

FROM LISBON TO JAPAN

THE PORTUGUESE EMPIRE IN THE
16TH AND 17TH CENTURIES

De Lisbonne au Japon
L'Empire Portugais aux XVIème et
XVIIème Siècles



SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE





TARTARIA



Manducina

ASIA



India



India



S. Laurentius



FROM LISBON TO JAPAN

THE PORTUGUESE EMPIRE IN THE
16TH AND 17TH CENTURIES



DE LISBONNE AU JAPON

L'EMPIRE PORTUGAIS AUX
XVIÈME ET XVIIÈME SIÈCLES



TABLE OF CONTENTS

TABLE DES MATIÈRES

006	— Foreword From Lisbon to Japan Préface De Lisbonne au Japon	158	— Philippines and Spanish Colonies Philippines et Colonies Espagnoles
007	— Lisbon, Centre of the World Lisbonne, le Centre du Monde	164	— South-East Asia Asie du Sud-est
012	— Portugal, from the Beginings to the 15th Century	164	— Kingdom of Pegu, Burma – Lacquerware Royaume de Pégou, Birmanie – Laques
014	— Portugal in the 15th and 16th Centuries: The Discovery of the Sea Route to India and the Arrival to Japan	172	— China Chine
016	— Le Portugal de Son Origine au XV ^{ème} Siècle	174	— Sino-Portuguese Ivories Ivoires Sino-portugais
018	— Le Portugal des XV ^e et XVI ^e Siècles: La Découverte du Chemin Maritime pour l’Inde et l’Arrivée au Japon	188	— Painting Peinture
020	— Africa Afrique	192	— Chinese and Sino-Portuguese Lacquers Laques Chinoises et Sino-portugaises
028	— Kingdoms of Owo and Benin Royaumes de Owo et Bénin	218	— The China Trade – Painting <i>China Trade</i> – Peinture
038	— Portugal and the Evangelisation of the Old Kingdom Of Kongo Le Portugal et l’Évangélisation de l’Ancien Royaume du Kongo	244	— Japan Japon
040	— Congolese Christ Christ du Kongo	244	— Lacquerware and Namban Art Art Namban et Laques
052	— India Inde	260	— <i>Inrō</i> <i>Inrō</i>
054	— Indo-Portuguese Ivories Ivoires Indo-portugais	270	— Japanese Christian Art Art Chretienne Japonaise
062	— Precious Stones Pierres Precieuses	272	— Namban <i>Tsuba</i> <i>Tsuba</i> Namban
066	— Mother-of-pearl and Tortoiseshell Nacre et Écaille de Tortue	282	— Portugal in the 17th and 18th Centuries Le Portugal des XVII ^e et XVIII ^e Siècles
102	— Indo-Portuguese Silver and Filigree Work Argenterie et Filigranes Indo-portugais	284	— Gadrooned Silver Salvers Plats à Godrons
112	— Indo-Portuguese Furniture Mobilier Indo-portugais	290	— Portuguese Silver Argenterie Portugaise
132	— Ceylon Ceylan	306	— Painting Peinture
132	— Sinhalese-Portuguese Ivories Ivoires Cinghalo-portugais	310	— Furniture Mobilier
152	— Kingdom of Siam, Thailand Royaume du Siam, Thaïlande	320	— Portuguese Faience Faience Portugaise
		356	— 17th Century <i>Azulejos</i> <i>Azulejos</i> du XVII ^e Siècle
		364	— Textiles Textiles
		368	— Bibliography Bibliographie

FOREWORD

FROM LISBON TO JAPAN

São Roque welcomes you to the Grand Palais, to this depository for Lisbon's *Rua Nova dos Mercadores* (New Merchants Street) where you can admire precious objects arrived to the capital's seaport in the Portuguese caravels from India, Japan and other exotic faraway lands.

On arriving in Africa and in the Far East, the Portuguese, determined and commercially minded, focused on establishing a complex network of diplomatic and trading relations, as well as a chain of commercial outposts that would ensure global control over the African, Far-Eastern and Southern Atlantic maritime trade. Simultaneously they targeted the development of scientific, cultural, aesthetic and artistic synergies that remain of considerable relevance in the 21st century.

