) later reprinted in his *Icones* (1604). The present set belongs to a small group of similar paintings, both loose or bound in volumes, by Maldonado, sometimes in conjunction with Joaquim António Roncon, who might have been responsible for their colouring, of which one example, from the Arquivo Histórico Ultramarino, Lisbon, has been exhibited in recent years.<sup>3</sup>

1 On Company paintings, see William Dalrymple, *Forgotten Masters. Indian Painting for the East India Company* (cat.), London, Philip Wilson Publishers, 2019.

2 See Jeremiah P. Losty, “Identifying the artist of *Codex Casanatense* 1889”, *Anais de História de Além-Mar*, 13, 2012, pp. 13-40.

3 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 193, cat. 67.





O Bardeiro Chocão



Caleira



Luxardo de Cadeiras



Garrapera que traz



Bastadeira



Poer Negroau



Mulher que vende fruteros





*Catre com tendilhas*



*Moxila de dons assentos com tendilhas*

## 20

**Arca-escritório**

Reino do Pegu (Birmânia, actual Myanmar)  
 Século XVI (meados)  
 Madeira lacada e dourada; ferragens em ferro forjado  
 27 x 54,5 x 38,5 cm

Rara e importante arca-escritório (*escrivaninha*), provavelmente em madeira de angelim (*Artocarpus sp.*) lacada com laca do Sudeste Asiático, ou *thitsi* a negro e folha de ouro nas faces exteriores e interior da tampa, sendo as faces internas lacadas a vermelho cinábrio.<sup>1</sup> De tampa de levantar, pequena gaveta inserida em escaninho no canto inferior direito (com fechadura própria), apresenta divisória central e um par de escaninhos sobrepostos ao entrepano da gaveta, sendo um deles subdividido em três. Os escudetes, em ferro forjado tal como as restantes ferragens, são em forma de escudo heráldico, com decoração vazada no remate superior; o puxador da gaveta é em “tesoura” com espelho em roseta e as asas das ilhargas são em dupla ansa, seguindo as formas específicas deste tipo de mobiliário europeu quinhentista. Todas as faces exteriores, à exceção do fundo, estão integralmente decoradas, com o campo entalhado em baixo-relevo, avivado a ouro, com um padrão espiralado de flores-de-lótus estilizadas e as cercaduras planas com friso de folhagens a folha de ouro sobre o fundo negro da laca (técnica *tiejinqi* ou *jinqi*, chamada *haku-e* em japonês) e típica das lacas birmanesas e tailandesas (*shweizawa* e *lai rod nam*, respectivamente).

O interior da tampa é decorado por uma composição entalhada em baixo-relevo laca negra e folha de ouro baseada numa gravura europeia que foi possível identificar (fig. 1). Trata-se de um tema raro na iconografia mitológica, o *Rapto de Amimone pelo Tritão*, numa igualmente rara calcografia baseada (espelhada) por sua vez numa xilogravura de Albrecht Dürer (1471-1528), que tem vindo a ser atribuída erradamente a Georg Pencz (1500-1550) com base no monograma, e datada de ca. 1530-1580, sendo mais provável tratar-se de obra da primeira metade de Quinhentos.<sup>2</sup> O tema – a virtuosidade de Amimone, literalmente a “sem culpa”, que, ao contrário das suas quarenta e nove irmãs, as Danaides, não matou o seu marido egípcio no dia do casamento, aqui exacerbado na representação do seu rapto e violação por Posídon, deus supremo do mar – seria bastante apropriado a uma peça nupcial moralizante, como *objet de vertù*, tão ao gosto renascentista. De resto a virtude feminina, a castidade e a pureza da esposa, são temas recorrentes nestes *objets de vertù*, nomeadamente nos *cassone* (para conter o dote) ou *cassette* e *scrigni da sposa* (caixas e escritórios), surgindo algumas figuras e episódios da mitologia clássica como modelo de virtude a emular pelas esposas renascentistas, caso do *Rapto de Lucrecia*.<sup>3</sup> Com efeito, muitas

**Writing chest**

Kingdom of Pegu (Burma, present-day Myanmar)  
 Mid-16th century  
 Lacquered and gilded wood; wrought iron fittings  
 27 x 54.5 x 38.5 cm

A rare and important writing box (or chest) probably made from anjili wood (*Artocarpus sp.*), coated with Southeast Asian black lacquer, or *thitsi*, and leaf gilded on the exterior faces and on the inside of the lid, while the internal sides are coated with cinnabar-red lacquer.<sup>1</sup> With a top lid, small exterior drawer on the lower right corner (with its own lock), this writing box has a central division and a pair of nooks on top of the drawer, one being divided in three. The wrought iron escutcheons are shaped like a heraldic shield and decorated in openwork on the upper section; the pullers are scissor-shaped set with rosette-shaped escutcheons and the double loop side handles follow the typical shape found on this type of furniture produced in sixteenth-century Europe. Every exterior face except for the underside is decorated in low-relief highlighted with gold, featuring a lotus scroll pattern and flat borders decorated with foliage in gold leaf over the black lacquered ground (the technique called *tie-jinqi* or *jinqi* in Chinese, and known as *haku-e* in Japanese), typical of Burmese and Thai lacquerware (called *shweizawa* and *lai rod nam*, respectively).

The interior side of the lid is decorated with a low-relief carved composition in black lacquer and gold leaf modelled after a European print that has been identified (fig. 1). It depicts a rare theme in mythological iconography, the *Rape of Amymone by Triton*, a rare engraving based (mirrored) in turn on a woodcut by Albrecht Dürer (1471-1528) and which has been wrongly attributed to Georg Pencz (1500-1550) on the basis of the monogram and dated from ca. 1530-1580. Nevertheless, it is more likely that it dates from the first half of the sixteenth century.<sup>2</sup> The theme – the virtues of Amymone, literally the “blameless one”, who, unlike her forty-nine sisters, the Danaids, did not assassinate her Egyptian husband on her wedding day, here underscored by the representation of her abduction and rape by Poseidon, the supreme god of the sea – would be quite appropriate for a moralizing wedding piece, as an *objet de vertù*, much to the Renaissance taste. In fact, the female virtues, the chastity and purity of the wife, are recurring themes to be found in these *objets de vertù*, namely on *cassoni* (to contain the dowry) or *cassette* and *scrigni da sposa* (boxes and writing cabinets), with some figures and episodes from Classical Mythology serving as models of virtue to emulate by Renaissance wives, such as the *Rape of Lucretia*.<sup>3</sup> In reality, on many Luso-Asian pieces of furniture made from exotic, noble ma-

1 Publicado em Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238-261, cat. 22

2 David Landau, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milano, Salomon e Agostoni, 1978, p. 24, 26 e 1777, cat. 155.

3 Stephanie H. Jed, *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989.

1 Published in Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238-261, cat. 22

2 David Landau, *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, Milano, Salomon e Agostoni, 1978, p. 24, 26 and 1777, cat. 155.

3 Stephanie H. Jed, *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1989.



das peças luso-orientais em materiais exóticos e nobres como a tartaruga ou a madrepérola, como pequenos cofres, apresentam precisamente este tipo de iconografia moralizante nas suas montagens, sendo usadas como peças nupciais.<sup>4</sup> O mesmo sentido pedagógico e moralizante encontramos na representação, em duas destas arcas-escritório lacadas a negro e ouro, de *Túlia, mulher de Tarquínio, conduz o seu carro por cima do cadáver do pai, Sérvio Túlio*, episódio baseado em Tito Lívio (ca. 59 a.C-17 d.C), historiador romano que serve como anti-modelo, e Túlia de anti-heróina.<sup>5</sup>

A par das conhecidas lacas japonesas produzidas para exportação e conhecidas por Namban, termo japonês de origem chinesa que se refere aos primeiros europeus que chegaram ao Japão nos séculos XVI e XVII, outras produções existem de mobiliário lacado para exportação para o mercado português. Estas, ditas luso-asiáticas, que têm resistido à identificação consensual quanto ao seu local de produção, são um tanto heterogêneas nos seus caracteres identificadores, podendo ser divididas em dois grupos.<sup>6</sup> Bernardo Ferrão foi um dos primeiros autores a interessar-se pelo tema, tendo identificado vários exemplares em colecções públicas e privadas quase exclusivamente portuguesas. Como características identificadoras, que Ferrão caracteriza erradamente de indo-portuguesa, este autor refere: “o estilo e trabalho da decoração, o lacado e, em algumas, a existência de brasões, legendas em português, figuras e cenas mitológicas, cristãs e da cultura europeia clássica, entalhadas ou pintadas, tudo obedecendo a cânones renascentistas”.<sup>7</sup>

O primeiro grupo, ao qual esta importante e rara arca-escritório pertence, foi recentemente identificado como sendo de origem birmanesa, portando produzido no reino do Pegu no sul do actual Myanmar, dada a forte evidência arquivística e bem assim material (laca birmanesa ou *thitsi*, da seiva da *Melanorrhoea usitata* usada no Sudeste Asiático) e técnicas de fabrico (técnica birmanesa *shwei-zawa*) usadas na sua produção, tal como evidente por análises científicas e investigação histórica-artística recentes.<sup>8</sup>



[fig. 1] Artista desconhecido, *Rapo de Amimone pelo Tritão*, ca. 1530-1550; gravura a buril sobre papel (7,6 x 10,8 cm). Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-11.048. | Unknown artist, *Rape of Amymone by Triton*, ca. 1530-1550 (7,6 x 10,8 cm); engraving on paper. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-11.048. – © Rijksmuseum, Amsterdam.

terials such as tortoiseshell or mother-of-pearl, like small caskets for instance, we find precisely this kind of moralising iconography featured on their mounts, being used as bridal pieces.<sup>4</sup> This same didactic and moralising interpretation can be learned from the representation in two of these black lacquered and leaf gilded writing boxes, of *Túlia, the wife of Tarquinius, driving her chariot over the body of her dead father, Servius Tullius*, an episode based on Livy (ca. 59 BC-17 AD), a Roman historian who serves as anti-model, and Túlia as an anti-heroine.<sup>5</sup>

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban, a Japanese word of Chinese origin which was used to characterize the first Europeans to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, other export lacquered furniture productions made for the Portuguese market exist. These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.<sup>6</sup> Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production, and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese. As characteristics of this production, which he wrongly identifies as Indo-Portuguese, the author mentions: “the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art”.<sup>7</sup>

The first group, to which the rare and important writing chest belongs, has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.<sup>8</sup>

4 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 69.  
5 Veja-se Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 160-161.  
6 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 238-261, cat. 22.  
7 Veja-se Bernardo Ferrão, *Mobiliário* [...], Vol. 3, p. 153.  
8 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 238-261, cat. 22; e Hugo Miguel Crespo, “Arquetas-escrivarinha do Reino do Pegu (Birmânia)”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 170-171, cats. 151-153.

4 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 69.  
5 See Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 160-161.  
6 See Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 238-261, cat. 22.  
7 See Bernardo Ferrão, *Mobiliário* [...], Vol. 3, p. 153.  
8 See Hugo Miguel Crespo, *Choices* [...], pp. 238-261, cat. 22; and Hugo Miguel Crespo, “Arquetas-escrivarinha do Reino do Pegu (Birmânia)”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2017, pp. 170-171, cats. 151-153.



## 21

**Menino Jesus Bom Pastor**

Reino do Sião (actual Tailândia)  
 Século XVII (inícios)  
 Marfim entalhado com vestígios de policromia  
 3,9 x 14,8 x 4,3 cm

Uma rara imagem do Menino Jesus Bom Pastor deitado, delicadamente entalhada em marfim. Deitado de lado sobre o ombro direito, com a palma servindo de apoio à cabeça, a figura do Menino assenta sobre uma cama de folhas. O menino, apresentado como um pastor dormitando, de grossos caracóis, veste uma túnica de manga curta aberta à frente, de pele animal, cuja abertura é presa por atilhos encordoados que debruam o decote. A figura destaca-se pela grande qualidade do trabalho escultórico, na suavidade do desenhar dos membros e pela graciosa do rosto que, de pálpebras cerradas, esboça um sorriso meditativo. Esta refinada figura devocional pertence a um grupo de objectos que tem desafiado a mais recente historiografia.<sup>1</sup> Algumas destas figuras apresentam a mão esquerda apoiada num pequeno cordeiro ajoelhado sobre o livro da Fé, ou *Agnus Dei*, sendo conhecidos outros exemplares em que o cordeiro surge como um estranho animal. As características diferenciadoras tão peculiares a esta produção levaram Pedro Dias a propor o reino do Sião como centro de produção, baseando-se na similitude da posição com os Budas deitados tailandeses de Ayutthaya, argumento não considerado como totalmente convincente pela historiografia.<sup>2</sup> No entanto, algumas particularidades iconográficas desfazem quaisquer dúvidas sobre a origem tailandesa desta produção. Em pelo menos dois exemplares conhecidos, o cordeiro é representado como outro animal: o porco selvagem, ou javali da Tailândia (*Sus scrofa jubatus*), espécie endémica, portanto exclusiva deste território do Sudeste Asiático.<sup>3</sup> O sentido desta inclusão, além de provar a origem tailandesa desta produção, indica estarmos em presença de uma forma devocional perfeitamente integrada na cultura e arte do Sião do período Ayutthaya, sendo provável o uso local destas imagens devocionais. Também a forma do vestuário indica uma origem tailandesa, já que as vestes deste Bom Pastor sugerem o vestuário monástico típico desta vertente budista: a *ungsa* ou túnica de manga curta, e o *antaravassaka* usado à volta da cintura. Dada a destruição da cidade de Ayutthaya em 1767 e o desaparecimento de uma das maiores comunidades católicas da Ásia, estas pequenas esculturas devocionais tornaram-se no melhor testemunho da importância da presença lusa no reino do Sião durante o Período Moderno.<sup>4</sup>

- 1 Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 262-273, cat. 23.
- 2 Pedro Dias, *Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011, pp. 22-28.
- 3 Boonsong Lakagul, Jeffrey MacNeely, *Mammals of Thailand*, Bangkok, Sahakarn Bhaet, 1988; e Alongkoad Tanomtong, Praween Supanuam, Pornnarong Siripiyasing, Roungrit Bunjonrat, "A comparative chromosome analysis of Thai wild boar (*Sus scrofa jubatus*) and relationship to domestic pig (*S. s. domestica*) by conventional staining, G-banding and high-resolution technique", *Songklanakarin Journal of Science and Technology*, 29.1, 2007, pp. 1-13, ref. pp. 2-3.
- 4 Veja-se Maria da Conceição Flores, *Os Portugueses e o Sião no século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

**Child Jesus as the Good Shepherd**

Kingdom of Siam (present-day Thailand)  
 Early 17th century  
 Carved ivory with traces of polychromy  
 3.9 x 14.8 x 4.3 cm

A rare image of the reclining Child Jesus as the Good Shepherd, minutely carved in ivory. Reclining on his right side, and with a palm frond serving as a pillow, the child lies on a bed of leaves. Presented as a dozing shepherd, and with his hair in thick curls, Jesus wears an open front short sleeved tunic made from animal skin, with the opening tied with corded straps framing the neckline. The figure stands out for the quality of its carving, the smooth modelling of the anatomy and the comeliness of the face which, with closed eyelids, reveals a meditative smile. This fine devotional statuette belongs to a distinct group of objects which has puzzled scholarship in recent years.<sup>1</sup> Some of the reclining figures have the left hand resting on a small lamb kneeling over the Book of Faith, an *Agnus Dei*, while in other known examples the lamb appears as a strange animal. The peculiar distinguishing features of this production led Pedro Dias to propose the Kingdom of Siam as the centre of production, based on the similarity of posture between our devotional figurine and the Thai reclining Buddha in Ayutthaya, an argument which has failed to totally convince other scholars.<sup>2</sup> Nevertheless, some of the iconographic peculiarities are sufficient to dispel any doubts about the Thai origin of this production. In at least two known examples, the lamb is depicted as another animal: the wild pig, or Thai boar (*Sus scrofa jubatus*), an endemic species peculiar to this area of Southeast Asia.<sup>3</sup> The meaning of such inclusion besides proving the Thai origin of this production, indicates a type of devotion perfectly integrated into the culture and art of Siam from the Ayutthaya period, and the likely local consumption of these devotional images. Furthermore, the type and forms of the garments point to a Thai origin, given that the clothes of this Good Shepherd are reminiscent of the monastic clothing typical of this Buddhist school: the *ungsa*, a short sleeved tunic, and the *antaravassaka*, worn around the waist. Given the destruction of the city of Ayutthaya in 1767 and the disappearance of one of the largest Catholic communities in Asia these devotional statuettes stand as the best testimony to the importance of the Portuguese presence in the Kingdom of Siam during the early modern period.<sup>4</sup>

- 1 Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 262-273, cat. 23.
- 2 Pedro Dias, *Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011, pp. 22-28.
- 3 Boonsong Lakagul, Jeffrey MacNeely, *Mammals of Thailand*, Bangkok, Sahakarn Bhaet, 1988; and Alongkoad Tanomtong, Praween Supanuam, Pornnarong Siripiyasing, Roungrit Bunjonrat, "A comparative chromosome analysis of Thai wild boar (*Sus scrofa jubatus*) and relationship to domestic pig (*S. s. domestica*) by conventional staining, G-banding and high-resolution technique", *Songklanakarin Journal of Science and Technology*, 29.1, 2007, pp. 1-13, ref. pp. 2-3.
- 4 See Maria da Conceição Flores, *Os Portugueses e o Sião no século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.



## 22

**Gomil**

China, Jingdezhen

Século XVI (meados), dinastia Ming, período Jiajing (1521-1567)  
Porcelana decorada com esmaltes de cor sobre o vidrado, e dourado  
23,9 x 15 x 9,6 cm

Proveniência: coleção de Anthony du Boulay, Inglaterra

Este raro gomil piriforme de colo alto e corpo achatado com reservas alteadas em forma de coração invertido, seguindo um modelo metálico, é moldado em porcelana de paredes espessas revestida a vidrado brilhante, transparente e incolor, excepto o aro do pé, redondo, e abrindo ligeiramente em forma de pavilhão de trompete no gargalo. O bico, alongado e encurvado, é de secção circular e está ligado ao colo por uma travessa em forma de "S". A asa arredondada, de secção quadrada com curva acentuada junto ao colo, quebra em linha recta e em esquadria na ligação ao colo. Cada face do bojo apresenta um medalhão saliente em forma de *cintāmaṇi*, a pérola flamejante do Budismo ou 如意寶珠 *rúiyíbǎozhū*, como é conhecida na China, literalmente “a jóia preciosa que confere desejos”. Cada medalhão, pintado a vermelho de ferro escuro seria decorado a ouro, como o seriam as cartelas polilobadas no colo e ilhargas, estas decoradas por padrão de círculos secantes igualmente a vermelho sobre o branco do corpo do gomil.

Todos os elementos moldados deste gomil (a tampa hoje desaparecida) são reminiscentes da forma metálica original que esta versão em porcelana imita. Gomis cerâmicos com esta forma parecem ter-se tornado populares na China a partir da dinastia Yuan (1271-1368), dinastia de origem mongol onde a influência islâmica se fez sentir fortemente quanto às encomendas artísticas provindas da corte. Sobrevivem diversos exemplares desta forma produzidos em metal e datáveis também da segunda metade do século XVI, quer em esmalte cloisonné ou em bronze.

No entanto, os exemplares mais recuados, totalmente produzidos em ouro e certamente de uso imperial, datam dos inícios da dinastia Ming (1368-1644), tal como um precioso gomil (21,7 x 20,8 cm) e sua bacia em ouro (7,1 x Ø 25,9 cm) datados do período Xuande (1426-1435), finamente gravado a cinzel nos medalhões laterais, colo, tampa e arranque do bico, enriquecido com gemas e hoje no Philadelphia Museum of Art, Filadélfia (inv. 1950-118-1 e 1950-74-1); um outro, totalmente liso (26,4 cm de altura) e com sua bacia (7,5 x Ø 41 cm), encontrado no túmulo do Príncipe Zhuang de Liang (†1441), em Zhongxiang; ou também um outro (19,4 cm de altura) decorado com rubis e safiras, do período Chenghua (1464-1487) e hoje no Museu da Capital, Pequim.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Veja-se Jessica Harrison-Hall, “Courts: Palaces, People and Objects”, in Craig Clunas, Jessica Harrison-Hall (eds.), *Ming. 50 years that changed China* (cat.), London, The British Museum, 2014, pp. 44-111, ref. p. 85, figs. 65-66, para o primeiro exemplo; Wang Hongxing (ed.), *The Tomb of Prince Liangzhuang. Treasure of the Era of Zheng He*, Wuhan, Hubei Provincial Museum – Cultural Relics Press, 2007, para o segundo; e Cui Xue'an (ed.), *Gems of Beijing Cultural Relics Series. Gold and Silver Wares*, Beijing, Beijing Publishing House, 2004, pp. 96-97, figs. 84-85, para o terceiro exemplo.

**Ewer**

China, Jingdezhen

Mid-16th century, Ming dynasty, Jiajing period (1521-1567)  
Porcelain decorated in overglaze coloured enamels and gilding  
23.9 x 15 x 9.6 cm

Provenance: collection of Anthony du Boulay, England

This rare pear-shaped ewer with flattened sides, peach-shaped panels, a narrow neck and short vertical rim, is modelled after a metal prototype. Of sturdy construction, it is covered in a clear, colourless glaze, except for the underside of the round foot ring which is left unglazed. The long and curved spout, which is circular in cross-section is connected to the neck by a scroll shaped strut. The round handle is square in cross-section and curves high next to the mouth and forms a straight line towards the neck. Each side of the flattened body features a raised medallion in the shape of the *cintāmaṇi*, the flaming pearl of Buddhism or 如意寶珠 *rúiyíbǎozhū*, as it is known in China; literally “the precious jewel that grants wishes”. Each medallion, painted in deep iron red, would be decorated in gold, as would be the red polylobate cartouches on the neck and sides; the latter being set on an endless pearl pattern which is also painted in red over the white body of the ewer.

The moulded elements of the present ewer (the lid of which is missing) are reminiscent of the original metallic object which this porcelain version reproduces. Ceramic ewers of this shape seem to have become popular in China during the Yuan Dynasty (1271-1368); a Mongolian dynasty in which the Islamic influence was strongly felt in the artistic commissions emanating from the court. Several examples of this shape in metal produced in the second half of the sixteenth century survive either in cloisonné or bronze.

However, the earlier examples, made entirely from gold and certainly for imperial use, date from the early Ming dynasty (1368-1644), such as a precious ewer (21.7 x 20.8 cm) and matching basin (7.1 x Ø 25.9 cm) from the Xuande period (1426-1435), finely chisel-engraved on the moulded side medallions, neck, lid and lower part of the spout, and set with gems, now in the Philadelphia Museum of Art (inv. 1950-118-1 and 1950-74-1); and one other, plain and undecorated (26.4 cm high), and set with its matching basin (7.5 x Ø 41 cm), found in the tomb of Prince Zhuang of Liang († 1441) in Zhongxiang; or another (19.4 cm high) set with rubies and sapphires, from the Chenghua period (1464-1487) and today in the Capital Museum, Beijing.<sup>1</sup>

Chinese porcelain was not an uncommon sight in late Renaissance Lisbon, since it was imported in great quantities. Particularly pop-

<sup>1</sup> See Jessica Harrison-Hall, “Courts: Palaces, People and Objects”, in Craig Clunas, Jessica Harrison-Hall (eds.), *Ming. 50 years that changed China* (cat.), London, The British Museum, 2014, pp. 44-111, ref. p. 85, figs. 65-66, for the first example; Wang Hongxing (ed.), *The Tomb of Prince Liangzhuang. Treasure of the Era of Zheng He*, Wuhan, Hubei Provincial Museum – Cultural Relics Press, 2007, for the second example; and Cui Xue'an (ed.), *Gems of Beijing Cultural Relics Series. Gold and Silver Wares*, Beijing, Beijing Publishing House, 2004, pp. 96-97, figs. 84-85, for the third example.



A porcelana chinesa não era coisa rara na Lisboa de finais do Renascimento, já que era importada em grandes quantidades. Particularmente popular, a de decoração a azul de cobalto, era facilmente adquirida em lojas e nos leilões públicos diários.<sup>2</sup> Exemplos mais preciosos, como monocromáticos a amarelo, geralmente reservados para uso imperial na Cidade Proibida, ou azul, vermelho e branco, igualmente usado nas cerimónias sacrificiais de estado, bem como *kinrande*, eram mais difíceis de encontrar e frequentemente contrabandeadas entre a China e a Europa.<sup>3</sup>

Ao contrário dos poucos e valiosos exemplares que vieram enriquecer as coleções principescas de Viena, Florença, Innsbruck ou Dresden, a porcelana era tida na Lisboa quinhentista como de uso diário dado o seu carácter decorativo e relativo baixo preço. Recentes e importantes achados arqueológicos em Lisboa, na maioria inéditos e aguardando investigação, junto com os de naufrágios portugueses, oferecem-nos uma imagem mais precisa sobre o consumo generalizado de porcelana chinesa na cidade.<sup>4</sup>

Exemplo da variedade disponível para uso em Lisboa é a porcelana deixada, após a sua morte em 1570, por Simão de Melo à sua viúva e que incluía 120 peças de “*porcellana de comer*”, provavelmente pratos de tamanho médio, aos quais se juntavam quarenta pratos grandes e outros tantos de diversas dimensões também “*de comer*”. Junto com estas peças, o inventário de Melo regista uma valiosa bacia para abluição das mãos antes das refeições “*dourada, da China*”, provavelmente porcelana branca vidrada com decoração dourada ou *kinrande*, conhecida por “*estilo brocado de ouro*” em japonês.<sup>5</sup>

Gomis desta forma precisa (com medalhões salientes em forma de coração invertido) e do período Jiajing são raros, sendo de referir um (30 cm de altura) decorado a azul de cobalto sob o vidrado, ostentando marca de reinado apócrifa Xuande, já desprovido de tampa no British Museum, Londres (inv. Franks.748). Um gomil desta mesma forma e de tipo *kinrande* (29,2 x 14 x 12,7 cm) pertence ao Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (inv. 2016.126a, b).<sup>6</sup>

ular was the underglaze cobalt blue decoration and it was readily available in shops and at daily public auctions.<sup>2</sup> More precious examples, such as the yellow monochrome ware usually reserved for imperial use in the Forbidden City, or blue, red and pure white ware, which was similarly used in state sacrificial ceremonies, as well as *kinrande*, were harder to come by, and were often smuggled out of China to Europe.<sup>3</sup>

Unlike the relatively few prize examples that enriched the collections of the wealthy nobility in Vienna, Florence, Innsbruck or Dresden, porcelain in sixteenth-century Lisbon was put to everyday use on account of its attractiveness and relative low price. Recent archaeological finds in Lisbon, still mostly unpublished and awaiting proper research, alongside those from Portuguese shipwrecks, enable us to form a better, more realistic idea about the widespread consumption of Chinese porcelain in the city.<sup>4</sup>

As an example of the types of wares available for use in Lisbon, upon his death in 1570, Simão de Melo left a vast array of porcelain to his widow, including 120 pieces of “*porcelain for eating*”, probably referring to dishes of medium size, plus forty large dishes, and forty dishes of various dimensions “*for eating*”. Alongside such pieces, Melo’s inventory records a costly basin for washing before meals “*gilded, from China*”, probably white glaze porcelain with *kinrande* gilt decoration known as “*gold brocade style*” in Japanese.<sup>5</sup>

Ewers of this precise shape (with raised peach-shaped medallions) and of the Jiajing period are rare, and mention should be made of one (30 cm high) decorated in underglaze cobalt blue bearing an apocryphal Xuande reign mark, missing its lid from the collection of the British Museum, London (inv. Franks.748). A similarly shaped ewer of this same *kinrande* production (29.2 x 14 x 12.7 cm) belongs to the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 2016.126a, b).<sup>6</sup>

2 Hugo Miguel Crespo, “Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P.Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120–139, ref. p. 121.

3 Sobre *kinrande*, veja-se Linda Rosenfeld Pomper, “New perspectives on *kinrande*”, *Arts of Asia*, 44.5, 2014, pp. 73–82.

4 Veja-se Chris Auret, Tim Maggs, “The Great Ship São Bento: remains from a mid-sixteenth century Portuguese wreck on the Pondoland coast”, *Annals of the Natal Museum*, 25.1, 1982, pp. 1–39; e Tim Maggs, “The Great Galleon São João: remains from a mid-sixteenth century wreck on the Natal South Coast”, *Annals of the Natal Museum*, 26.1, 1984, pp. 173–186.

5 Hugo Miguel Crespo, “Global [...]”, p. 125.

6 Veja-se Luísa Vinhais, Jorge Welsh (eds.), *Global by Design. Chinese Ceramics from the R. Albuquerque Collection* (cat.), London, Jorge Welsh Research & Publishing, 2016, pp. 64–67, cat. 5.

2 Hugo Miguel Crespo, “Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P.Lowe (ed.), *The Global City On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, pp. 120–139, ref. p. 121.

3 On *kinrande*, see Linda Rosenfeld Pomper, “New perspectives on *kinrande*”, *Arts of Asia*, 44.5, 2014, pp. 73–82.

4 See Chris Auret, Tim Maggs, “The Great Ship São Bento: remains from a mid-sixteenth century Portuguese wreck on the Pondoland coast”, *Annals of the Natal Museum*, 25.1, 1982, pp. 1–39; and Tim Maggs, “The Great Galleon São João: remains from a mid-sixteenth century wreck on the Natal South Coast”, *Annals of the Natal Museum*, 26.1, 1984, pp. 173–186.

5 Hugo Miguel Crespo, “Global [...]”, p. 125.

6 See Luísa Vinhais, Jorge Welsh (eds.), *Global by Design. Chinese Ceramics from the R. Albuquerque Collection* (cat.), London, Jorge Welsh Research & Publishing, 2016, pp. 64–67, cat. 5.



## 23

**Pratos (dois)**

China, prefeitura de Zhangzhou, condado de Pinghe  
ca. 1600-1620; e ca. 1620-1640, dinastia Ming  
Porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado  
Ø 47,2 cm;  
Ø 38 cm

Estes dois grandes pratos covos – copiando a refinada porcelana azul e branca do tipo *Kraak* produzida em Jingdezhen, província de Jiangxi –, pertencem a um tipo de cerâmica de exportação fabricada no dealbar de Seiscentos e que no Ocidente era, e ainda é, chamada de porcelana Swatow. Produzida de forma algo grosseira, geralmente com as areias do forno fixadas ao tardo e usualmente associada à decoração esmaltada sobre o vidrado usando uma paleta dominada por vermelho de ferro, turquesa e preto, junto a peças decoradas a azul sob o vidrado, a porcelana Swatow deve o seu nome a Shantou. Esta cidade costeira da província de Guangdong, no sudeste da China, perto da fronteira com a província de Fujian, é de há muito tempo vista como o centro de exportação desta produção específica, embora saibamos hoje que o porto de Shantou (conhecido por Swatow na documentação holandesa) só se tornaria ativo a partir da dinastia Qing (1644-1912). Embora este tipo de cerâmica pareça ter sido amplamente produzido nas províncias de Jiangxi, Fujian, Yunnan e Guangdong, recentes descobertas arqueológicas identificaram alguns dos locais originais dos fornos na prefeitura de Zhangzhou, em Fujian; sendo hoje a expressão “porcelana de Zhangzhou” a escolhida por muitos estudiosos chineses para se referir a esta produção específica. Estes, localizados no condado de Pinghe, eram pequenos fornos privados que operaram durante os reinados finais da dinastia Ming (1368-1644) produzindo para exportação, principalmente para o Sudeste Asiático (Indonésia, Filipinas, Malásia e Bornéu) e, em menor escala também para a Europa. A porcelana de Zhangzhou foi aparentemente produzida durante um curto período de tempo, coincidindo com a escassez da porcelana mais refinada produzida em Jingdezhen, esta sobretudo sob directo controle da corte imperial, e num momento de grande perturbação política, com a queda dos imperadores Ming e o surgimento da dinastia Qing.<sup>1</sup>

O primeiro é um grande prato covo de porcelana pesada e espessa, de paredes arredondadas e base curta, oblíqua e com areias. O interior está pintado em tons escuros de azul acinzentado sob o vidrado. No centro vemos uma rosa-dos-ventos em forma de flor que irradia linhas, com dois grandes navios de carga europeus disposto de cada lado, um monstro marinho gigante, semelhante a um peixe, emergindo das ondas, e também uma paisagem idealizada com dois portões ornamentais chineses em primeiro plano e picos de montanhas com árvores atrás; portanto um trecho de linha de costa montanhosa como os que vemos nas cartas náuticas europeias e que auxiliavam os marinheiros a melhor visualizar possíveis abras. A caldeira

**Dishes (two)**

China, Zhangzhou prefecture, Pinghe county  
ca. 1600-1620; and ca. 1620-1640, Ming dynasty  
Porcelain decorated in underglaze cobalt blue  
Ø 47.2 cm;  
Ø 38 cm

These two large dishes – modelled after fine *Kraak*-style blue-and-white porcelain made in Jingdezhen, Jiangxi province –, belong to a type of export ceramics made around 1600, which in the West was, and still is, referred to as Swatow ware. Made in a rather coarse manner, often with kiln grit adhering to the base and usually associated with overglaze enamel decoration using a palette dominated by iron red, turquoise and black, alongside pieces decorated in underglaze blue, Swatow porcelain owes its name to Shantou. This coastal town in south-eastern Guangdong province near the border with Fujian province, has for long been seen as the centre for export of this particular ware, though we now know that Shantou (known as Swatow in Dutch records) was only active from the Qing dynasty (1644-1912) onwards. Although this type of ceramics seem to have been widely made in the Jiangxi, Fujian, Yunnan, and Guangdong provinces, recent archaeological finds have identified some of the original kiln sites in Zhangzhou prefecture in Fujian; the expression Zhangzhou wares now preferred by many Chinese scholars when referring to this specific production. These, located in the Pinghe county, were small privately owned kilns which operated during the final reigns of the Ming dynasty (1368-1644) and produced for export, mainly to Southeast Asia (Indonesia, the Philippines, Malaysia and Borneo) and to a lesser extent, also to Europe. Zhangzhou porcelain was seemingly produced during a short time span, that coincided with a shortage of the more refined porcelain produced in Jingdezhen, which was mostly under direct control from the imperial court, at a time of intense political turmoil which witnessed the fall of the Ming and the emergence of the Qing dynasty.<sup>1</sup>

The first dish is large and heavily potted and has rounded sides and a broad tapering gritty foot. Inside it is painted in dark shades of dark greyish blue beneath the glaze. In the centre there is a flower-shaped marine rose radiating lines with two large European-type cargo ships under sail on either side, a giant fish-like sea monster emerging from the waves below, and also an idealized landscape with two Chinese-style ornamental gates in the foreground and mountain peaks with trees behind; a mountainous coastline stretch like the ones depicted in European nautical charts to help sailors better visualise possible harbours. The cavetto is decorated with lobed cartouches in opposite pairs; the most elaborate ones with exotic parrots with long tails, and the others with

<sup>1</sup> Sobre a porcelana de Zhangzhou, veja-se Barbara Harrisson, *Swatow in het Prinsessehof. The analysis of a museum collection of Chinese trade wares from Indonesia*, Leeuwarden, Gemeentelijk Museum Prinsessehof, 1979; e Teresa Canepa, *Zhangzhou Export Ceramics. The So-Called Swatow Wares* (cat.), London – Lisbon, Jorge Welsh Books, 2006.

<sup>1</sup> On the Zhangzhou wares, see Barbara Harrisson, *Swatow in het Prinsessehof. The analysis of a museum collection of Chinese trade wares from Indonesia*, Leeuwarden, Gemeentelijk Museum Prinsessehof, 1979; and Teresa Canepa, *Zhangzhou Export Ceramics. The So-Called Swatow Wares* (cat.), London – Lisbon, Jorge Welsh Books, 2006.





[fig. 1] Prato, China, prefeitura de Zhangzhou, condado de Pinghe, ca. 1600-1620, dinastia Ming; porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado ( $\varnothing$  46 cm). Londres, British Museum, inv. 1964,0414.1. | Dish, China, Zhangzhou prefecture, Pinghe county, ca. 1600-1620, Ming dynasty; porcelain decorated in underglaze cobalt blue ( $\varnothing$  46 cm). London, British Museum, inv. 1964,0414.1. – © The Trustees of the British Museum.

é decorada com cartelas lobuladas dispostas em pares opostos; as mais elaboradas, com papagaios exóticos de cauda longa, e as outras com pássaros de cauda longa; os espaços entre elas com padrão de cruzes em reserva sobre fundo azul. Enquanto a decoração da caldeira é sobretudo de origem local, a iconografia presente no centro deriva de fontes europeias, dado que são representadas embarcações portuguesas, com velas duplas, dois mastros e os aprestos e bandeiras característicos, tudo perfeitamente representado, e não os típicos juncos chineses, que geralmente tinham três mastros. Como recentemente enfatizado, a ocorrência combinada de navios europeus perfeitamente representados, possivelmente caravelas portuguesas, peixes monstruosos, elementos cartográficos e trechos de costa normalmente presentes em coevas cartas náuticas europeias, aponta para o uso de material cartográfico então amplamente disponível. Pratos com este tipo de complexa decoração de origem europeia como o presente exemplar são raros, mas exemplares comparáveis, com diferenças insignificantes, sobrevivem em várias coleções públicas e privadas. Um exemplar muito próximo (fig. 1), com uma mais correcta rosa-dos-ventos, mas decorado num azul de cobalto bastante menos saturado, pertence ao British Museum, Londres (inv. 1964,0414.1).<sup>2</sup> Dois outros exemplares são de referir; um ( $\varnothing$  41,6 cm) do Museu Quinta das Cruzes, Funchal (inv. MQC 2245) e um outro numa coleção particular portuguesa ( $\varnothing$  48,2 cm).<sup>3</sup>

long-tailed birds; the spaces between feature a pattern of reserved white crosses on a blue ground. While the decoration of the cavetto is mostly of local origin, the iconography seen in the centre of the dish derives from European sources, as Portuguese trading vessels are here depicted, with their double set of sails, two masts, and the typical rigging and flags perfectly rendered, rather than the typical Chinese junks, which usually had three masts. As has been recently underscored, the combined occurrence of perfectly depicted European ships, possibly Portuguese *caravelas*, fish-monsters, cartographical devices and coastlines usually found in contemporary European sea charts points to the use of widely available cartographical material. Dishes with elaborate, European-derived decoration such as the present example are rare, yet comparable examples with insignificant variations survive in several public and private collections. A very close example (fig. 1), with a more accurately depicted marine rose yet painted in a much less saturated cobalt blue, belongs to the British Museum, London (inv. 1964,0414.1).<sup>2</sup> Two other examples are worthy of mention; one ( $\varnothing$  41,6 cm) in the Museu Quinta das Cruzes, Funchal (inv. MQC 2245) and another in a Portuguese private collection ( $\varnothing$  48,2 cm).<sup>3</sup>

Also heavily potted, the second dish has flared sides and a thick tapering foot to which sand from the kiln floor adhered dur-

2 Jessica Harrison-Hall, *Catalogue of Late Yuan and Ming Ceramics in the British Museum*, London, British Museum Press, 2001, pp. 322-323, cat. 11:125.

3 Para o primeiro exemplo, veja-se Francisco António Clode Sousa (ed.), *A Madeira na Rota do Oriente* (cat.), Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, 1999, p. 161, cat. 82; e para o segundo, veja-se Jean-Paul Desroches, Maria Antónia Aleixo Pinto de Matos (eds.), *Do Tejo aos Mares da China. Uma epopeia portuguesa* (cat.), Paris, Reunion des Musées Nationaux, 1992, p. 131, cat. 62.

2 Jessica Harrison-Hall, *Catalogue of Late Yuan and Ming Ceramics in the British Museum*, London, British Museum Press, 2001, pp. 322-323, cat. 11:125.

3 For the first example, see Francisco António Clode Sousa (ed.), *A Madeira na Rota do Oriente* (cat.), Funchal, Museu de Arte Sacra do Funchal, 1999, p. 161, cat. 82; and for the second example, see Jean-Paul Desroches, Maria Antónia Aleixo Pinto de Matos (eds.), *Do Tejo aos Mares da China. Uma epopeia portuguesa* (cat.), Paris, Reunion des Musées Nationaux, 1992, p. 131, cat. 62.





[fig. 2] Prato, China, prefeitura de Zhangzhou, condado de Pinghe, ca. 1620-1640, dinastia Ming; porcelana decorada a azul de cobalto sob o vidrado (Ø 40 cm). Londres, British Museum, inv. Franks.272.+. | Dish, China, Zhangzhou prefecture, Pinghe county, ca. 1620-1640, Ming dynasty; porcelain decorated in underglaze cobalt blue (Ø 40 cm). London, British Museum, inv. Franks.272.+. – © The Trustees of the British Museum.

Igualmente de porcelana pesada e espessa, o segundo prato covo apresenta paredes arredondadas e base oblíqua, à qual as areias do forno adeiram durante a cozedura. O medalhão central é decorado por dois muito estilizados dragões de quatro garras, apressadamente pintados, perseguindo-se um ao outro em torno de uma pérola flamejante. Cinco painéis radiantes bordejam o medalhão central, cada um emoldurando cavalos voadores, alternadamente olhando para frente e para trás, por entre nuvens de fogo. Junto ao rebordo temos oito largos painéis com fundo de padrão de ondas com cartelas lobuladas alternando inscrições em árabe e figuras masculinas dançando com um leque, separadas por painéis estreitos com nós auspiciosos. Surgem duas inscrições em árabe alternadas junto ao rebordo, escritas num cursivo irregular, em que se pode ler “*Allāh ḫāfi*” ou “*Deus que confere saúde*” e “*Allāh shāfi*” ou “*Deus, aquele que cura*”. O tardoz é decorado com três enrolamentos esquemáticos em azul, pouco visíveis sob um vidrado azul acinzentado extremamente espesso que, à semelhança da frente, apresenta intenso *craquelé* devido a defeitos no vidrado. Embora bastante raras, sobrevivem algumas peças semelhantes com inscrições, provavelmente destinadas à exportação para comunidades islâmicas espalhadas pelo sudeste asiático, dado que muitos pratos idênticos foram encontrados na Indonésia.<sup>4</sup> Um exemplar em tudo igual (fig. 2), embora pintado num azul de cobalto acinzentado mais vívido, pertence ao British Museum (inv. Franks.272.+).<sup>5</sup> Dois exemplares semelhantes, com pequenas diferenças nas tarjas decorativas com cavalos voadores, foram recentemente publicados.<sup>6</sup>

4 Veja-se Sumarah Adhyatman, *Zhangzhou (Swatow) Ceramics. Sixteenth to Seventeenth Centuries found in Indonesia*, Jakarta, The Ceramic Society of Indonesia, 1999.

5 Veja-se Jessica Harrison-Hall, *Catalogue [...]*, pp. 321-322, cat. 11:124.

6 Veja-se Teresa Canepa, *Zhangzhou [...]*, pp. 90-92, cat. 15, e p. 93, cat. 16.

ing firing. The central medallion is decorated with two highly stylised and hastily executed four-clawed dragons chasing each other around a flaming pearl. Five radiating panels border the central medallion, each one framing flying horses, alternately looking forward and back, amidst fire-clouds. Around the rim there are further eight wide panels with wave-pattern grounds set with bracket-lobed cartouches alternately containing Arabic inscriptions or an image of male figures dancing with a fan, separated by narrow panels with auspicious knots. There are two alternating Arabic inscriptions around the rim, written in a lumbering cursive script, which read “*Allāh ḫāfi*” or “*God who gives health*” and “*Allāh shāfi*” “*God the healer*”. The underside is painted with three abstract curls of blue, barely visible below the extremely thick greyish blue glaze, which like the top, is heavily crazed due to glaze defect. Albeit quite rare, similarly inscribed porcelain pieces of this production survive and were most probably made for export to Islamic communities scattered along Southeast Asia, given that many identical dishes have been found in Indonesia.<sup>4</sup> A matching example (fig. 2), although painted in a more vivid greyish cobalt blue, belongs to the British Museum (inv. Franks.272.+).<sup>5</sup> Two similar examples, with minor differences in the decorative borders with flying horses, have recently been published.<sup>6</sup>

4 See Sumarah Adhyatman, *Zhangzhou (Swatow) Ceramics. Sixteenth to Seventeenth Centuries found in Indonesia*, Jakarta, The Ceramic Society of Indonesia, 1999.

5 See Jessica Harrison-Hall, *Catalogue [...]*, pp. 321-322, cat. 11:124.

6 See Teresa Canepa, *Zhangzhou [...]*, pp. 90-92, cat. 15, and p. 93, cat. 16.



## 24

**Guarda-jóias**

Sul da China  
Século XVII (inícios)  
Ébano e marfim; ferragens de latão  
15,5 x 12 x 24 cm

Este pequeno guarda-jóias de tampo de rebater, rectangular e com emolduramentos estriados salientes em ébano percorrendo as arestas, é feito do que parecem ser dois tipos diferentes de ébano, provavelmente o muito apreciado 紫檀 *zítán*, identificado com a espécie *Pterocarpus*.<sup>1</sup> As ferragens de latão, com vestígios do douramento original, consistem na fechadura frontal, nas dobradiças do tampo de rebater e nos puxadores das gavetas interiores. As faces exteriores recuadas do guarda-jóias e o tampo de rebater são decorados com embutidos de marfim; as ilhargas com plantas floridas e pássaros, e o topo e a frente com cartelas rectangulares de estilo maneirista. Enquanto o medalhão oval da cartela da frente foi deixado em branco, a cartela do topo, coroada com o emblema dos jesuítas ladeado por dois *putti* – o monograma “IHS” com os três pregos da crucificação por baixo, um motivo conhecido por cristograma do nome sagrado de Jesus e comumente utilizado em objectos relacionados com encomendas jesuíticas um pouco por toda a Ásia – apresenta um tritão que ocupa a maior parte do medalhão oval interior. Com uma coroa de louros na cabeça, o tritão é retratado tocando uma viela de quatro cordas, um instrumento europeu de cordas friccionadas usado entre o período medieval e o início da época moderna. Semelhante a um violino moderno, a viela apresenta um corpo mais longo e profundo, com três a cinco cordas e cravelhame em forma de folha com cravelhas frontais.

As fontes visuais usadas na encomenda desde guarda-jóias, provavelmente para um cliente jesuíta no sul da China, foram identificadas. O tritão é fielmente copiado de um mapa intitulado *Septentrionalium regionum descrip.*, ilustrando o fl. 69 sobre “Scandia siue regiones septentrionales” (**fig. 1**) do *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, publicado pela primeira vez em 1570. O *Teatro do Globo Terrestre* de Ortelius, como o seu título poderia ser vertido para português, é considerado o primeiro verdadeiro atlas moderno, consistindo numa coleção de mapas e texto de suporte encadernados num único livro.<sup>2</sup> Os *putti* podem ter sido copiados de figuras semelhantes do mesmo atlas, nomeadamente do mapa da China, publicado pela primeira vez na edição de 1584. Aqui ilustrado na edição de 1595 publicada em Antuérpia (**fig. 2**), o mapa reflecte informes do cartógrafo português Luís Jorge de Barbuda (Ludovicus Georgius), que fez um mapa manuscrito da China que chegou às mãos de Ortelius (1527-1598) através de Benito Arias Montano (1527-1598).

1 Sobre o *zítán*, veja-se Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 148-149.

2 Sobre o atlas de Ortelius, veja-se Cornelis Koeman, *The History of Abraham Ortelius and his Theatrum Orbis Terrarum*, Lausanne, Sequoia S.A., 1964.

**Jewel cabinet**

South China  
Early 17th century  
Ebony and ivory; brass fittings  
15.5 x 12 x 24 cm

This small fall front jewel cabinet, rectangular in shape and with protruding stepped ebony mouldings covering the edges, is made from what seem to be two different types of ebony, probably the much appreciated 紫檀 *zítán*, identified with the *Pterocarpus* species.<sup>1</sup> The brass fittings, with traces of the original gilding, consist of the lock plate, the hinges set on the inside of the fall front, and the pullers of the interior drawers. The exterior recessed sides of the cabinet and the fall front are inlaid with ivory; the sides decorated with flowering plants and birds, and the top and front with Mannerist-style rectangular cartouches. While the oval medallion of the cartouche on the front was left blank, the cartouche on the top, crowned with the emblem of the Jesuits flanked by two *putti* – the monogram “IHS” with the three nails from the Crucifixion at the base, a motif known as the Christogram of the Holy Name of Jesus and commonly found on Jesuit-related objects commissioned across Asia – depicts a merman occupying most of its oval medallion. With a laurel wreath on his head, the merman is depicted playing a four-string *vieille*, a European bowed stringed instrument used between the medieval and the early modern periods. Similar to a modern violin, the *vieille* has a longer, deeper body with three to five gut strings and a leaf-shaped pegbox with frontal tuning pegs.

The visual sources used for the commission of the present jewel cabinet, which was most likely from a Jesuit patron in South China, have been identified. The merman is faithfully copied from a map entitled *Septentrionalium regionum descrip.*, illustrating fol. 69 on “Scandia siue regiones septentrionales” (**fig. 1**) of Abraham Ortelius’ *Theatrum Orbis Terrarum* first published in 1570. Ortelius’ *Theatre of the Orb of the World*, the title of his atlas in its English version, is considered to be the first true modern atlas, consisting of a collection of map sheets and supporting text bound in a single book.<sup>2</sup> The *putti* may have been based on similar figures from the same atlas book, namely from the map of China, which was first published in the 1584 edition. Shown here in the 1595 edition published in Antwerp (**fig. 2**), the map was taken directly from reports of the Portuguese mapmaker Luís Jorge de Barbuda (Ludovicus Georgius), who made a manuscript map of China which reached Ortelius (1527-1598) via Benito Arias Montano (1527-1598). And although the map’s Portuguese maker was himself not a Jesuit, his sources were Portuguese Jesuits in China, where they had established a mission in 1577.

1 On *zítán*, see Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 148-149.

2 On Ortelius’ atlas see Cornelis Koeman, *The History of Abraham Ortelius and his Theatrum Orbis Terrarum*, Lausanne, Sequoia S.A., 1964.





[fig. 1] Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antuérpia, Gilles Coppens de Diest, 1570 (*Septentrionalium regionum descrip.*); gravura sobre papel (45 cm de altura). Washington D.C., Library of Congress, Geography and Map Division, inv. G1006 .T5 1570b. | Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antwerp, Gilles Coppens de Diest, 157 (*Septentrionalium regionum descrip.*); engraving on paper (45 cm in height). Washington D.C., Library of Congress, Geography and Map Division, inv. G1006 .T5 1570b. – © Library of Congress, Washington.



[fig. 2] Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antuérpia, Plantin, 1595 (*Chinae, olim Sinarum regionis nova descriptio auctore Ludovico Georgio*); gravura sobre papel (36,8 x 46,9 cm). Coleccão particular. | Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antwerp, Plantin, 1595 (*Chinae, olim Sinarum regionis nova descriptio auctore Ludovico Georgio*); engraving on paper (36.8 x 46.9 cm). Private collection.

E embora o autor português do mapa não fosse jesuíta, as suas fontes foram jesuítas portugueses na China, onde estabeleceram missão em 1577.

O interior do guarda-jóias apresenta sete gavetas dispostas em três fiadas; com uma grande gaveta quadrada ao centro, ocupando as duas primeiras fiadas, e a inferior com duas gavetas mais compridas. As frentes das gavetas são faixeadas com placas de marfim entalhado, com um grande campo central e uma cercadura estreita, moldurada. A gaveta quadrada central apresenta um búfalo-asiático reclinado (um búfalo chinês do pântano ou *Bubalus bubalis*) ladeado por árvores e com uma enorme abelha pairando por cima. As gavetas da primeira

The interior of the cabinet is fitted with seven drawers arranged in three tiers; with a large square-shaped drawer in the centre, occupying the first two tiers, and the bottom tier featuring two oblong drawers. The fronts of the drawers are similarly decorated with carved ivory plaques featuring a large central field and a narrow moulded border. The central square drawer depicts a recumbent water buffalo (a Chinese swamp buffalo or *Bubalus bubalis*) flanked by trees with a large, out of scale bee hovering above. The drawers of the first tier depict pairs of facing mice, while those of the second depict similarly arranged toads; the oblong drawers on the third tier depict facing long-tailed birds flanking



fiada apresentam pares de ratos afrontados, enquanto as da segunda apresentam sapos dispostos de maneira semelhante; nas gavetas oblongas da terceira fiada vemos pássaros de cauda longa flanqueando uma planta florida. Enquanto o boi ou o búfalo-d'água, o animal que puxa o arado, simboliza a primavera, a força e o trabalho da terra, a abelha é um inseto que representa diligência. Em actividade constante, o rato está associado ao dinheiro, um simbolismo que partilha com o sapo.<sup>3</sup> É curioso notar que a maioria dos animais representados neste guarda-jóias remete para a busca de riqueza, uma iconografia bastante apropriada considerando a sua função.

Este guarda-jóias pertence a um raro grupo de peças de mobiliário feito para exportação com semelhantes construção, materiais e repertório decorativo, do qual dois foram recentemente publicados.<sup>4</sup> A sua produção, copiando protótipos europeus está certamente ligada à encomenda de portugueses estantes na Ásia, nomeadamente nas regiões costeiras do sul como as províncias de Guangdong, Fujian e Zhejiang.<sup>5</sup> Embora o modelo e decoração destas peças de mobiliário seja um pouco diferente do estilo mais sóbrio do mobiliário Ming hoje melhor conhecido, ao gosto dos letardos chineses e do qual sobrevivem alguns exemplares<sup>6</sup> –, dado que tais peças, como a melhor porcelana, era exclusivamente destinada ao consumo interno e estava apenas ao alcance de uns poucos –, correspondem perfeitamente ao que seriam as primeiras peças de mobiliário chinês para exportação para o mercado europeu e tal como nos surgem na documentação coeva.<sup>7</sup> Para além de Guangzhou (Cantão, a capital da província de Guangdong), um provável candidato para o centro de fabrico deste tipo de mobiliário é Chaozhou, uma cidade do leste da província de Guangdong, famosa pela sua marcenaria de qualidade e da qual se destaca a produção de complexas obras vazadas e finamente entalhadas. Uma outra possibilidade é Ningbo, uma cidade na província de Zhejiang, a nordeste, e que era conhecida pelos portugueses como Liampó e onde se estabeleceram logo em 1522. De acordo com Wang Shixiang, uma autoridade quanto ao mobiliário chinês dos séculos XVI e XVII, Ningbo era o centro mais importante na China de obra de marcenaria marchetada e embutida com osso.<sup>8</sup>

a flowering plant. While the ox or water buffalo, the animal that draws the plough, symbolises springtime, strength and the work on the land, the bee is an insect which represents industriousness. In constant activity, the rat is associated with money, a symbolism shared with the toad.<sup>3</sup> It is curious to note that most of the animals depicted on this jewel cabinet symbolise the quest for richness, an iconography most appropriate considering its function.

The present jewel cabinet belongs to a rare group of export furniture featuring similar construction methods, materials and decorative repertoire, of which two have been recently published.<sup>4</sup> The production of these pieces of furniture, modelled after contemporary European prototypes is almost certainly linked with commissions from Portuguese living in Asia, namely in the south coastal regions of the Guangdong, Fujian and Zhejiang provinces.<sup>5</sup> Although the design and sumptuous decoration of these pieces is rather unlike the more sober style of the best-known Ming furniture made for the Chinese literati that has survived in few numbers<sup>6</sup> – given that such pieces, like the best porcelain, were solely intended for Chinese consumption and were only within the reach of a select few – they perfectly correspond to how the first pieces of Chinese furniture for export to the European market would appear and are recorded in contemporary documents.<sup>7</sup> Apart from Guangzhou (Canton, the capital of the Guangdong province), one likely candidate for the centre of manufacture of this kind of furniture is Chaozhou, a city in the eastern Guangdong province renowned for its woodwork and which excelled in the production of highly complex pierced, openwork wood carving. Another possibility is Ningbo, a city in northeast Zhejiang province which was known by the Portuguese as Liampó and where they settled as early as 1522. According to Wang Shixiang, the foremost expert on Chinese furniture of the sixteenth and seventeenth centuries, Ningbo was the centre of bone inlay on hardwood.<sup>8</sup>

3 Veja-se Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tokyo – Rutland –Singapore, Tuttle, 2008.

4 Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 304–339, cats. 26–27.

5 Veja-se Regina Krah, “The Portuguese Presence in the Arts and Crafts of China”, in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), Vol. 3, Washington, Smithsonian Institution, 2007, pp. 235–241.

6 Veja-se Wang Shixiang, *Connoisseurship [...]*; Nancy Berliner et al., *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996; e Sarah Handler, “Wood Shaped and Standing through the Winds of Time: The Evolution of Chinese Furniture”, in Nancy Berliner et al., *Beyond [...]*, pp. 36–51.

7 Veja-se Celina Bastos, “Das coisas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. *Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century*”, in Alexandra Curvelo (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo português (séculos XVII–XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th–18th centuries)* (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61; e Hugo Miguel Crespo, “Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.

8 Veja-se Wang Shixiang, *Connoisseurship [...]*, pp. 144–145.

3 See Patricia Bjaaland Welch, *Chinese Art. A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tokyo – Rutland –Singapore, Tuttle, 2008.

4 See Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 304–339, cats. 26–27.

5 See Regina Krah, “The Portuguese Presence in the Arts and Crafts of China”, in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), Vol. 3, Washington, Smithsonian Institution, 2007, pp. 235–241.

6 See Wang Shixiang, *Connoisseurship [...]*; Nancy Berliner et al., *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996; and Sarah Handler, “Wood Shaped and Standing through the Winds of Time: The Evolution of Chinese Furniture”, in Nancy Berliner et al., *Beyond [...]*, pp. 36–51.

7 See Celina Bastos, “Das coisas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. *Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century*”, in Alexandra Curvelo (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo português (séculos XVII–XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th–18th centuries)* (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61; and Hugo Miguel Crespo, “Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon”, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.

8 See Wang Shixiang, *Connoisseurship [...]*, pp. 144–145.



## 25

**Aquamanil (*caquesseitão*)**

Sul da China ou Sudeste Asiático  
 Século XVII (primeira metade)  
 Prata  
 53 x 50 cm  
 5.875 g

Um objecto de prata usado à mesa para a abluição ritual das mãos, este extraordinário aquamanil, de grandes dimensões e excessivo peso, pertence a um grupo de cerca de dez exemplares, a maioria de antigas colecções aristocráticas portuguesas. Juntamente com gomis (ou jarros de água) e bacias, aquamanis desempenharam, tal como noutras cortes europeias, um papel importante na vida ceremonial da corte portuguesa nos inícios da época moderna, onde eram utilizados para a purificação ceremonial das mãos antes e depois das refeições, um ritual conhecido por água-às-mãos. Finamente repuxados e cinzelados e construídos invariavelmente por duas espessas chapas de prata soldadas a meio, sendo a costura muitas vezes recortada a lima com grande efeito visual, apresentam-nos uma estranha figuração quimérica. Esta forma, que remete para os antepassados europeus e medievais dos *aquamanilia* em forma de animal fantástico – para uso ritual no altar eucarístico e à mesa do *princeps* –, por sua vez descendentes de protótipos próximo-orientais e bizantinos, tem sido identificada como representação de um animal mítico descrito por Fernão Mendes Pinto na sua *Peregrinação* (1614) quando este se refere ao reino de Bata no norte de Sumatra, terra dos Batak: “Vimos aquy tambem hūa muyto noua maneyra, & estranha feyçao de bichos, a que os naturaes da terra chamão Caquesseitão, do tamanho de hūa grande pata, muyto pretos, conchados pelas costas, com hūa ordem de espinhos pelo fio do lombo do comprimento de hūa penna de escreuer, & com azas de feição das do morcego, co pescoço de cobra, & hūa vnha a modo de esporaõ de gallo na testa, co rabo muyto comprido pintado de verde & preto, como saõ os lagartos desta terra. Estes bichos de voo, a modo de salto, caçao os bugios [i.é, macacos], & bichos por cima das aruores, dos quais se mantem”.<sup>1</sup>

No entanto, nem o animal assim descrito corresponde exactamente à forma dos nossos aquamanis, nem se torna necessária tal associação de cariz literária – nem da sua busca incessante nas artes decorativas, quer europeias, quer luso-asiáticas se colhe algum fruto –, dado que o que está representado é tão-só um dragão tal como nos surge na arte europeia desde pelo menos os finais do século XV, portanto numa cronologia muito anterior à descrição deste animal fantástico por Mendes Pinto. Com efeito, nesta gravura datada de 1523 de Aertgen Claesz. van Leyden (ca. 1498–ca. 1564), *Uma rainha despida ameaçada por um dragão* (fig. 1), podemos ver uma representação de um dragão com o corpo coberto de escamas e longa cauda de serpente, asas de morcego e patas de ave em tudo semelhante à dos nossos aquamanis.<sup>2</sup> Não estranha, portanto, que esta figuração se

**Aquamanile (*caquesseitão*)**

South China or Southeast Asia  
 Silver  
 1st half of the 17th century  
 53 x 50 cm  
 5,875 g

A silver object used at the table for the ceremonial washing of hands, this extraordinary aquamanile, large in scale and excessive in weight, belongs to a group of around ten examples, mostly from old aristocratic Portuguese collections. Alongside ewers (or water jugs) and basins, aquamanilia played an important role in the ceremonial life of the early modern Portuguese court as they did in other European courts, where they were used for the ceremonial ablution of the hands called *água-às-mãos*, both before and after meals. Worked in fine repoussé and chased, they are almost invariably constructed from two thick sheets of silver soldered at the centre with their joints very often worked with files and featuring an unusual chimerical form. This shape, which recalls medieval aquamanilia in the form of fantastic animals – for ritual usage on the Eucharistic altar and at the table of the *princeps* –, in turn descending from prototypes of near Oriental and Byzantine origin, has been identified as depicting a mythical animal described by Fernão Mendes Pinto in his *Peregrinação* (1614). The animal is described while referring to the kingdom of Bata in the north of Sumatra, land of the Batak: “We also saw here a new, strange type of animal, which the natives call *Caquesseitão*, with the size of a female duck, pitch black in colour, conch-shaped back, a row of thorns along the spine with the size of a quill pen, bat-like wings, snake-like neck, cockspur-like claw on the front of the head, a very long tail tinted green and black as the native-born lizards. These flying, jumping animals, hunt monkeys and other animals [that live] on top of trees, from which they subsist”.<sup>1</sup>

However, the animal described neither corresponds exactly to the shape of our aquamanilia, nor does such a literary based association proves useful. Hence an endless search for other similar representations in European or Luso-Asian decorative arts would be pointless, given that what is depicted is a dragon motif widely employed in European art from at least the late fifteenth century and which therefore predates Mendes Pinto’s literary description of the fantastic animal. In reality, in this engraving from 1523 by Aertgen Claesz. van Leyden (ca. 1498–ca. 1564), of *A naked queen threatened by a dragon* (fig. 1), we may see a depiction of a dragon – with its body covered in scales, and with the long tail of a snake, the wings of a bat and the claws of a bird – which is similar in every regard to our aquamanile.<sup>2</sup> Therefore, it is not surprising that such iconography (the so-called *caquesseitão*) can also be found on Kunstkammer objects which also predate the *Peregrinação*, given the fantastic nature of the animal de-

1 Cf. Fernão Mendes Pinto, *Peregrinaçam*, Lisboa, Por Pedro Craesbeck, 1614, fl. 14.

2 Ellen Jacobowitz, Stephanie Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries* (cat.), Washington – Boston, National Gallery of Art – Museum of Fine Arts, 1983, p. 254, cat. 104.

1 Cf. Fernão Mendes Pinto, *Peregrinaçam*, Lisboa, Por Pedro Craesbeck, 1614, fol. 14.

2 Ellen Jacobowitz, Stephanie Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden and his Contemporaries* (cat.), Washington – Boston, National Gallery of Art – Museum of Fine Arts, 1983, p. 254, cat. 104.



encontre em objectos de *Kunstkammer* igualmente anteriores à *Peregrinação*, dada a natureza fantástica do animal representado. Destes sobressaem jarros e *vasi* (aquamanis) e algumas *tazze*, todas de aparato para exibir à mesa ou para serem apreciados em *kunstkammern* principescas, de extravagantes formas químéricas, entalhados em cristal de rocha em oficinas de Milão e Praga, depois enriquecidos com montagens em ouro.

Semelhantes a estas peças de aparato, os nossos aquamanis, a grande maioria com relação inequívoca a colecções portuguesas, apresentam corpo coberto por escamas redondas, cabeça de dragão, cauda de serpente enrolada com terminal de peixe (com rosca, por onde entra a água), patas de ave, asas membranáceas como de morcego, cobertas de escamas e articuladas, pega móvel no dorso (decorada ao torno, e com dragões e folhagem de acantos), unindo a cabeça à cauda (basculeante da boca de mascarões), e pequeno pássaro na boca, por onde se vete a água. Pequenas diferenças entre os diversos exemplares centram-se no posicionamento das asas, na presença ou ausência de espigões no focinho e testa do dragão, no terminal da cauda (tampa e sua rosca), e na modificação posterior que alguns destes sofreram, sendo transformados em caldeiras de água. Infelizmente estas peças não foram até ao momento identificadas em documentação da época, sendo certo que não seriam descritas como *caquesseitão* mas tão-só como fontes em prata.

Não cabe aqui indagar sobre as origens remotas desta figuração, sua provável filiação arcana ao *simurgh* persa, ou a sua provável relação de dependência face às ninfas celestiais (*widyādhari*) da ilha de Bali na Indonésia, por vezes com asas e corpo coberto de escamas como um dragão, sendo veículo de divindades protectoras, como Sanghyang Rare Kumara, deus das crianças.<sup>3</sup> Mas, embora tratando-se de representação de um dragão igual a tantos outros na arte europeia do mesmo período, fica claro desde logo a filiação da figuração da cabeça à arte oriental, como de resto foi já notado, estabelecendo-se paralelos acertados com o dragão-peixe tal como representado na arte chinesa da longínqua dinastia Liao (907-1125), em concreto com algumas garrafas cerâmicas (conta-gotas para a



<sup>3</sup> Sobre o *simurgh*, veja-se C. Trever, *The Dog-Bird Senmurv-Paskudj*, Leningrad, The Hermitage Museum, 1938; e Prudence Oliver Harper, "The Senmurv", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 20-30, 1961, pp. 95-101. Sobre as *widyadhari*, veja-se Reichle, Natacha (ed.), *Bali. Art, Ritual, Performance* (cat.), San Francisco, The Asian Art Museum, 2010, cats. 24 e 28.

[fig. 1] Aertgen Claesz. van Leyden, *Uma rainha despida ameaçada por um dragão*, Utrecht, 1523; gravura sobre papel (Ø 23 cm). Londres, British Museum, inv. 1914,0406.36. | Aertgen Claesz. van Leyden, *A naked queen threatened by a dragon*, Utrecht, 1523; engraving on paper (Ø 23 cm). London, British Museum, inv. 1914,0406.36. – © The Trustees of the British Museum.

picted. Among these stand out the ewers, *vasi* (aquamanile) and some *tazze*, all intended for display on ceremonial tables or to be treasured in princely *Kunstkammern*, with their extravagant chimerical forms carved from rock crystal in workshops in Milan and Prague and set with precious gold mountings.

Similar to these display pieces, the silver aquamanilia, the majority of which have an unequivocal relationship to Portuguese collections, are covered in rounded scales, have a dragon's head and a serpent's tail coiled into a fish tail finial (with an opening to allow the water in), bird claws, wings with membranes similar to those of a bat, covered in scales and articulated, with a swivelling handle on the dorsal section (turned and decorated with dragons and acanthus), connecting the head to the tail, and a small bird in the mouth from which the water pours. Small differences between the extant examples are related to the positioning of the wings, the presence or absence of spikes in the snout and forehead of the dragon, the finial of the tail (lid and its screw) and the subsequent modifications that some of these pieces have since undergone; such as being transformed into water heaters. Unfortunately, these pieces have not thus far been identified in any contemporary documents, while it is certain that these would have not been recorded as *caquesseitão* but rather as aquamanilia (*fontes*).

There is little space to analyse in detail the remote origins of the aquamanilia's complex iconography and its apparent derivation from the ancient Persian *simurgh* or its likely connection with the celestial nymphs (*widyādhari*) of the island of Bali, Indonesia, which sometimes featured wings and their bodies covered with scales like a dragon, and which were used for transportation by divine protectors, such as Sanghyang Rare Kumara, the god of children.<sup>3</sup> Despite being a representation of a dragon similar to many others in European art of the same period, it is clear that the depiction of the head is Asian in character, an aspect which has already been noted in previous scholarship, drawing parallels with the dragon-fish as depicted in Chinese art from the Liao dynasty (907-1125), namely with

3 On the *simurgh*, see C. Trever, *The Dog-Bird Senmurv-Paskudj*, Leningrad, The Hermitage Museum, 1938; and Prudence Oliver Harper, "The Senmurv", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 20-30, 1961, pp. 95-101. On the *widyadhari*, see Reichle, Natacha (ed.), *Bali. Art, Ritual, Performance* (cat.), San Francisco, The Asian Art Museum, 2010, cats. 24 and 28.



preparação de tinta) com essa figuração.<sup>4</sup> Com efeito a cabeça de dragão dos nossos aquamanis segue de perto a arcana figuração da cabeça do mítico dragão-crocodilo, ou *makara*, de origem remota india que, no entanto, pode surgir numa enorme variedade de formas químéricas.<sup>5</sup> As primeiras representações chinesas desta criatura mitológica, em âmbito budista, conhecida por 摩羯 mójié, fazem-na habitante dos oceanos, com boca e olhos enormes, dentes fortes, corpo longo, coberto de escamas e terminando em cauda de peixe. Curiosamente as próprias diferenças já apontadas entre os diversos aquamanis, como a presença de um espião junto ao focinho, indicam que também aqui se verifica a distinção sexual entre os vários objectos, tal como acontece na sua representação enquanto *makara* na arte chinesa.<sup>6</sup> Significa, portanto, que este aquamanil é uma das fêmeas existentes. É a partir da dinastia Tang (618-907) que o dragão-peixe, misto de criatura terrestre e aquática ganha asas, surgindo não raras vezes associado à “jóia flamejante” do budismo. Trata-se de um tipo de representação que perdurará na arte chinesa por largo tempo, em particular nos terminais cerâmicos de telhado.

Uma outra associação que se pode estabelecer é com a máscara 餮餮 *tāotiè*, representação comum nos vasos rituais arcaicos em bronze, consistindo numa máscara zoomórfica e que representaria uma figura mítica, um glutão.<sup>7</sup> Significativamente, na dinastia Ming o *tāotiè* surge como criatura que gosta do mar, sendo usada como aviso quanto à comida e à bebida em excesso, portanto, um convite à moderação, figuração bastante apropriada, diríamos, para uma fonte de água com a qual se dava início e término ritual às refeições pela purificação das mãos. De resto numa lista de motivos tradicionais presentes na arte e arquitectura chinesa, chamada 龍生九子, *Lóngshēng jiǔzǐ* ou *Os nove filhos do dragão*, em particular na versão muito conhecida de Yang Shen (1488-1559), esta figura mítica é assim descrita: “O *taotie* gosta de comer e beber, surgindo à boca dos *ding* [i.e., o caldeirão trípode para preparação de comida e oferta ritual]”.<sup>8</sup> No caso dos aquamanis, a figuração enquanto *tāotiè* é clara na representação gluttona do dragão que abocanha, em vários dos exemplares, pequenas aves, que inclusivamente impedem ou pelo menos limitam o fluxo normal de água para a cerimónia de água-às-mãos. Não se trata, então, de representar a alimentação do *caquesseitão*, como se tem dito, já que, segundo Fernão Mendes Pinto, este alimentava-se de macacos.<sup>9</sup> O peso excessivo destes aquamanis e algumas das suas características iconográficas ajudam-nos a propor o Sul da China como área provável de fabrico, já que a ourivesaria chinesa é conhecida pelo uso copioso de prata, em contraste com as tradições indianas.

Resta perguntar se esta figuração seria inocente e casual, dado que o número de exemplares remanescente aponta para uma grande en-

some ceramic bottles (water droppers used for the preparation of ink).<sup>4</sup> In reality, the head of the dragon on our aquamanilia closely follows those of the mythical dragon-crocodile, or *makara*, of remote Indian origins that emerges in an enormous variety of chimera forms.<sup>5</sup> The first Chinese representations of this mythological creature within a Buddhist context, known as 摩羯 mójié, show them as inhabitants of the oceans, with enormous mouths and eyes, strong teeth, long bodies covered in scales and ending with fish tails. Interestingly, the very difference already mentioned between the aquamanilia, such as the presence of a spike on the snout, point to sexual differentiation between the various objects which is similar to its representation as a *makara* in Chinese art.<sup>6</sup> This means, therefore, that the present aquamanile is one of the existing females. From the Tang dynasty (618-907) onwards the dragon-fish, a mixture of a terrestrial and aquatic creature, is depicted with wings, being often associated with the “flaming jewel” of Buddhism. This type of representation would persist in Chinese art for a great period of time, particularly in ceramic roof tiles.

Another association that may be posited relates to the 餮餮 *tāotiè* mask, a common representation on Chinese archaic ritual bronze vases, consisting of a zoomorphic mask depicting the archetypal figure of the gluton.<sup>7</sup> Significantly, during the Ming dynasty (1368-1644), the *tāotiè* is depicted as a creature that is fond of the sea and is deployed as a warning whenever eating or drinking to excess and is therefore a signal for moderation – a fairly appropriate figure for the decoration of an aquamanile used for the ceremonial ablution of the hands before and after meals. Furthermore, in a list of traditional motifs present in Chinese architecture entitled 龍生九子, *Lóngshēng jiǔzǐ* or *The Nine Children of the Dragon*, in particular in a well-known version by Yang Shen (1488-1559), this mythical figure is thus described: “The *taotie* likes to eat and drink; it used to appear on the surface of the *dings* [e.g. the tripod cauldron for the preparation of food and ritual offerings]”.<sup>8</sup> In the case of the aquamanile, the depiction as *tāotiè* becomes clear in the representation of the voracious dragon that devours, in several of the examples, small birds, that extend to limit the normal flow of water for the hand washing ceremony. Such a depiction is however not related to the feeding habits of the animal *caquesseitão*, as has previously been assumed, given that according to Fernão Mendes Pinto, this creature feeds solely on monkeys.<sup>9</sup> The excessive weight of the aquamanilia and some of their iconographic features helps us posit South China as the probable area of production, since Chinese precious metalwork is notorious for its unrestrained use of silver in contrast with Indian traditions.

One aspect which needs to be answered regards the intentionality and exact meaning of its iconography, given that the number of surviving

4 Luís Castelo Lopes, “O fantástico na ourivesaria – o Caquesseitão”, in Gonçalo Vasconcelos e Sousa (ed.), *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2009, pp. 141-150, ref. p. 142.

5 Sobre o *makara*, veja-se Betty Dashew Robins, Robert F. Bussabarger, “The Makara. A Mythical Monster from India”, *Archaeology* 23.1, 1970, 38-43; Steven Darian, “The Other Face of the Makara”, *Artibus Asiae*, 38.1, 1976, pp. 29-36; e especialmente para o *makara* na China, veja-se Filippo Salviati, “The «Fishdragon»: the Makara Motif in Chinese Art and Architectural Decoration” *Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1-2, 1997-1999, pp. 238-251.

6 Veja-se Filippo Salviati, “The «Fishdragon» [...]”, p. 242.

7 Sobre o *tāotiè*, veja-se Ladislav Kesner, “The Taotie Reconsidered: Meanings and Functions of the Shan Theriomorphic Imagery”, *Artibus Asiae*, 51.1-2, 1991, pp. 29-53.

8 Yang Jingrong, Liu Zhixiong, *Long zhī yuan*, Beijing Shi, Zhongguo shu dian, 2008, p. 150.

9 Luís Castelo Lopes, “O fantástico [...]”, p. 143.

4 Luís Castelo Lopes, “O fantástico na ourivesaria – o Caquesseitão”, in Gonçalo Vasconcelos e Sousa (ed.), *Actas do II Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2009, pp. 141-150, ref. p. 142.

5 On the *makara*, see Betty Dashew Robins, Robert F. Bussabarger, “The Makara. A Mythical Monster from India”, *Archaeology* 23.1, 1970, 38-43; Steven Darian, “The Other Face of the Makara”, *Artibus Asiae*, 38.1, 1976, pp. 29-36; and especially for the Chinese *makara*, see Filippo Salviati, “The «Fishdragon»: the Makara Motif in Chinese Art and Architectural Decoration” *Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1-2, 1997-1999, pp. 238-251.

6 See Filippo Salviati, “The «Fishdragon» [...]”, p. 242.

7 On the *tāotiè* see Ladislav Kesner, “The Taotie Reconsidered: Meanings and Functions of the Shan Theriomorphic Imagery”, *Artibus Asiae*, 51.1-2, 1991, pp. 29-53.

8 Yang Jingrong, Liu Zhixiong, *Long zhī yuan*, Beijing Shi, Zhongguo shu dian, 2008, p. 150.

9 Luís Castelo Lopes, “O fantástico [...]”, p. 143.





[fig. 2] Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Philippus prudens* [...], Antuérpia, Ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1639 (folha de rosto, pormenor); gravura sobre papel (32 cm de altura). Coleção particular. | Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Philippus prudens* [...], Antwerp, Ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1639 (title page, detail); engraving on paper (32 cm in height). Private collection.



[fig. 3] António de Sousa Macedo, *Lusitania liberata* [...], Londres, In officina Richardi Heron, 1645 (folha de rosto, pormenor); gravura sobre papel (29 cm de altura). Coleção particular. | António de Sousa Macedo, *Lusitania liberata* [...], London, In officina Richardi Heron, 1645 (title page, detail); engraving on paper (29 cm in height). Private collection.

comenda, ou pelo menos uma concertada entre diversos clientes num mesmo período. Considerando o período epocal em que se pensa terem sido produzidos é importante lembrar que o dragão surge com acuidade na Restauração, e no período de resistência anti-castelhana que lhe é imediatamente anterior. Isto porque o timbre das armas de Portugal é precisamente um dragão, ou uma serpe (serpente) alada, com asas de morcego, como muitas vezes também é representada, sendo, por autonomásia, figuração do próprio reino. Lembremos a propósito a autêntica “batalha” visual, ancorada na literatura emblemática, entre as portadas do *Philippus prudens* (1639) de Juan de Caramuel y Lobkowitz – onde se faz representar o esmagar do dragão luso pelo triunfante leão coroado de Castela, laureado por dois anjos (fig. 2) – e da *Lusitania liberata* (1645) de António de Sousa Macedo, cujos dois dísticos elegíacos, que encimam a representação de um dragão coroado derribando violentamente um leão com suave pelagem e patas posteriores de ovelha (fig. 3), dizem: “*Vngue Leo fisus credit teuisse Draconem, / sed quia iustus, eum iam Draco fecit ouem. // Hoc docet exemplum breuiter violenta perire, / solaque in aeternum viuere iusta solent*”, ou em tradução, “Pela unha, o confiante leão crê que segurava o dragão, mas o dragão, porque justo, fê-lo ovelha. Ensina este breve exemplo que a violência acaba, e só as vidas justas permitem viver para sempre”.

Curiosamente, as únicas peças comparáveis com estes aquamanis são umas volumosas caldeiras de água, ou *pavas con hornillo*, de fabrico sul-americano, provavelmente peruanos, representando precisamente leões coroados. Podemos perguntar se tal confronto imagético, de artifício retórico visual, terá chegado à Ásia portuguesa, na bagagem de algum patriótico a bordo da Carreira da Índia. Muito embora o senado macaense tenha procurado agir sempre de forma autónoma quanto ao governo do arquipélago, demarcando-se do poder central nomeado por Lisboa, é possível que a produção destes curiosos objectos de âmbito civil e de tanta importância simbólica e enquanto representação do poder, se fique a dever não só a uma resistência muda ao domínio filipino, que causaria grandes dificuldades à manutenção das estratégias comerciais macaenses na região, como à resistência efectiva e

examples clearly points to a large commission, or at least a concerted one between several patrons over the same period. Considering the time in which they are thought to have been produced, it is important to underscore that dragons were widely deployed during the Restoration period which saw the end of Spanish rule in Portugal, and during the resistance period which immediately preceded it. The use stems from the fact that the crest of the Portuguese coat of arms is in fact a dragon, or a winged serpent with bat-like wings, as it is often also depicted, and stands as a symbol of the kingdom. Two engravings from this same period help us understand the reason behind the iconography. While the title page of *Philippus prudens* (1639) de Juan de Caramuel y Lobkowitz depicts the crushing of the Portuguese dragon by the triumphant crowned lion of Castile, flanked by two angels (fig. 2), the title page of *Lusitania liberata* (1645) by António de Sousa Macedo, made in response after the Portuguese Restoration in 1640, depicts a crowned dragon vanquishing a lion which is covered by a curly sheepskin (fig. 3). An elegiac couplet inscribed above the scene reads: “*Vngue Leo fisus credit teuisse Draconem, / sed quia iustus, eum iam Draco fecit ouem. // Hoc docet exemplum breuiter violenta perire, / solaque in aeternum viuere iusta solent*”, or in English translation, “The overconfident lion believes he nails the dragon in place with his claws; but the fair dragon turns him into a sheep. This brief example show us that violence is bound to end, and only righteous living can make us live forever”.

Curiously, the only comparable pieces to these aquamanilia are some large water heaters (*pava con hornillo*) of South American, probably Peruvian, depicting crowned lions. We may speculate as to whether these pieces, whose symbolism may be interpreted in the terms described above, were taken to Asia by a Portuguese nationalist. Even if the Macao Senate always attempted to act in an autonomous way regarding the governance of the archipelago, and to separate itself from the central power appointed by Lisbon, it is possible that the production of these curious domestic silver objects, of such a greatly symbolic weight as the depiction of power, represents a silent resistance to the rule of the Spanish kings. Macanese commercial strategies in the region were disrupted by Spanish



militar face às forças holandesas desde 1601 e particularmente na década de 1620, provocadas pela união dinástica.<sup>10</sup>

Dos vários exemplares conhecidos (à volta de nove ou dez), quatro encontram-se em coleções particulares portuguesas, dos quais três estão hoje no Porto. Um, fêmea com ave na boca (44 x 47 cm; 4,746 g) exposto em Lisboa no Museu do Oriente (2014–215), foi vendido em leilão em 2000; pertenceu à coleção de Manuel Cid Pereira Coutinho, tendo estado depois na coleção de Mário Roque, Lisboa.<sup>11</sup> Um outro, macho com ave na boca – que em determinado momento foi convertido em caldeira e depois recuperado à função original – pertenceu até recentemente à coleção de José Maria Jorge, Lisboa. E um terceiro, fêmea sem ave na boca (46.4 x 50.5 cm; 4,737 g), havia permanecido nos Estados Unidos da América numa coleção no Condado de Northumberland, Virginia e, tendo saído de Portugal na década de 1970, foi recentemente vendido pela Peyton Wright Gallery em Santa Fe. Este nosso exemplar, fêmea com ave na boca, pertenceu à coleção de Pedro Costa, Lisboa, e assim foi publicado em 1974 por Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó.<sup>12</sup>

Um outro aquamanil, pensa-se, estará no Brasil tendo deixado Portugal na década de 1980. Um outro exemplar, macho com ave na boca, vendeu-se em Lisboa em 1994, sendo desconhecido o seu paradeiro. O único exemplar numa coleção pública, macho sem ave na boca (45 x 41 cm), tendo pertencido à coleção de Mayer Carl von Rothschild (1820–1886), foi deixado em 1922 pela sua filha mais velha, baronesa Adèle von Rothschild (1843–1922), ao musée de la Renaissance, château d'Écouen (inv. E. CL.20936).<sup>13</sup> É possível que um macho idêntico, sem ave na boca, que outrora pertecera ao príncipe Felix Felixovich Yusupov (1887–1967), e que se conhece através de uma fotografia de 1925 da sua coleção de jóias e ourivesaria seja o mesmo (macho) que pertenceu à coleção de D. Fernando II (1818–1885) e que se vendeu em leilão em 1892 sob o lote 2366. Conhecido apenas por uma fotografia, este último exemplar sabe-se hoje, com base em recente investigação de arquivo, ser uma versão oitocentista copiando um protótipo do século XVII. O exemplar mais famoso, um macho sem ave na boca (47 x 44,5 cm; 5,058 g) foi vendido em leilão em Paris (26 de Junho de 2013). Apesar da sua notável proveniência, já que se manteve na família dos marqueses de Alegrete por várias gerações, foi transformado num dado momento em chaleira (caldeira de água com braseiro interior) ou *pava de hornillo*, semelhante a exemplares mais tardios em forma de leão, ou outros animais, produzidos na América do Sul sob domínio espanhol, nomeadamente na Lima de Setecentos, no Peru (Vice-Reino do Peru). O exemplar dos Alegrete, hoje em coleção particular, foi exposto em Lisboa em 1955 (e também em Paris, 1954–1955) e outra vez em 1983. Em 1955 este aquamanil, junto com outro, provavelmente o que pertenceu a José Maria Jorge, foi correctamente identificado como um simples dragão.<sup>14</sup>

power, but it also acted as an effective and military resistance to the Dutch forces that posed a constant threat after 1601 and particularly in the 1620s, as a result of the dynastic union between Portugal and Spain.<sup>10</sup>

Of the various known examples (around nine or ten), four are in Portuguese private collections, and three of which are now in Porto. One, a female with a bird in its mouth (44 x 47 cm; 4,746 g), exhibited in Lisbon at the Museu do Oriente (2014–2015), was sold at auction in Lisbon in 2000; it came from the collection of Manuel Cid Pereira Coutinho, and was later in the collection of Mário Roque, Lisbon.<sup>11</sup> One other, a male with a bird in its mouth – which was at some point converted into a water heater, but later reversed – belonged until recently to the collection of José Maria Jorge, Lisbon. And the third one, a female without a bird in its mouth (46.4 x 50.5 cm; 4,737 g), had been in the United States of America in a private collection in Northumberland County, Virginia, having left Portugal in the 1970s, and was recently sold by the Peyton Wright Gallery in Santa Fe. The present example, a female with a bird in its mouth, belonged to the collection of Pedro Costa, Lisbon, and as such was published in 1974 by Reynaldo dos Santos and Irene Quilhó.<sup>12</sup>

One other aquamanile is believed to be in Brazil, having left Portugal in the 1980s. Another example, a male with a bird in its mouth, was sold in Lisbon in 1994; its present whereabouts unknown. The single example in a public collection, a male without a bird in its mouth (45 x 41 cm), having belonged to the collection of Mayer Carl von Rothschild (1820–1886), was bequeathed in 1922 by his eldest daughter Baroness Adèle von Rothschild (1843–1922), to the musée de la Renaissance, château d'Écouen (inv. E. CL.20936).<sup>13</sup> It is likely that the similar male example, without a bird in its mouth, that once belonged to Prince Felix Felixovich Yusupov (1887–1967), and which is known from a 1925 photo of his jewellery and silver collection, is the same (male) that belonged to the collection of king Fernando II of Portugal (1818–1885), and that was sold in 1892 at auction as lot 2366. Known only from a photograph, this last example is now understood, based on recent archival research, to be a nineteenth-century version modelled after a seventeenth-century original. The most famous example; a male without a bird in its mouth (47 x 44.5 cm; 5,058 g) was sold at auction in Paris (26th June 2013). Despite having an important provenance, having remained in the family of the Marquis of Alegrete for many generations, at some point it had been converted into a kettle (water heater with internal brazier) or *pava con hornillo*, similar to some later examples in the shape of a lion, or other animals, that were made in Spanish-ruled South America, namely in eighteenth-century Lima, Peru (Viceroyalty of Peru). The Alegrete example, now in a private collection, was exhibited in Lisbon in 1955 (also in Paris, 1954–1955) and again in 1983. In 1955 this aquamanile, alongside another which is probably the one which belonged to José Maria Jorge, was correctly identified as a simple dragon.<sup>14</sup>

10 Sobre este período da história de Macau, veja-se Rui Manuel Loureiro, "Macao. Frontier City and Maritime Trading Center", in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), Vol. 3, Washington, Smithsonian Institution, 2007, pp. 213–221, em especial p. 219.

11 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 161–169, cat. 168.

12 Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 82, fig. 80.

13 Michèle Bimbenet-Privat, Alexis Kugel, *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie allemande Renaissance et baroque*, Dijon, Éditions Faton, 2017, pp. 52–53.

14 Reynaldo dos Santos et al. (eds.), *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa* (cat.), Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1955, p. 43, no. 112 (e no. 113), fig. 55.

10 On this period of Macau's history, see Rui Manuel Loureiro, "Macao. Frontier City and Maritime Trading Center", in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), Vol. 3, Washington, Smithsonian Institution, 2007, pp. 213–221, especially p. 219.

11 Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 161–169, cat. 168.

12 Reynaldo dos Santos, Irene Quilhó, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 82, fig. 80.

13 Michèle Bimbenet-Privat, Alexis Kugel, *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie allemande Renaissance et baroque*, Dijon, Éditions Faton, 2017, pp. 52–53.

14 Reynaldo dos Santos et al. (eds.), *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa* (cat.), Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1955, p. 43, no. 112 (and no. 113), fig. 55.



## 26

**Contador de duas portas**

Sul da China, provavelmente Guangzhou  
 Século XVII (finais)  
 Madeira exótica lacada decorada com madrepérola e  
 pintada; ferragens de cobre dourado  
 59 x 53 x 34,5 cm

Este contador de duas portas, produzido para exportação na China dos finais do século XVII, de madeira exótica lacada a negro, é decorado com embutidos de madrepérola, fazendo uso de conchas de abalone (*Haliotis spp.*) conhecida na China por 鮑魚 *bàoyú*, com sua iridescência de cores camaleónicas (azul vivo, turquesa, lavanda e rosa), e também de ostra perlífera (provavelmente *Pinctada maxima*) para os embutidos maiores. Rectangular, repousa sobre soco baixo ondulado. Enquanto a frente apresenta uma larga cena de caça com europeus a cavalo armados de longas lanças, um arco e um arcabuz, as ilhargas apresentam paisagens rochosas com flores, árvores e insectos, sendo o topo preenchido por uma fénix e um dragão pairando sobre as árvores. As ferragens de cobre dourado, finamente cinzeladas com motivos florais sobre fundo punctionado, incluem dois pares de dobradiças na frente, cantoneiras nas arestas exteriores, um grande espelho de fechadura com duas fénix, e os puxadores das gavetas. Quando aberto, apresenta dez gavetas com as frentes lacadas a negro e decoradas a ouro e embutidos de abalone com ramos floridos; e os interiores das portas decorados com cenas galantes provavelmente inspiradas nos clássicos chineses. Seguindo um antigo modelo de contador de duas portas, conhecido na China por 医药箱 *yīyàoxiāng*, literalmente “contador de botica”, caracterizado pelas suas gavetas interiores de diversos tamanhos e duas ou apenas uma porta, usado para albergar todo o tipo de objectos<sup>1</sup>, o presente contador foi produzido para exportação seguindo o gosto europeu. Contadores como o presente eram muito procurados na Europa dos finais do século XVII.<sup>2</sup> A produção de laca chinesa para exportação centrou-se essencialmente em Guangzhou (Cantão), alguns exemplares apresentando decoração lacada entalhada ou gravada, enquanto outros incluem decoração pintada a óleo. A sua grande popularidade levou a que fossem copiados na Europa quanto à forma e com decoração oriental usando verniz e pigmentos em imitação da laca asiática, técnica que em inglês se conhece por *japanning* e entre nós por acharoado, de charão, da palavra chinesa 漆要 *qīyào* ou “laca pintada”.<sup>3</sup>

**Two-door cabinet**

South China, probably Guangzhou  
 Late 17th century  
 Lacquered exotic wood decorated with mother-of-pearl and painted;  
 gilded copper fittings  
 59 x 53 x 34.5 cm

This two-door cabinet, made in China for export in the late seventeenth century, is made of exotic wood lacquered in black and decorated with mother-of-pearl inlays; utilising abalone shell (*Haliotis spp.*) known in China as 鮑魚 *bàoyú*, with its highly iridescent, changeable colours (strong blue, turquoise, lavender and pink), and also pearl oyster shell (probably from *Pinctada maxima*) for the larger inlays. Rectangular in shape, it rests on a low waved socle. While the front of the cabinet is covered with a large hunting scene with Europeans on horseback armed with long lances, a bow and a matchlock, the sides feature rocky landscapes with flowers, birds and insects and a phoenix and a dragon hovering above the trees on the top. The gilded copper fittings are finely chased with floral motifs over a punched fish-row ground. There are two pairs of hinges on the front, bracket fittings on the outer corners, a large escutcheon with phoenixes, and the internal drawer pulls. The cabinet opens up to reveal ten drawers. The fronts are lacquered in black and decorated in gold and abalone inlays with flowering branches; the interior sides of the doors are decorated with courting scenes probably taken from Chinese tales. Following an old type of two-door cabinet, known in China as 医药箱 *yīyàoxiāng*, literally “apothecary chest”, characterised by the presence of differently sized interior drawers, having two or only one door, and used to store all types of objects<sup>1</sup>, the present cabinet was made for export in accordance with European taste. Cabinets such as this were highly sought after in late seventeenth-century Europe.<sup>2</sup> Chinese lacquerware production for export was based mainly around Guangzhou (Canton). Some examples featured carved or engraved lacquered decoration, while others included oil paint decoration. Their popularity led to them being copied in Europe in the form of cabinets with oriental decoration using varnish and pigments in imitation of Asian lacquer, which in English is known as japanning and in Portuguese as acharoado, from charão, which comes from the Chinese word 漆要 *qīyào* or “painted lacquer”.<sup>3</sup>

1 Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 94–95.

2 Veja-se Celina Bastos, “Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century”, in Alexandra Curvelo (ed.), *O Exótico nunca esta em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries)* (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61.

3 Craig Clunas (ed.), *Chinese Export Art and Design* (cat.), London, Victoria and Albert Museum, 1987, pp. 80–95.

1 Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 94–95.

2 See Celina Bastos, “Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century”, in Alexandra Curvelo (ed.), *O Exótico nunca esta em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries)* (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61.

3 Craig Clunas (ed.), *Chinese Export Art and Design* (cat.), London, Victoria and Albert Museum, 1987, pp. 80–95.







## 27

**Biombo**

Sul da China  
Século XVIII (meados)  
Madeira lacada, pintada, dourada e prateada; ferragens de ferro  
197,5 x 306 cm

Um raro biombo chinês de seis folhas em madeira lacada, pintada a várias cores, dourada e prateada. Enquanto o tardoz foi deixado sem decorar, a decoração da frente consiste em doze cartelas, rectangulares em chaveta, a preto (duas em cada folha) com uma cercadura recta, envolvendo as doze cartelas, a verde decorada com enrolamentos dourados em baixo-relevo e uma cimalha recortada e igualmente decorada em cada folha com enrolamentos florais em baixo-relevo dourados sobre fundo vermelho vivo. As doze cenas desenhadas a ouro sobre o fundo lacado de negro, que derivam de gravuras europeias de finais do século XVII a inícios do século XVIII, retratam composições ao ar livre pintadas a vermelho, amarelo e verde, com as carnações a folha de prata, agora oxidada. Embora uma identificação precisa das suas fontes visuais impressas não tenha sido possível, é provável que os artesãos chineses se tenham inspirado em várias gravuras francesas de moda (e também de *série galante* e *fête champêtre*), tão em voga à época. Por exemplo, na primeira folha, na primeira cartela em cima, vemos uma dama e um cavalheiro junto a uma criança que os serve; uma composição que é em tudo semelhante (no traje e pose) a uma gravura de Nicolas Arnoult (1650-1722), *Femme de qualité à la promenade*. É possível que a decoração em relevo (em gesso) seja reminiscente das superfícies em baixo-relevo de biombo em couro lavrado, relevado e dourado do século XVII. Na China, biombo decorativos como o presente serviam não raro para subdividir os espaços em grandes casas, sendo colocados atrás da cadeira de um alto dignitário ou pessoa ilustre. Na dinastia Qing (1644-1911), a sua importância tornou-se simbólica, e peças assim luzentes e vistosas, pintadas de cores vivas, eram frequentemente objecto de oferta. Não é de surpreender que tais biombo, assaz decorativos, destinados em exclusivo à exportação – em especial, aqueles com iconografia ocidental – atraísem uma clientela europeia que, nos finais do século XVII, avidamente colecionava tudo o que era asiático. Biombo lacados com decoração pintada e dourada como o presente são raros.<sup>1</sup> Mais frequente para este período é o tipo conhecido por “biombo do Coromandel”, principalmente do período Kangxi (1661-1722), invariavelmente de folhas revestidas a laca preta e decoradas usando a técnica 款彩 *kuǎn cǎi* ou “cores incisadas”, que supunha gravar o desenho em baixo relevo com formões e facas e, em seguida, preencher as áreas entalhadas com laca de cores.<sup>2</sup> Um biombo algo semelhante (com cenas pintadas a óleo), com iconografia típica chinesa, pertencia à coleção dos marqueses da Foz, em Lisboa.

**Screen**

South China  
Mid-18th century  
Lacquered, painted, gilded and silvered wood; iron fittings  
197.5 x 306 cm

A rare Chinese six-folded screen made from wood, lacquered and painted in various colours and highlighted in gold and silver. While the back was left undecorated, the decoration of the front comprises twelve rectangular bracket-shaped cartouches in black (two on each leaf) with a straight border enclosing the twelve cartouches in green decorated with gilded low-relief vegetal scrolls, and a worked upper edge also decorated on each leaf with gilded low-relief floral scrolls over a bright red ground. The twelve scenes outlined in gold over a black lacquered ground, which derive from late seventeenth to early eighteenth-century European engravings, depict outdoor compositions painted in bright red, yellow and green, with the flesh tones rendered in silver foil, which is now tarnished. Although a precise identification of the printed visual sources was not successful, it is likely that the Chinese craftsmen responsible for its design drew on several French engravings on fashion (and also *série galante* and *fête champêtre*), which were highly in vogue at the time. For instance, on the first leaf, the first cartouche on top depicts a lady and a gentleman with a child servant; a composition which is strikingly similar (in costumes and pose) to an engraving by Nicolas Arnoult (1650-1722), *Femme de qualité à la promenade*. It is possible that the relief decoration (made with plaster) is reminiscent of the low-relief surfaces of seventeenth-century embossed gilt leather screens. In China, decorative screens such as the present one often subdivided the rooms in large houses and were also placed behind the chair of a dignitary or honoured person. By the Qing dynasty (1644-1911), their greatest importance had become symbolic, and such brilliant and showy pieces, painted in vivid colours, were frequently presentation items. It is not surprising that such highly decorative screens, made solely for export – namely those with Western imagery – would appeal to a European clientele which by the late seventeenth century was avidly collecting everything Asian. Lacquered screens with painted and gilded decoration like the present one are rare.<sup>1</sup> More common for this period is the type known as “Coromandel screen”, mostly from the Kangxi period (1661-1722) and invariably made from leaves coated in black lacquer and decorated using the technique of 款彩 *kuǎn cǎi* or “incised colours”, which involves incising the design in low relief with chisels and knives, and then filling the incised areas with coloured lacquer.<sup>2</sup> A somewhat similar screen (with oil painted scenes), with typical Chinese imagery, belonged to the collection of the Marquis of Foz, Lisbon.

1 Para um biombo de papel feito provavelmente em Macau nos inícios do século XVIII, veja-se Alexandra Curvelo (ed.), *Biombo de papel sino-japonês. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

2 Para um biombo do Coromandel com cenas pintadas de inspiração europeia, veja-se Teresa Canepa, *European Scenes on Chinese Art* (cat.), London, Jorge Welsh Books, 2005, pp. 186-197, cat. 48.

1 For a paper screen probably made in Macau in the early eighteenth century, see Alexandra Curvelo (ed.), *Biombo de papel sino-japonês. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

2 For a Coromandel screen with European-derived painted scenes, see Teresa Canepa, *European Scenes on Chinese Art* (cat.), London, Jorge Welsh Books, 2005, pp. 186-197, cat. 48.







# 28

## Cofre

Japão

Século XVI (finais)

Madeira lacada de negro e decorada a ouro com embutidos de madrepérola; ferragens de cobre dourado

12,2 x 17,7 x 10,4 cm

Pequeno cofre Namban, conhecido por *dogubako*, em madeira lacada (*urushi*), com tampa abaulada articulada, espelho de fechadura quadrangular (*aimeita*), pega superior (*warabi-te*) na tampa, e dobradiças no tardo (*chōtsugai*). Estas ferragens de cobre dourado (*kazarikanagu*) são finamente cinzeladas com motivos florais sobre fundo punctionado de “ovas de peixe” (*nanako*) conhecido por *nanakoj*.

A decoração consiste em largos painéis com embutidos de madrepérola (*raden*) preenchidos pelo muito conhecido padrão de círculos secentes característico por *shippōtsunagi*, e cercaduras dos mesmos embutidos com friso de losangos. O interior e fundo exterior são lacados a negro. A refinada decoração a ouro aplicada nestes pequenos cofres, conhecida por *maki-e*, literalmente “imagem salpicada”, é abundante no período Momoyama (1568-1600) e nos inícios do Edo. Durante este período, um tipo de laca destinada à exportação, que combinava embutidos de madrepérola com *hiramaki-e*, ficou conhecido por *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.<sup>1</sup> Namban, ou *Nanban-jin* (literalmente, “Bárbaro do Sul”) é um termo japonês derivado do chinês que se refere aos mercadores, missionários e marinheiros portugueses e espanhóis que aportaram ao Japão nos séculos XVI e XVII. Namban tornou-se igualmente sinônimo do tipo de laca e outros produtos encomendados no Japão para o mercado interno ou para exportação, e que reflectiam o gosto ocidental, copiando protótipos europeus. Objectos de estilo Namban, feitos exclusivamente para exportação, combinavam geralmente técnicas, materiais e motivos japoneses, com estilos decorativos e formas europeias.

Pequenos cofres Namban como o presente seriam utilizados para conter objectos preciosos, como jóias, sendo produzidos seguindo orientações europeias, em resposta à apetência portuguesa por objectos em madrepérola, como os produzidos no Guzarate, na Índia. Um exemplar com decoração de embutidos de madrepérola em tudo semelhante pertence ao museu Nanban Bunkakan em Osaka, Japão.

## Casket

Japan

Late 16th century

Wood lacquered in black and decorated in gold with mother-of-pearl inlays; gilded copper fittings

12,2 x 17,7 x 10,4 cm

A small Namban casket known as *dogubako*, in lacquered wood (*urushi*), featuring a hinged domed lid, square-shaped lock plate (*aimeita*), fiddlehead fern-shaped (*warabi-te*) top handle, and hinges at the back (*chōtsugai*). The gilded copper ornamental fittings (*kazarikanagu*) are finely chased with flower motifs on a punched “fish roe” (*nanako*) background pattern called *nanakoj*.

The decoration consists of large panels, set with mother-of-pearl inlay (*raden*), covered with the well-known endless pearl pattern called *shippōtsunagi*, and lozenge-frieze borders with inlaid decoration. The interior and underside are decorated in plain black lacquer. The refined gold decoration applied to such caskets called *maki-e*, literally “sprinkled picture”, was common in Momoyama (1568-1600) and early Edo Japan. During this period, a special lacquerware made for export, which mixed mother-of-pearl inlay with *hiramaki-e*, was called *nanban makie* or *nanban shitsugei*.<sup>1</sup> Namban, or *Nanban-jin* (literally, “Southern Barbarian”) is a Japanese term derived from Chinese that refers to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan in the sixteenth and seventeenth centuries. Namban has also become synonymous with the types of lacquerware and other products that were commissioned in Japan for the home market or for export and reflected Western taste and were modelled after European prototypes. Namban-style products, which were made strictly for export only, commonly combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes.

Small Namban caskets like the present example were apparently used for storing precious belongings such as jewellery and made to European specifications following the Portuguese demand for mother-of-pearl objects such as those made in Gujarat, India. A similar casket with matching inlay decoration belongs to the Nanban Bunkakan museum in Osaka, Japan.

1 Da vasta bibliografia sobre lacas Namban, veja-se Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, “Namban Lacquer for the Portuguese Market”, *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005; Alexandra Curvelo, “Nanban Art: what's past is prologue”, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71-78; e Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.

1 Of the vast bibliography on Namban lacquerware, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, “Namban Lacquer for the Portuguese Market”, *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005; Alexandra Curvelo, “Nanban Art: what's past is prologue”, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71-78; and Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.



## 29

**Escritório**

Japão

Século XVI (finais) a XVII (inícios)

Madeira lacada de negro decorada a ouro e madrepérola; ferragens de cobre dourado

58 x 88 x 46,5 cm

Este escritório Namban de tampo de rebater e grandes dimensões copia protótipo ibérico conhecido por *contador* em português e *bargueño* ou *vargeño* em espanhol. Contando no interior com dezasseis gavetas de diferentes tamanhos e formas, usadas para guardar importantes documentos e cartas, joalharia e pequenos objectos preciosos, estes *contadores* ou *bargueños*, tornaram-se nas mais prestigiadas peças de mobiliário de conter na Europa de Quinhentos. O tampo de rebater rebate, formando uma superfície apropriada à escrita, enquanto as muitas gavetas, algumas com fechaduras individuais, dão acesso aos objectos guardados nos seus vários compartimentos.

Este tipo de mobiliário de luxo foi predominante na decoração interior das famílias nobres e patrícias, e escritórios deste tipo tornar-se-iam requisito fundamental para os funcionários europeus, mercadores e comerciantes que viviam e viajavam pela Ásia. Grandes e pequenas caixas-escritórios e contadores foram produzidos na Ásia com materiais exóticos e dispendiosos, tais como a tartaruga, o marfim ou a delicada laca decorada a ouro, sendo muito admirados e avidamente procurados na Europa, devido não só à sua forma, mas também à sua perfeição técnica.

A decoração do presente escritório em madeira lacada (*urushi*) enriquecida a ouro (*maki-e*) com embutidos de madrepérola (*raden*) apresenta uma paisagem na face exterior do tampo de rebater, uma cena montanhosa com edifícios e rochas cercadas por árvores luxuriantes – nomeadamente o cipreste Hinoki (*Chamaecyparis obtusa*) precisamente usado nesta peça de mobiliário – e grandes fénix. A decoração floral nas ilhargas do escritório (e na face interior do tampo de rebater) e das frentes das gavetas é em laca dourada (*maki-e*) com embutidos de madrepérola (*raden*), com veados entre cameleiras ou *tsubaki* (*Camellia japonica*), pássaros entre laranjeiras tachibana (*Citrus tachibana*), leões budistas entre bordo-japonês ou *momiji* (*Acer palmatum*) e cerejeiras japonesas ou *sakura* (*Prunus serrulata*), é enquadrada por diversas tarjas estreitas de embutidos de madrepérola e largas cercaduras com o conhecido padrão de círculos secantes (*shippōtsunagi*).

As ferragens de cobre dourado (*kazarikanagu*) incluem um grande espelho de fechadura na frente (*aimeita*), duas gualdras laterais (*warabi-te*) e cantoneiras (*fuchi-kanagu*). Um dos aspectos mais notáveis do nosso escritório é a decoração da frente da gaveta central, que é uma reutilização de uma coeva estante de missal Namban (com o monograma “IHS” usado como emblema pelos missionários jesuítas) em madeira lacada (*urushi*) decorada a ouro (*maki-e*). Dado o seu estado de conservação, é possível que este grande escritório tenha sido oferecido

**Writing cabinet**

Japan

Late 16th to early 17th century

Black lacquered wood, decorated with gold and mother-of-pearl; gilded copper fittings

58 x 88 x 46.5 cm

A rare, large Namban fall front writing cabinet modelled after an Iberian prototype, called *contador* in Portuguese and *bargueño* or *vargueño* in Spanish. Fitted in the interior with sixteen drawers of different sizes and shapes, for the safekeeping of important documents and letters, jewellery and small precious objects, these *contadores* or *bargueños* rank among the most prestigious pieces of storage furniture in sixteenth-century Europe. The hinged front drops down to form a surface for writing, while the many drawers, some with individual locks, give access to what was kept in the cabinet's multiple compartments.

This type of luxurious furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and fall front cabinets of this type were a basic requirement of European officials, merchants and traders living in Asia. Large *contadores* and smaller writing cabinets and boxes made in Asia with exotic and expensive materials such as tortoiseshell, ivory and delicate lacquer decorated in gold were much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection.

The decoration of the present cabinet in lacquered wood (*urushi*) painted in gold (*maki-e*) with mother-of-pearl inlay (*raden*), features a landscape on the exterior side of the fall front; a mountainous scene with buildings and rocks surrounded by luxuriant trees – namely Hinoki cypress (*Chamaecyparis obtusa*) which was used for the present piece of furniture – and large phoenixes. The overall floral decoration of the sides of the cabinet (and inner side of the fall front) and of the drawer fronts is in gold lacquer (*maki-e*) and mother-of-pearl inlay (*raden*), featuring deer among camellia or *tsubaki* (*Camellia japonica*), birds amidst tachibana orange trees (*Citrus tachibana*), Buddhist lions among Japanese maple or *momiji* (*Acer palmatum*) and Japanese cherry trees or *sakura* (*Prunus serrulata*), is framed by diverse narrow bands of mother-of-pearl inlay and large borders featuring the well-known endless pearl pattern (*shippōtsunagi*).

The gilded copper ornamental metal fittings (*kazarikanagu*) comprise a large lock plate on the front (*aimeita*), two fiddlehead fern-shaped (*warabi-te*) loose-ring side handles, and corner braces (*fuchi-kanagu*). One of the most distinctive aspects of the present cabinet is the decoration on the front of the central drawer, which is a reuse of a contemporary Namban Christian lectern (featuring the monogram “IHS” used as an emblem by Jesuit missionaries) in lacquered wood (*urushi*), painted in gold (*maki-e*). Given the pristine state of conservation of the drawer front it is likely that this large cabinet, which was given possibly to a Christian church by a high-ranking European, was fitted with



a uma igreja cristã por um alto dignitário europeu, tenha sido logo enriquecido com estas insígnias jesuítas lacadas, acrescentando significado espiritual ao conspecto exótico geral deste escritório. Escritórios de imodestas dimensões como o presente são raros, sendo de referir um (64,3 x 89,2 x 52,6 cm) que em 1990 fazia parte da coleção de José Lico, em Lisboa.<sup>1</sup>

A refinada decoração a ouro aplicada a este singular escritório de tampo de rebater, conhecida por *maki-e*, literalmente “imagem salpicada”, era comum no Japão durante os períodos Momoyama (1568-1600) e Edo inicial. Durante este período, um tipo de laca destinada à exportação, que combinava embutidos de madrepérola com *hiramaki-e*, ficou conhecido por *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.<sup>2</sup>

Namban, ou *Nanban-jin* (literalmente, “Bárbaro do Sul”) é um termo japonês derivado do chinês que se refere aos mercadores, missionários e marinheiros portugueses e espanhóis que aportaram ao Japão nos séculos XVI e XVII. Namban tornou-se igualmente sinónimo do tipo de laca e outros produtos encomendados no Japão para o mercado interno ou para exportação, e que reflectiam o gosto ocidental, copiando protótipos europeus. Objectos de estilo Namban, produzidos exclusivamente para exportação, combinavam geralmente técnicas, materiais e motivos japoneses, com estilos decorativos e formas europeias. Este escritório, invulgarmente grande, seria utilizado como móvel de conter, sendo produzidos sob orientação europeia, seguindo a apetência portuguesa por objectos em madrepérola, como aqueles produzidos no Guzarate.

this lacquered Jesuit insignia in ancient times, therefore adding spiritual meaning to the overall exotic aspect of this unique cabinet. Large cabinets such as the present one are rare, and mention should be made of one (64.3 x 89.2 x 52.6 cm) which in 1990 formed part of the collection of José Lico, Lisbon.<sup>1</sup>

The refined gold decoration applied to this unique fall front cabinet called *maki-e*, literally “sprinkled picture”, was common in Momoyama (1568-1600) and early Edo Japan. During this period, a special lacquerware made for export, which mixed mother-of-pearl inlay with *hiramaki-e*, was called *nanban makie* or *nanban shitsugei*.<sup>2</sup> *Nanban*, also spelled *Namban*, or *Nanban-jin* (literally, “Southern Barbarian”) is a Japanese term derived from Chinese that refers to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan in the sixteenth and seventeenth centuries.

*Nanban* has also become synonymous with the types of lacquerware and other products that were commissioned in Japan for the home market or for export and reflected Western taste and were modelled after European prototypes such as the present large cabinet. *Nanban-style* products, which were made strictly for export only, commonly combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes. This unusually large *Nanban* fall front cabinet was used for storage and made to European specifications following the Portuguese demand for mother-of-pearl objects such as those made in Gujarat.

1 Maria Helena Mendes Pinto (ed.), *Arte Namban* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 1990, p. 62, cat. 70 (entrada catalográfica de Maria Helena Mendes Pinto).

2 Da vasta bibliografia sobre lacas Namban, veja-se Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, “Namban Lacquer for the Portuguese Market”, *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005; Alexandra Curvelo, “Nanban Art: what's past is prologue”, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71-78; e Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.

1 Maria Helena Mendes Pinto (ed.), *Arte Namban* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 1990, p. 62, cat. 70 (catalogue entry by Maria Helena Mendes Pinto).

2 Of the vast bibliography on Namban lacquerware, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, “Namban Lacquer for the Portuguese Market”, *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42-47; Oliver Impey, Christian J. A. Jorg, *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam, Brill, 2005; Alexandra Curvelo, “Nanban Art: what's past is prologue”, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71-78; and Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.



## 30

## Artista desconhecido

### Vários Tipos de Estrangeiro

Japão, possivelmente Nagasaki  
ca. 1645

Pintura a aguarela e folha de ouro sobre papel de amoreira  
32 x 27 cm

Um conjunto de oito folhas representando indivíduos, geralmente pares (masculino e feminino), como habitantes de diferentes partes do mundo, pintados em aguarela sobre fundo dourado a folha de ouro em papel *washi*. Inscrições a negro, dispostas verticalmente à esquerda ou à direita dos pares, identificam-nos: “*Kafuri*” (possivelmente da palavra portuguesa “cafre”, por sua vez, de *kaffir*; negros da África do Sul), “*Roren*”, “*Samo*”, “*Kyan*” (sic), “*Makaburu*”, “*Orankai*” (provavelmente os uriankhai da Mongólia central), “*Amerika*” (ameríndios do Brasil) e “*Umukari*”.<sup>1</sup> Estas inscrições em cursivo veloz, que seriam facilmente legíveis a qualquer pessoa instruída, são escritas em *hentaigana*, um sistema comumente usado no Japão pré-moderno antes que o silabário *kana* fosse simplificado e regularizado nas formas hoje utilizadas: o cursivo *hiragana* (do qual o *hentaigana* é um precursor) e o angular *katakana*. Estas folhas, provavelmente outrora aplicadas num biombo ou *byōbu*, pertencem a um raro grupo de semelhantes representações etnográficas de estrangeiros, que totalizam quarenta e sobrevivem sobretudo na forma de biombos. Os paralelos mais próximos encontram-se num par de biombos de seis folhas do Museu de Arte Idemitsu, Tóquio (inv. 9106), apresentando o conjunto completo de quarenta pares, e também num biombo pintado de duas folhas (163,8 x 103,8 cm) com fundo dourado e apenas vinte pares, no Museu da Cidade de Fukuoka.<sup>2</sup> Estes, por sua vez, derivam de uma grande xilogravura impressa em Nagasaki em 1645 – o segundo ano da era *Shōhō* (1644–1648), período Edo – da qual uma versão pintada à mão, aplicada num biombo de duas folhas (a segunda folha com um mapa do mundo) pertence ao Museu da Cidade de Kobe. Outra cópia melhor preservada (131,5 x 56 cm) ou, mais precisamente, uma versão coeva da gravura usada no biombo de Kobe, pintada com aguadas de cor, pertence ao Museu de Arte da Prefeitura de Nagasaki.<sup>3</sup> Todos os pares aqui presentes surgem nas gravuras com pequenas variações e algumas diferenças nas inscrições em *hentaigana*.

Estas gravuras, conhecidas por várias versões, são identificadas como *Bankoku sōzu* ou *O Mapa Completo dos Povos do Mundo* e também

## Unknown artist

### Various Types of Foreigners

Japan, possibly Nagasaki  
ca. 1645  
Watercolour painting and gold leaf on mulberry paper  
32 x 27 cm

A set of eight leaves depicting individuals, often male and female pairs, as inhabitants of different parts of the world, painted in watercolour over a leaf-gilded background on *washi* paper. Inscriptions in black, placed vertically either on the left or right side of the pairs, read: “*Kafuri*” (possibly from the Portuguese word *cafre*, in turn from *kaffir*; blacks from South Africa), “*Roren*”, “*Samo*”, “*Kyan*” (sic), “*Makaburu*”, “*Orankai*” (probably the Uriankhai of central Mongolia), “*Amerika*” (Brazilian Amerindians) and “*Umukari*”.<sup>1</sup> These highly cursive inscriptions, which would have been readily legible to any educated person, are written in *hentaigana*, a system commonly used in pre-modern Japan before the *kana* syllabary was simplified and regularised into the forms used today: cursive *hiragana* (of which *hentaigana* is a precursor) and angular *katakana*. The present leaves, probably at one point applied on a screen or *byōbu*, belong to a rare group of similar ethnographical depictions of foreigners, which total forty and have survived mostly in the form of screens. The closest parallels are found in a pair of six-fold screens from the Idemitsu Museum of Arts, Tokyo (inv. 9106) featuring the complete set of forty pairs, and in a painted two-fold screen (163.8 x 103.8 cm) on a similar leaf-gilded ground featuring only twenty pairs, in the Fukuoka City Museum.<sup>2</sup> These in turn derive from a large woodcut printed in Nagasaki in 1645 – the second year of *Shōhō* era (1644–1648), Edo period – of which a similarly hand coloured version, set as a two-folded screen (the second leaf featuring a world map) belongs to the Kobe City Museum. Another, better preserved copy (131.5 x 56 cm), or more accurately a contemporary version of the print used in the screen in Kobe, painted in washes of colour, belongs to the Nagasaki Prefectural Art Museum.<sup>3</sup> All of the present pairs appear on the prints with minor variations and some differences in the *hentaigana* inscriptions.

These prints, known from multiple versions, are identified as *Bankoku sōzu* or *The Complete Map of the Peoples of the World* and also

1 Quero agradecer a Andrew M. Watsky, Professor catedrático de História da Arte Japonesa na Universidade de Princeton, a leitura das inscrições, e por ter discutido comigo estas pinturas.

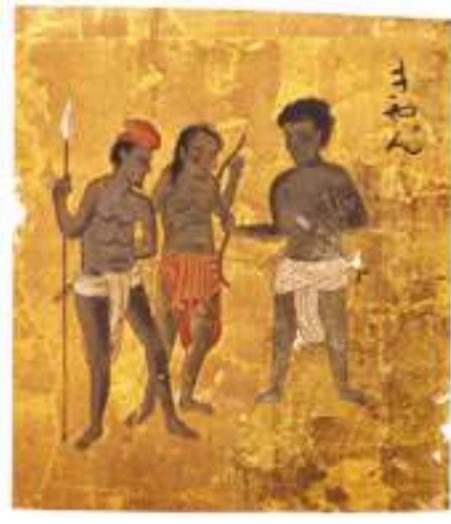
2 Quanto ao primeiro, veja-se Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), Vol. 2, Washington, Smithsonian Institution, 2007, p. 60 (entrada catalográfica de Yukio Lippit). Quanto ao segundo, veja-se Maria Natália Correia Guedes (ed.), *St. Francis Xavier. His Life and Times* (cat.), Sumida – Osaka, Tōbu Museum of Art – Asahi Shimbun, 1999, p. 180, cat. 20.

3 Para as duas gravuras, veja-se Maria Natália Correia Guedes (ed.), *St. Francis* [...], p. 180, cats. 17–18.

1 I wish to thank Andrew M. Watsky, Professor of Japanese Art History at Princeton University, for reading the inscriptions and for discussing these paintings with me.

2 On the first, see Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), Vol. 2, Washington, Smithsonian Institution, 2007, p. 60 (catalogue entry by Yukio Lippit). On the second, see Maria Natália Correia Guedes (ed.), *St. Francis Xavier. His Life and Times* (cat.), Sumida – Osaka, Tōbu Museum of Art – Asahi Shimbun, 1999, p. 180, cat. 20.

3 For the two prints see Maria Natália Correia Guedes (ed.), *St. Francis* [...], p. 180, cats. 17–18.



como *Jinbotsuzu*.<sup>4</sup> Embora o mapa pareça derivar de um produzido em 1607 por Willem Janszoon Blaeu (1571-1638), os pares de figuras têm sido associados aos de coevos mapas-múndi baseados nas obras de Blaeu. Embora isso possa ser verdade para alguns biombo Namban de mapa-múndi, como um par do Museu das Colecções Imperiais em Tóquio, com a representação de trinta e oito cidades, as fontes visuais da gravação de Nagasaki e do nosso conjunto devem ser procuradas noutros lugares.<sup>5</sup>

Existem grandes semelhanças entre os nossos pares e os representados no chamado Códice Boxer, manuscrito, provavelmente de um artista de formação chinesa, de ca. 1574-1591, que apresenta grupos étnicos das Filipinas e doutros lugares da Ásia (fig. 1).<sup>6</sup> A fonte visual comum parece provir de antigas e amplamente divulgadas representações chinesas de estrangeiros, conhecidas como *Retratos de Ofertas Periódicas*, que representam embaixadores de países tributários em toda a sua diversidade étnica. Uma fonte possível é o muito ilustrado *Sāncái Tūhuì* (ou *Compêndio de Imagens dos Três Reinos*), compilado por Wang Qi e Wang Siyi, publicado em 1609, e que possui um longo capítulo sobre diferentes países com ilustrações dos seus habitantes nativos.<sup>7</sup>



[fig. 1] Artista desconhecido, *Códice Boxer*, Manila, ca. 1574-1591, fl. 20 (casal Sambal); pintura a aguarela sobre papel, e ouro. Bloomington, Indiana, Lilly Library, inv. Boxer MSS. II. | Unknown artist, *Boxer Codex*, Manila, ca. 1574-1591, fol. 20 (Sambal couple); watercolour painting on paper, highlighted in gold. Bloomington, Indiana, Lilly Library, inv. Boxer MSS. II. – © Lilly Library, Indiana University.

as *Jinbotsuzu*.<sup>4</sup> While the map seems to derive from one made in 1607 by Willem Janszoon Blaeu (1571-1638), the pairs of figures have been associated with contemporary world maps based on Blaeu's work. While this is true for some Namban map screens, such as a pair from the Museum of Imperial Collections in Tokyo, with the depiction of thirty-eight cities, the visual sources for the Nagasaki print, and the present set, must be found elsewhere.<sup>5</sup>

There are striking similarities in the depiction of our pairs and those represented in the so-called Boxer Codex; a manuscript, probably by a Chinese-trained artist, from ca. 1574-1591 which depicts ethnic groups in the Philippines and elsewhere in Asia (fig. 1).<sup>6</sup> The common visual source seems to descend from earlier, widely circulated Chinese depictions of foreigners known as *Portraits of Periodical Offering* which illustrate tributary ambassadors in their ethnic diversity. One possible source is the highly illustrated *Sāncái Tūhuì* (or *Collected Illustrations of the Three Realms*) compiled by Wang Qi and Wang Siyi and published in 1609, which has a long chapter on different countries, with illustrations of their native inhabitants.<sup>7</sup>

4 Sobre as gravuras, em especial sobre a edição mais pequena de 1671, veja-se Elke Papelitzky, “A Description and Analysis of the Japanese World Map *Bankoku sōzu* in its Version of 1671 and Some Thoughts on the Sources of the Original *Bankoku sōzu*”, *Journal of Asian History*, 48.1, 2014, pp. 15-59.

5 Veja-se Miyoshi Tadayoshi, “Japanese Map Screens”, in Anna Jackson, Amin Jaffer (eds.), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800* (cat.), London, V&A Publications, 2004, pp. 326-329.

6 Veja-se George Bryan Souza, Jeffrey Scott Turley (eds.), *The Boxer Codex. Transcription and Translation of an Illustrated Late Sixteenth-Century Spanish Manuscript Concerning the Geography, History and Ethnography of the Pacific, South-East and East Asia*, Leiden, Brill, 2016.

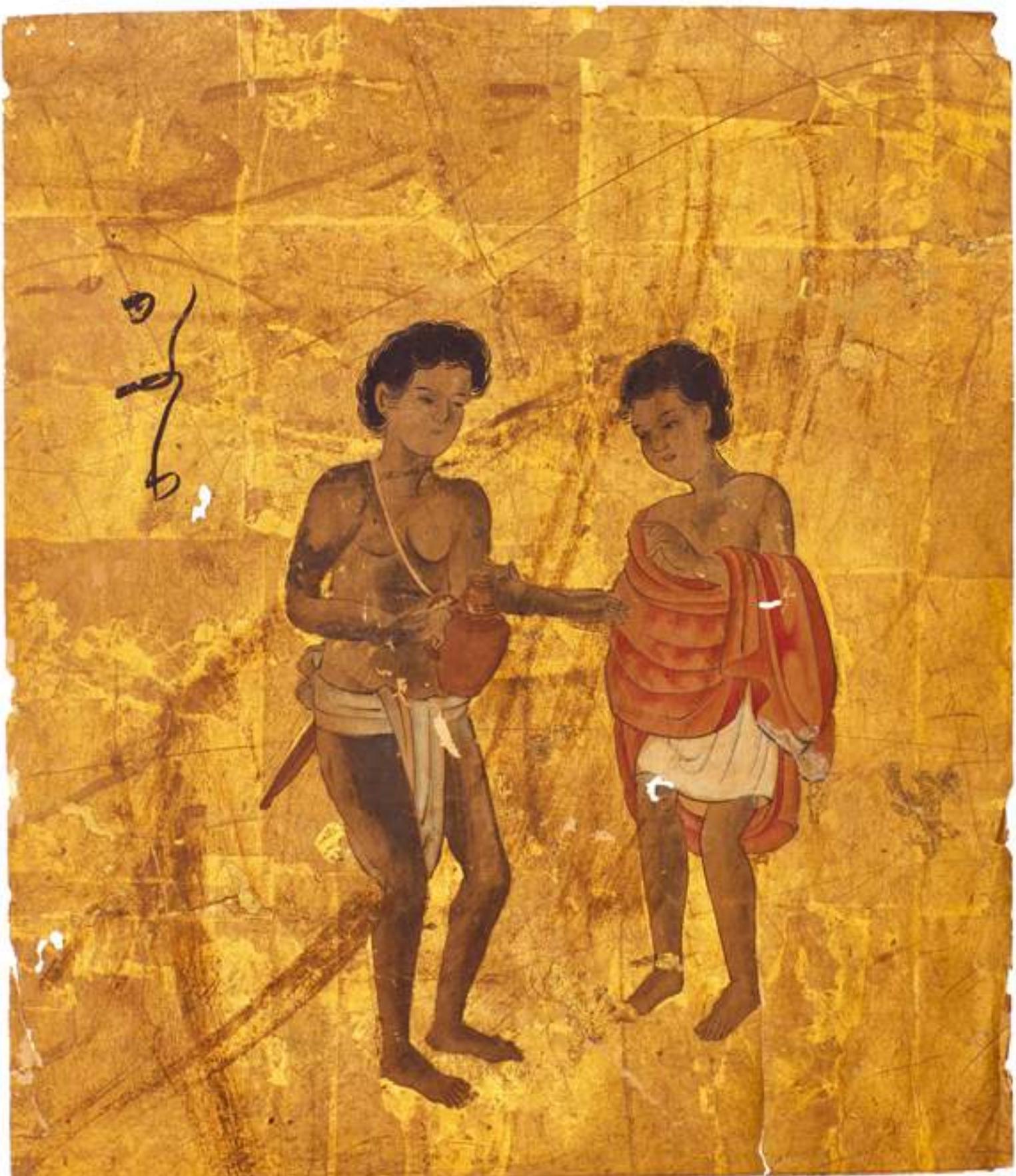
7 Veja-se Elke Papelitzky, “A Description [...]”, p. 46.

4 On the prints, mostly on the later smaller edition of 1671, see Elke Papelitzky, “A Description and Analysis of the Japanese World Map *Bankoku sōzu* in its Version of 1671 and Some Thoughts on the Sources of the Original *Bankoku sōzu*”, *Journal of Asian History*, 48.1, 2014, pp. 15-59.

5 See Miyoshi Tadayoshi, “Japanese Map Screens”, in Anna Jackson, Amin Jaffer (eds.), *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800* (cat.), London, V&A Publications, 2004, pp. 326-329.

6 See George Bryan Souza, Jeffrey Scott Turley (eds.), *The Boxer Codex. Transcription and Translation of an Illustrated Late Sixteenth-Century Spanish Manuscript Concerning the Geography, History and Ethnography of the Pacific, South-East and East Asia*, Leiden, Brill, 2016.

7 See Elke Papelitzky, “A Description [...]”, p. 46.







## 31

**Tríptico (oratório)**

Filipinas, Manila  
 Século XVII (inícios)  
 Marfim entalhado  
 20,6 x 12,1 (aberto 24,3) x 1,2 cm

Raro e importante tríptico, com função de pequeno oratório para devoção pessoal, delicadamente entalhado em marfim por artesãos chineses no sul da China ou, muito provavelmente, nas Filipinas (Manila), concebido enquanto suporte visual para práticas devocionais promovidas tanto pelos jesuítas como pelos franciscanos e outras ordens religiosas na Ásia, no seu trabalho missionário e, também, como objectos para exportação, nomeadamente para a América Central e do Sul, e para a Península Ibérica.<sup>1</sup> Descobertas arqueológicas recentes, nomeadamente do naufrágio de um galeão de Manila, o *Santa Margarita* (1601) ao largo das ilhas Marianas (Ladrões), oferecem uma riqueza de informação sobre a cronologia e produção de esculturas devocionais de marfim feitas por mestres entalhadores chineses e filipinos nas Filipinas nos inícios do século XVII. Trata-se de uma produção que, de facto, antecede em meio século a produção de escultura ebúrnea em Goa.<sup>2</sup> A partir destes achados arqueológicos, é difícil propor uma origem outra para o presente tríptico que não as Filipinas, além de garantir uma cronologia mais recuada do que até agora se pensava. Com efeito, uma das peças ebúrneas mais interessantes do *Santa Margarita* é precisamente um tríptico de remate superior recortado, de dimensões bastante mais reduzidas que o presente (7 cm de altura), cujo painel central representa São Jerónimo Penitente.

O presente tríptico, de remate superior recortado, notável pela qualidade do entalhe, fazendo sobressair por vezes, e perigosamente dada a fragilidade do material ebúrneo, certos elementos iconográficos em relação ao fundo, abre-se para revelar um painel central de grande complexidade imagética, sem dúvida fielmente copiando uma gravura hoje desconhecida.<sup>3</sup> Assim, ao centro, dentro de uma moldura oval que é também um rosário ou terço, com suas oito contas maiores e oito dezenas das mais pequenas, vemos Nossa Senhora do Rosário (coroada e assente no crescente lunar)

**Triptych (oratory)**

The Philippines, Manila  
 Early 17th century  
 Carved ivory  
 20.6 x 12.1 (when open 24.3) x 1.2 cm

A rare and important triptych, used as a small oratory for personal devotion, delicately carved in ivory by Chinese craftsmen in South China or, most probably, in the Philippines (Manila) and probably intended as visual aids for devotional practices as promoted by the Jesuits in Asia in their missionary work and as items for export, namely to Central and South America, and the Iberian Peninsula.<sup>1</sup> Recent archaeological finds, namely from the shipwreck of a Manila galleon, the *Santa Margarita* (1601) off the Mariana islands (Ladrões), has yielded a wealth of information on the chronology and production of devotional ivories made by Chinese and Filipino master carvers in the early seventeenth-century Philippines; a production which in fact predates by half a century the Goan ivory carving industry.<sup>2</sup> From these archaeological findings it is difficult to propose an origin for the present triptych other than the Philippines, while establishing an earlier chronology contrary to the accepted one. In fact, one of the most interesting pieces from the *Santa Margarita* shipwreck is in fact a triptych with a worked top edge, with dimensions much smaller than the present (7 cm high), whose central panel depicts the penitent Saint Jerome.

The present triptych, with a worked top edge, is remarkable for the quality of its carving. The triptych opens to reveal a central panel of great iconographic complexity, which appears to faithfully copy an as yet unidentified engraving.<sup>3</sup> The iconographic elements, given the fragility of the material, project dangerously from the background. In the centre, inside an oval border in the shape of a rosary, with its eight large beads and eighty smaller ones, we may see Our Lady of the Rosary (crowned and raised on top of the crescent moon) with the Child Jesus, each with their own rosary, flanked by angels who likewise hold or, rather, present their rosaries, and crowned by God the Father (holding the orb and blessing with his right hand), flanked by

1 Veja-se Alan Chong, "Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries", in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207. Veja-se também Gauvin Alexander Bailey, "Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; e Marjorie Trusted, "Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceroyal America and the Philippines", in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163.

2 Veja-se Marjorie Trusted, "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601", *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446-462.

3 Para alguns exemplares comparáveis quanto à qualidade do entalhe, alguns cuja fonte de inspiração gravada de origem europeia foi possível identificar, veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 334-338, cat. 49.

1 See Alan Chong, "Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries", in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207. See also Gauvin Alexander Bailey, "Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; and Marjorie Trusted, "Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceroyal America and the Philippines", in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163.

2 See Marjorie Trusted, "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601", *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446-462.

3 For comparable examples regarding the quality of the carving, some whose engraved sources of inspiration of European origin have been identified, see Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 334-338, cat. 49.





[fig. 1] Tríptico (oratório), Manila, século XVII (inícios); marfim entalhado, ébano e prata dourada (21,5 x 30,5 x 3,5 cm). Madrid, Museo de América, inv. 12.251. | Triptych (oratory), Manila, early 17th century; carved ivory, ebony and silver gilt (21.5 x 30.5 x 3.5 cm). Madrid, Museo de América, inv. 12.251. – © Hugo Miguel Crespo.

com o Menino, cada um com seu rosário, ladeados por anjos que igualmente seguram ou, melhor, apresentam seus rosários, e encimados por Deus Pai (segurando o orbe e abençoando com a mão direita), ladeado de anjos músicos que sopram as trombetas celestes por entre novelos de nuvens tipicamente chinesas. Em baixo, vemos, à esquerda e em primeiro plano, São Jerónimo penitente com seu leão, e Santo Antão (com seu porco) um pouco atrás; e à direita, São Bernardino de Siena ajoelhado à Virgem (recebendo o Rosário das sete alegrias, ou coroa franciscana) e, um pouco atrás, também ajoelhado, Santo Onofre com seu bordão. Os volantes, por seu turno, apresentam-se em dois registos. No esquerdo, em cima, vemos São João Baptista (com o cordeiro místico e sua vara crucifera) e em baixo São Francisco de Assis (com o Crucifixo ou Cruz de São Damião); e no direito, em cima São João Evangelista (com seu cálice e serpente) e, em baixo, o português Santo António de Pádua segurando o Menino (com sua palma do martírio). A iconografia deste notável tríptico entalhado em marfim, de cariz franciscano evidente, permite situar a sua encomenda na Ordem dos Frades Menores, ou Ordem de São Francisco.

Um exemplar semelhante quanto às dimensões – embora menos complexo quanto à iconografia, mas também menos fino no entalhe do marfim e de formato rectangular encaixilhado numa moldura de ébano com aplicações de prata dourada –, pertence ao Museo de América, Madrid (inv. 12.251). Apresenta igualmente como tema principal Nossa Senhora do Rosário com o Menino, flanqueada em baixo por São Francisco e São Domingos (fig. 1), apresentando nos volantes São Pedro (com sua espada) e São Paulo (com suas chaves), patriarchas da Igreja, no registo superior, e Santa Maria Madalena (segurando o unguentário e um crucifixo) e a mártir Santa Luzia (segurando a palma e a bandeja com os dois olhos) no inferior.

angelic musicians blowing heavenly trumpets amid distinctive Chinese-style clouds. Below, we may see, in the left foreground, the penitent Saint Jerome with his lion, and Saint Anthony Abbot (with his pig) slightly behind and to the right, Saint Bernardino of Siena kneeling to the Virgin (receiving the Rosary of seven joys, known as the Franciscan Crown) and, slightly behind, also kneeling, Saint Onuphrius with his staff. The wings, in turn, are divided in two registers. On the left wing, on the top register, we may see Saint John the Baptist (with the Mystic Lamb and his crucifer banner) and on the bottom register, Saint Francis of Assisi (with the San Damiano Crucifix); and on the right wing, on top, we see Saint John the Evangelist (with his chalice and serpent) and, below, the Portuguese Saint Anthony of Padua holding the Child Jesus (and with his palm of martyrdom). The iconography of this remarkable ivory carved triptych, of a clearly identifiable Franciscan character, helps us to identify its commission as originating from within the Order of Friars Minor, the Franciscans.

A similar example in terms of its dimensions – although less complex in terms of its iconography, and also less refined in the quality of its carving and of a rectangular shape encased in an ebony frame with silver gilt appliqués – belongs to the Museo de América, Madrid (inv. 12.251). Having also as main theme the depiction of Our Lady of the Rosary with the Child Jesus, the main figure is flanked on the lower part by Saint Francis and Saint Dominic (fig. 1), while on the wings we may see Saint Peter (with his sword) and Saint Paul (with his keys), patriarchs of the Church, in the upper register, and Saint Mary Magdalene (holding her unguent jar and a crucifix) and the martyr Saint Lucy (holding the palm and the plate with both her eyes) in the lower register.



## 32

**São José**

Filipinas, Manila  
 Século XVII (inícios)  
 Marfim entalhado com vestígios de decoração dourada  
 26 x 10 x 9,7 cm

Esta estatueta de marfim de grandes dimensões representando São José fazia parte, na origem, de um conjunto escultórico da Natividade. Producida por artesãos Chineses no sul da China ou, mais provavelmente, nas Filipinas (Manila), foi concebida enquanto suporte visual para práticas devocionais promovidas pelos jesuítas na Ásia no seu trabalho missionário e, também, como objecto para exportação, nomeadamente para a América Central e do Sul, e para Espanha.<sup>1</sup> O entalhe é de uma qualidade extraordinariamente fina, reproduzindo com grande perfeição o carácter do santo. Ajoelhado, este segura com a mão esquerda um ramo florido de prata com três lírios, dois plenamente floridos e um ainda em botão; um chapéu de aba larga ou *sombrero de alas*, pendente das costas do santo como referência à Fuga para o Egito. A superfície entalhada apresenta um acabamento muito polido, mais sublinhando a qualidade cálida e a subtil variação tonal do marfim. Um olhar atento revela vestígios da decoração original a ouro. Descobertas arqueológicas recentes, nomeadamente do naufrágio de um galeão de Manila, o *Santa Margarita* (1601) ao largo das ilhas Marianas (Ladrões), oferecem uma riqueza de informações sobre a cronologia e produção de esculturas devocionais de marfim feitas por mestres entalhadores chineses e filipinos nas Filipinas nos inícios do século XVII.<sup>2</sup> A presença de artesãos chinês e mestiços chineses nas Filipinas durante o período colonial resultou na produção de imagens religiosas e devocionais com vincadas características chinesas, aqui visíveis sobretudo na representação do rosto e no drapeado das vestes do santo. Francisco Hipólito Raposo, um dos condecorados mais bem informados sobre tais esculturas ebúrneas, resume as principais características desta produção: “Os rostos das figuras são geralmente muito expressivos, denotando uma espiritualidade e misticismo [...], a fisionomia e expressão são nitidamente achinesadas, a boca é entreaberta e os olhos são longos, oblongos e amendoados; toda a parte decorativa revela a preciosidade e o detalhe característico da arte chinesa [...] todo o conjunto envolvente de qualquer peça denota um minucioso realismo que logo a identifica com o modus faciendi tão peculiar da arte chinesa”.<sup>3</sup> Peças em tudo semelhantes produzidas em Manila no século XVII surgem publicadas nas obras de referência sobre os marfins coloniais.<sup>4</sup>

**Saint Joseph**

The Philippines, Manila  
 Early 17th century  
 Carved ivory with traces of gilded decoration  
 26 x 10 x 9.7 cm

This large carved ivory figurine depicting *Saint Joseph* was once part of a large sculptural group that formed a Nativity scene. Made by Chinese craftsmen in South China or, most probably, in the Philippines (Manila), it was intended as a visual aid for devotional practices as promoted by the Jesuits in Asia in their missionary work and as items for export, namely to Central and South America, and Spain.<sup>1</sup> The carving, of an exceptional quality, renders with fine craftsmanship and naturalism the marked character of the male saint. The kneeling saint holds in his left hand a silver flowering branch with three lilies, two in full bloom, and one still a bud; a wide-brimmed hat or *sombrero de alas*, is slung from the saint's back, a reference to the Flight of Egypt. The carved surface of the statuette presents a polished finish, highlighting the warm quality and subtle tones of the material. Close inspection of the surface reveals traces of its original gilded decoration. Recent archaeological finds, namely from the shipwreck of a Manila Galleon, the *Santa Margarita* (1601) off the Mariana islands (Ladrões), has yielded a wealth of information on the chronology and production of devotional ivory carvings made by Chinese and Filipino master carvers in the early seventeenth-century Philippines.<sup>2</sup> The presence of Chinese craftsmen and Chinese *mestizos* in the Philippines during the colonial period resulted in the production of religious and devotional images with marked Chinese characteristics, here visible most apparent in the rendering of the face and in the draperies of the saint's clothes. Francisco Hipólito Raposo, a well informed connoisseur of such ivory carvings, summarises the main characteristics of this production: “The faces of the statuettes are generally very expressive, denoting spirituality and mysticism [...] the physiognomy and expression are clearly Chinese, the mouth is slightly open and the eyes are oblong and almond-shaped; the decorative aspects reveal attention to detail characteristic of Chinese art [...] every piece denotes a meticulous realism that immediately identifies it with the modus faciendi peculiar to Chinese art”.<sup>3</sup> Similar pieces produced in Manila in the seventeenth century are published in the scholarly reference work on colonial ivory.<sup>4</sup>

1 Alan Chong, “Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207.

2 Marjorie Trusted, “Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601”, *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446–462.

3 Francisco Hipólito Raposo (ed.), *A Expansão e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1991, p. 35.

4 Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010, pp. pp. 94–99.

1 Alan Chong, “Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207.

2 Marjorie Trusted, “Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601”, *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446–462.

3 Francisco Hipólito Raposo (ed.), *A Expansão e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1991, p. 35.

4 Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010, pp. pp. 94–99.



## 33

**Nossa Senhora com o Menino**

Filipinas, Manila  
Século XVII  
Marfim entalhado com vestígios de policromia  
43 x 14,5 x 11 cm

Esta estatueta entalhada em marfim de grandes dimensões representa a *Nossa Senhora com o Menino* – com seus longos cabelos deixando ver as orelhas e segurando o Menino Jesus que segura o orbe com a mão esquerda e abençoa com a direita – tem mais de quarenta centímetros de altura. O entalhe é de uma qualidade extraordinariamente fina, reproduzindo com grande perfeição o rosto contemplativo da Virgem, as dobras das suas vestes e os seus firmais. Entalhada numa única presa, apresenta adições laterais que a completam. A superfície esculpida apresenta um acabamento muito polido, mas sublinhando a qualidade cálida e a subtil variação tonal do marfim. Esta grande escultura deve ter sido produzida por mestres entalhadores filipinos ou chineses nas Filipinas – para onde muitos deles emigraram do sul da China nos séculos XIV e XV – para uma clientela espanhola ou portuguesa.<sup>1</sup> A presença de artesãos chineses e mestiços chineses nas Filipinas durante o período colonial resultou na produção de imagens religiosas e devocionais com vincadas características chinesas, aqui visíveis sobretudo na representação do rosto. Um outro aspecto importante e por demais revelador é a presença do *sukso* no tardo, a típica dobra têxtil filipina, que prende o manto da Virgem ao seu cinto, atrás e por debaixo.<sup>2</sup> O termo *sukso*, literalmente “dobra”, deriva da palavra tagalog *magsukso* (verbo activo) e *isukso* (verbo passivo) que significa “inserir entre camadas”. Enquanto estatuetas devocionais representando a *Nossa Senhora da Conceição com o Menino* – conhecidas por *La Purísima Concepción*, culto que se tornou tão importante nas ilhas que a catedral de Manila, a primeira nas Filipinas foi erguida em 1578 sob a invocação da Imaculada Conceição – não são infrequentes para esta produção e data, figuras sem o crescente lunar e os novelos de nuvens aos seus pés, como o nosso exemplar, são raras.<sup>3</sup>

**Our Lady and Child**

The Philippines, Manila  
17th century  
Carved ivory with traces of polychromy  
43 x 14.5 x 11 cm

This large carved ivory statuette depicts *Our Lady and Child* – her long hair revealing both ears and holding the Child Jesus who holds the orb with his left hand and makes a blessing with his left – is more than forty centimetres in height. The carving is of an unusually fine quality, rendering with superb craftsmanship the contemplative face of the Virgin, the folds of her clothes and her jewelled clasps. Mainly carved from a single tusk, it features additions of the same material on both sides. The carved surface presents a highly polished finish, highlighting the warm quality and subtle tones of the material. This large sculpture must have been produced by Filipino or Chinese master carvers in the Philippines – to where many of them emigrated from south China in the fourteenth and fifteenth centuries – for a Spanish or Portuguese clientele.<sup>1</sup> The presence of Chinese craftsmen and Chinese *mestizos* in the Philippines during the colonial period resulted in the production of religious and devotional images with marked Chinese characteristics, here most apparent in the rendering of the faces. One other important and revealing trait is the presence of the *sukso* on the back; the typical Filipino textile tucking, fastening the Virgin's mantle on the back to her belt underneath.<sup>2</sup> The term *sukso*, literally “tuck-in”, derives from the Tagalog *magsukso* (active verb) and *isukso* (passive verb) which means “to insert in between layers”. While ivory devotional statuettes depicting *Our Lady of the Conception and Child* – known as *La Purísima Concepción*, a cult which became so important in the islands that the cathedral of Manila, the first in the Philippines in 1578 was erected under the invocation of the Immaculate Conception – are not uncommon for this production and date, figures without the crescent moon and clouds at her feet like the present example are rare.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Veja-se Marjorie Trusted, “Propaganda and Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines”, in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163; Margarita Estella Marcos, *Mafiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; e Gauvin Alexander Bailey, “Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290.

<sup>2</sup> Veja-se José Regaldo Trota, *Images of Faith. Religious Ivory Carvings from the Philippines* (cat.), Pasadena, Pacific Asia Museum, 1990, p. 33.

<sup>3</sup> Veja-se José Regaldo Trota, *Images [...]*, pp. 33-35.

<sup>1</sup> See Marjorie Trusted, “Propaganda and Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines”, in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163; Margarita Estella Marcos, *Mafiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; and Gauvin Alexander Bailey, “Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800”, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290.

<sup>2</sup> See José Regaldo Trota, *Images of Faith. Religious Ivory Carvings from the Philippines* (cat.), Pasadena, Pacific Asia Museum, 1990, p. 33.

<sup>3</sup> See José Regaldo Trota, *Images [...]*, pp. 33-35.



## 34

**Arqueta**

Filipinas  
Século XVII  
Madeiras exóticas e embutidos de osso; ferragens de ferro  
41 x 98,3 x 47 cm

Esta arqueta rectangular – a frente simulando uma coeva caixa-escritório de tampo de rebater –, com sua tampa plana, é feita de madeira exótica, folheada a madeira de *tindalo*, de rica coloração castanha avermelhada. O seu belo grão ondulante – da *Afzelia rhomboidea*, espécie da família das Fabaceae da Indonésia, Malásia e Filipinas, fez dela uma das madeiras filipinas mais utilizadas em marcenaria. Surge aqui combinada com a escura madeira de *kamagong* – do *Diospyros discolor*, do gênero *Diospyrus*, árvores de ébano e diospireiro, nativo das Filipinas – usada para as cercaduras planas. A sua decoração exterior é bastante contida, aproveitando ao máximo o contraste de cores entre estas madeiras luxuosas de grão fino. A composição em tapete das faces exteriores consiste num grande painel central de *tindalo* com uma cercadura interna de osso, decorado nos cantos com motivos europeus de estilo maneirista embutidos em osso sobre o *tindalo* castanho avermelhado. As ferragens de ferro incluem um espelho de fechadura plano em forma de escudete vazado e de cinzelado simples, as gualdras forjadas, o puxador de argola da tampa, as cantoneiras recortadas e vazadas de inspiração chinesa, e as muitas dobradiças puramente decorativas. A presente arqueta de transporte em viagem, usada para conter pertences de valor, simulando uma caixa-escritório contemporânea, copia protótipo europeu, um objecto portátil conhecido na Alemanha como *schreibtisch* ou “escrivaninha”. Arcas, caixas-escritórios e contadores de pequenas dimensões foram produzidos na Ásia com materiais exóticos e dispendiosos, sendo muito admirados e avidamente procurados na Europa, devido não só à sua forma, mas também à sua perfeição técnica. Enquanto desconhecemos outras arquetas com semelhante decoração, alguns exemplares coevos de caixas-escritório sobrevivem desta produção, nomeadamente duas da coleção de Fernando e Catherine Zobel de Ayala (Ayala Museum, em Makati City, Filipinas).<sup>1</sup> Ambas fazem uso das mesmas madeiras tradicionais, *tindalo* e *kamagong*, com semelhantes embutidos de osso. Um outro exemplar, excepcional pela sua iconografia azteca (mexica) foi recentemente publicado.<sup>2</sup> À semelhança desta última peça recém-estudada, a presente arqueta é também um poderoso testemunho da natureza transcultural dos Galeões de Manila, conhecidos em filipino como *Kalakalang Galyon ng Maynila at Acapulco*, navios mercantes espanhóis que ligavam as Filipinas ao México através do Oceano Pacífico, uma rota comercial inaugurada em 1565.

1 Veja-se José Regalado Trota, Ramón N. Villegas, *Power. Faith. Image. Philippine art in ivory from the 16th to the 19th century*, Makati City, Ayala Foundation, 2004, pp. 250–251.

2 Veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Colecionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 334–347, cat. 52.

**Small chest**

The Philippines  
17th century  
Exotic woods, and bone inlay; iron fittings  
41 x 98.3 x 47 cm

This rectangular chest – the front mimicking a contemporary fall front writing box – and fitted with a flat lid, is made from exotic wood and veneered in rich reddish brown *tindalo* wood. Its beautiful undulating grain – from the *Afzelia rhomboidea*, a species from the Fabaceae family found in Indonesia, Malaysia and the Philippines, make it one of the finest Philippine woods used for cabinet making. It is here combined with dark *kamagong* wood – from the *Diospyros discolor*, from the genus *Diospyrus* of ebony and persimmon trees, native to the Philippines – which is used for the flat inlay borders. Its exterior decoration is restrained, taking full advantage of the colour contrast between the finely grained hardwoods used. The carpet-like composition of the exterior faces consists of a large central panel of *tindalo* with a very narrow inner border made from bone, decorated with European-derived Mannerist-style motifs in the corners made in bone inlay over the reddish brown *tindalo*. The iron fittings include a soberly chased escutcheon-like flat lock plate decorated in openwork, heavy wrought side handles, a loop puller on the lid, Chinese-style openwork corner braces, and several purely decorative hinges. The present rectangular travelling chest, used for storing precious belongings, while mimicking a writing box, is modelled after a European prototype; a portable object known in Germany as a *schreibtisch* or “writing desk”. Small, precious writing cabinets, boxes and chests made in Asia from exotic and expensive materials were much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection. While similarly decorated and shaped travelling chests are unknown to us, a few contemporary fall front writing boxes made in the Philippines survive, and mention should be made of two in the Fernando and Catherine Zobel de Ayala Collection (Ayala Museum, in Makati City, the Philippines).<sup>1</sup> Both were made using the same traditional woods and have similar bone inlays. One other extraordinary example, which features Aztec iconography (Mexica), has recently been published.<sup>2</sup> Like the newly studied writing box, the present chest stands as a powerful testimony to the trans-cultural nature of the Manila Galleons, known in Filipino as *Kalakalang Galyon ng Maynila at Acapulco*, the Spanish trading ships which linked the Philippines with Mexico across the Pacific Ocean, along a trade route which was inaugurated in 1565.

1 See José Regalado Trota, Ramón N. Villegas, *Power. Faith. Image. Philippine art in ivory from the 16th to the 19th century*, Makati City, Ayala Foundation, 2004, pp. 250–251.

2 See Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Colecionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 334–347, cat. 52.



35

## Contador de duas portas

México

Século XVII (finais)

Madeira exótica envernizada, com embutidos de madrepérola, avivada a ouro; ferragens de cobre dourado  
33 x 46 x 26 cm

Este contador de duas portas, em madeira exótica envernizada com espessa camada de goma-laca em imitação da laca asiática verdadeira, com embutidos de madrepérola e decorado a ouro, é um raro exemplo de mobiliário “lacado” produzido no Vice-Reino da Nova Espanha (no actual México), replicando o mobiliário chinês e japonês feio para exportação para consumo europeu, por sua vez copiando protótipos europeus coevos. Possivelmente único, pertence a um grupo de objectos decorativos, nomeadamente, pintura religiosa a óleo sobre tábua com embutidos de madrepérola destinados à devoção privada, e também biombo de inspiração asiática, conhecidos por *enconchados*.<sup>1</sup> A técnica do *enconchado*, inspirada em objectos de madrepérola asiáticos feitos para exportação para a Europa (nomeadamente lacas Namban japonesas), consiste na aplicação de tesselas de madrepérola, a concha iridescente da ostra perlífera (*Pinctada spp.*), coladas com um tipo de goma-laca (cera do insecto *aje*, ou *Llaveia axin axin*, misturado com óleo de sementes de chia, *Salvia hispanica*) num suporte ou painel de madeira, seguida, no caso dos *enconchados* mais comuns, da pintura de uma composição figurativa com tintas opacas e translúcidas. Aparentemente de inspiração chinesa – a julgar pelas ferragens de cobre dourado, em especial pelo espelho de fechadura em cartela lobulada da frente e pelas dobradiças duplas em cada porta – a decoração em tapete deste contador consiste em campos centrais totalmente ocupados por grandes albarradas de tipo europeu, prenhes de tulipas estilizadas, pintadas a ouro sobre o fundo negro e enriquecidas por grandes fragmentos de madrepérola (típicos da técnica dos *enconchados*) com cercaduras com semelhantes fragmentos toscamente cortados avivados a ouro com enrolamentos vegetalistas. Quando aberto, o contador revela nove gavetas de diferentes tamanhos e formas dispostas em quatro fiadas, todas com seus típicos puxadores de tipo chinês. Ao passo que os mais usuais *enconchados* não são incomuns, contadores como o presente parecem não ter sido publicados. No entanto, podemos comparar este mobiliário com as molduras “lacadas” que decoram as pinturas de *enconchados*.<sup>2</sup> Por largo tempo considerados como produzidos na Europa, a origem dos *enconchados* foi seguramente identificada com a Cidade do México após a publicação de documentos sobre as actividades da família González (Miguel e Juan González), sem dúvida os mais prolíficos pintores de *enconchados*.

1 Da vasta bibliografia sobre *enconchados*, veja-se Sonia I. Ocaña Ruiz, “Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37.106, 2015, pp. 75-112.

2 Veja-se Sonia I. Ocaña Ruiz, “Enconchado Frames: The Use of Japanese Ornamental Models in New Spanish Painting”, in Donna Pierce, Ronald Y. Otsuka (eds.), *Asia and Spanish America. Transpacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 129-149.

## Two-door cabinet

Mexico

Late 17th

Exotic wood, varnished and inlaid with mother-of-pearl, highlighted in gold; gilded copper fittings  
33 x 46 x 26 cm

This two-door cabinet, made from exotic wood, varnished in thick black shellac imitating true Asian lacquer, inlaid with mother-of-pearl and decorated in gold, is a rare example of “lacquered” furniture made in Spanish-ruled Viceroyalty of New Spain (in present-day Mexico), imitating export Chinese and Japanese furniture made for European consumption, in turn modelled after contemporary European prototypes. Possibly unique, it belongs to a type of decorative work, namely religious oil paintings on wood inlaid with mother-of-pearl destined for private devotion, and also Asian-inspired screens, that are known as *enconchados*.<sup>1</sup> The technique of *enconchado*, inspired by Asian mother-of-pearl objects made for export to Europe (namely Japanese Namban lacquers), consists of the inlay of pieces of mother-of-pearl, the iridescent shell (*concha*) of the pearl oyster (*Pinctada spp.*) glued with a type of shellac (wax from the *aje* insect, *Llaveia axin axin*, mixed with chia seed oil, *Salvia hispanica*) into a wooden support or panel, followed, in the case of the more usual *enconchados*, by the painting of a figural composition with both opaque and translucent paints. Seemingly of Chinese inspiration – judging from the gilded copper fittings, and in particular from the lobed cartouche-shaped lock plate on the front and the double hinges on each door – the cabinet’s carpet-like decoration consists of central fields fully occupied by large European-style flowering vases, filled with highly stylised tulips, painted in gold over a black ground, and highlighted by large pieces of mother-of-pearl (a typical feature of the *enconchado* technique) with narrow borders made from similar crudely fashioned mother-of-pearl inlays highlighted in gold with vegetal scrolls. The cabinet opens to reveal nine drawers of different shapes and sizes set in four tiers, all with their typically Chinese loop pullers. While the more usual *enconchados* are not uncommon, cabinets such as the present example have yet to be published. Nonetheless, parallels may be drawn between furniture such as the present example and the “lacquered” frames decorating *enconchado* paintings.<sup>2</sup> Long thought as European, the origin of *enconchados* has been firmly identified with Mexico City following the publication of documents on the activities of the González family (Miguel and Juan González), undoubtedly the most prolific of the *enconchado* painters.

1 Of the vast bibliography on *enconchados*, see Sonia I. Ocaña Ruiz, “Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37.106, 2015, pp. 75-112.

2 See Sonia I. Ocaña Ruiz, “Enconchado Frames: The Use of Japanese Ornamental Models in New Spanish Painting”, in Donna Pierce, Ronald Y. Otsuka (eds.), *Asia and Spanish America. Transpacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 129-149.











## AR|PAB Lojas

Com uma experiência anterior de mais de vinte anos na área das Antiguidades e Obras de Arte, Álvaro Roquette e Pedro Aguiar-Branco abriram uma galeria chamada AR-PAB na Rua D. Pedro V, 69 em Lisboa em Agosto de 2007. Em Janeiro de 2013, expandimos abrindo uma galeria na Rue de Beaune, 10 em Paris, agora do outro lado da rua, no 19. Desde o início, procurámos estabelecer-nos como os principais negociantes de arte em mobiliário e objectos de arte relacionados com a Época dos Descobrimentos, nomeadamente obras de arte do século XVI a princípios do século XVIII ligadas ao Império Ultramarino Português. Especializamo-nos em objectos feitos para exportação

## AR|PAB Galleries

With a previous experience of over twenty years in the field of Fine Antiques and Works of Art, Álvaro Roquette and Pedro Aguiar-Branco opened a gallery named AR-PAB on Rua D. Pedro V, 69 in Lisbon in August 2007. In January 2013, we expanded by opening a gallery at Rue de Beaune, 10 in Paris, now across the street on the 19. From the beginning we have aimed at establishing ourselves as the leading art dealers in furniture and *objets d'art* related to the Age of Discovery, namely sixteenth to early eighteenth century works of art linked with the Portuguese Seaborne Empire. We have thus specialized in objects made for export and under Portuguese, Spanish, Dutch



LOJA DE LISBOA | LISBON GALLERY  
Rua D. Pedro V, 69 | 1250-093 Lisboa | Portugal

sob encomenda portuguesa, espanhola, holandesa, em menor extensão, também inglesa, na Ásia e nas Américas; obras de arte da África Ocidental, Índia, Ceilão (Sri Lanka), China, Sudeste Asiático e Japão. Somos membros da APA (Associação Portuguesa de Antiquários), da CINOA (Confederation Internationale des Negociants en Oeuvres d'Art), e da SNA (Syndicat National des Antiquaires, França). Entre os nossos clientes, colecionadores privados, nacionais e estrangeiros (Brasil, Chile, Colômbia, Índia, México, Qatar, Singapura, Filipinas, EUA), cabe mencionar instituições e museus nacionais e internacionais.

and, to a lesser extent, also English commission in Asia and the Americas; works of art from West Africa, India, Ceylon (Sri Lanka), China, Southeast Asia and Japan. We are members of APA (Associação Portuguesa de Antiquários, the Portuguese antique dealers' association), CINOA (Confederation Internationale des Negociants en Oeuvres d'Art), and SNA (Syndicat National des Antiquaires, France). Amongst our clients, private collectors, national and international alike (Brazil, Chile, Colombia, India, Mexico, Qatar, Singapore, The Philippines, USA), mention should be made of national and international institutions and museums.



LOJA DE PARIS | PARIS GALLERY  
19, Rue de Beaume | 75 007 | Paris - France

## Museus e instituições que nos adquiriram peças Museums and institutions which have acquired objects from us

- Casa Ásia - Coleção Francisco Capelo (Lisbon - Portugal)
- Musée national des arts asiatiques (Paris - France)
- Palácio Nacional da Pena (Sintra - Portugal)
- Palácio de Monserrate (Sintra - Portugal)
- Palácio Nacional de Sintra (Sintra - Portugal)
- Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto - Portugal)
- Casa Museu Guerra Junqueiro (Porto - Portugal)
- Museu Grão Vasco (Viseu - Portugal)
- Museu Francisco Tavares Proença Júnior (Castelo Branco - Portugal)
- Direcção-Regional dos Assuntos Culturais da Madeira (Madeira - Portugal)
- Fundação Jorge Álvares (Lisbon - Portugal)
- Torre do Tombo (Lisbon - Portugal)
- Museu Nacional de Arte Antiga (Lisbon - Portugal)
- Museu de São Roque (Lisbon - Portugal)
- Museu da Farmácia (Lisbon - Portugal)
- Museu do Oriente (Lisbon - Portugal)
- Musée de La Compagnie des Indes (Port Louis - France)
- Musée des Beaux-Arts (Paris - France)
- Umi Mori Art Museum (Hiroshima - Japan)
- The Hispanic Society of America Museum (New York - U.S.A.)
- Asian Civilisations Museum (Singapore)
- Museo Arqueológico Nacional (Madrid - Spain)
- The David Collection (Copenhagen - Denmark)
- Instituto Ricardo Brennand (Recife - Brazil)
- Musée des arts décoratifs de l'océan Indien (La Réunion - France)
- Museu da Sé do Porto (Porto - Portugal)
- Fundação Oriente (Lisbon - Portugal)

## Exposições onde peças nossas foram apresentadas Exhibitions where our objects have been showcased

- *Viagem ao Oriente com S. Francisco Xavier*, Museu de São Roque, Lisbon, 2019
- *Frauen. Kunst und Macht. Drei Frauen aus dem Hause Hasburg*, Schloss Ambras, Innsbruck, 2018
- *Global City. Lisbon in the Renaissance*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, 2017
- *Jacques Chirac ou le dialogue des cultures*, Musée du quai Branly, Paris, 2016
- *Do Japão*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, 2017
- *Alguma Mezinha lá dessa Terra do cabo do Mundo*, Padrão dos Descobrimentos, Lisbon, 2015
- *Jóias da Carreira da Índia*, Museu do Oriente, Lisbon, 2014-2015
- *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods*, Boston College's McMullen Museum of Art, Boston, 2013
- *500 Anos Portugal - Tailândia*, Torre do Tombo, Lisbon, 2011
- *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)*, Museum Rietberg, Zürich, 2010-2011
- *Encomendas Namban. Os Portugueses no Japão da Idade Moderna*, Museu do Oriente, Lisbon, 2010
- *Encompassing The Globe. Portugal o Mundo nos séculos XVI e XVII*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, 2010
- *Tomás Pereira. Um Jesuíta na China de Kangxi*, Centro Científico e Cultural de Macau, Lisbon, 2009
- *Alegrem-se os Céus e a Terra*, Museu da Presidência da República, Lisbon, 2009
- *Barão de Forrester. Razão e Sentimento. Uma História do Douro 1831-1861*, Fundação Museu do Douro, Peso da Régua (Portugal), 2008
- *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008
- *Tapices flamencos para los duques de Borgoña, el emperador Carlos V y el rey Felipe I*, Fundación Carlos de Amberes, Gent (Belgium), 2008
- *São Francisco Xavier. A Sua vida e o Seu tempo (1506-1552)*, Cordoaria Nacional, Lisbon, 2006
- *Encounters. The meeting of Asia and Europe 1500-1800*, Victoria and Albert Museum, London, 2004
- *Goa e o Grão-Mogol*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2004
- *A Escultura Portuguesa do Gótico ao Maneirismo*, Museu de Santa Cruz, Coimbra, 2003
- *Exótica: Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2001
- *O Mundo da Laca*, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2001
- *Outro Mundo Novo Vimos*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, 2001
- *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos*, Museu do Artesanato, Évora, 1999
- *Escolhas. Objectos Raros e de Coleção*, Paços do Concelho, Câmara Municipal de Lisboa - Associação Portuguesa dos Antiquários, Lisbon, 1999
- *Os Construtores do Oriente Português*, Museu dos Transportes e Comunicações, Porto, 1998
- *Caminhos da Porcelana*, Fundação Oriente, Lisbon, Portugal, 1998
- *A Herança de Rauluchantim. Ourivesaria e objectos preciosos da Índia para Portugal nos séculos XVI-XVIII*, Museu de São Roque, Lisbon, 1996
- *Reflexos do Cristianismo na Porcelana Chinesa*, Museu de São Roque, Lisbon, 1996







ISBN 978-989-96180-7-7



9 789899 618077