In its determination, 16th century Portugal will pioneer countless civilizational interactions of unimaginable magnitude that will be felt for centuries to come; introducing fire arms to Japan, astrolabes and green-beans to China, engaging on the abhorrent Atlantic slave trade, taking tea to England and pepper to the New World, bringing Chinese silks, spices and Indian medicines into Europe and even an elephant and a rhinoceros to be gifted to the Pope.

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

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

Lisbon, September 12th 1519 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

PRÉFACE

DE LISBONNE AU JAPON

Bienvenue au Grand Palais et à cet entrepôt de la rue lisboète «Rua Nova dos Mercadores», où vous pourrez admirer les précieux objets arrivés au port de Lisbonne dans les caravelles de l'Inde et d'autres pays lointains, Japon compris.

À partir de la deuxième moitié du XVème siècle et faisant preuve d'une incroyable habileté, les Portugais établirent de fortes relations commerciales, avec le reste du monde, dessinant ainsi la première globalisation. Pour ce faire, de grandes compétences politiques et d'apprentissage de la langue, des coutumes et des cultures étaient nécessaires. C'est ainsi que s'ouvrirent de nouveaux horizons aussi bien au niveau des rapports entre les continents qu'en termes de connaissance géographique de la Terre.

Les Portugais lancèrent d'infinies interactions à l'échelle mondiale : ils emmenèrent les armes à feu et le pain au Japon, l'astrolabe et les haricots verts en Chine, les esclaves en Amérique, le thé en Angleterre, le poivre dans le Nouveau Monde, la soie chinoise et les médicaments indiens dans tout le continent européen, jusqu'au royal cadeau de Manuel I du Portugal au Pape : « Hanno », l'éléphant venu d'Asie et croqué à plusieurs reprises par Raphael.

Pour la première fois, des peuples vivant aux antipodes se voient, se croisent et se touchent, ils sont décrits, suscitent l'étonnement et s'enrichissent mutuellement.

Bienvenue dans ce voyage au long cours qui s'étire sur trois cents ans d'art portugais.

Lisbonne, le 12 Septembre 1519 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

— LISBON, CENTRE OF THE WORLD LISBONNE, LE CENTRE DU MONDE

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

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

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

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

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

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

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

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



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

THE 'RUA NOVA DOS MERCADORES'

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

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

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

LA « RUA NOVA DOS MERCADORES »

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

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

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

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



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

Tagus River. Portuguese women are only visible observing the scene from various building's windows.

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

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

On voit entre autres des femmes blanches ou noires avec des récipients à eau sur la tête, deux africaines avec des paniers, l'une vendant du riz et l'autre portant des pots remplis d'excréments à déposer sur le Tage.

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

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



Chafariz D'El Rey © Berardo Collection, Lisbon.

THE 'CHAFARIZ D'EL REY'

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

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

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

The Africans weren't the only enslaved 16th century inhabitants of Lisbon. There are also slaves from China, from Japan, from India and other parts of Asia and even Tupinambá

LE « CHAFARIZ D'EL REY »

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

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

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

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

people from Brazil. Beyond the water carriers — some Africans and some Europeans, it is also possible to identify a woman sitting at a portable table selling foodstuffs and two sailors, a European and an African, wearing striped trousers.

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

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

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

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

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

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

La passion pour la musique est clairement visible : deux musiciens noirs sont représentés, l'un dans un bateau jouant du tambourin pour un couple d'amoureux, l'autre en tenue de courtisan jouant du luth, instrument très à la mode pendant la Renaissance. Un couple danse dans la rue, un africain et une jeune fille blanche, au son de la musique. Au centre de la grande terrasse, une scène humoristique: un africain se renverse un récipient d'eau sur la tête, il prend probablement sa douche. Sur la gauche les autorités arrêtent un troisième. Près de la fontaine un esclave portant une cruche d'eau sur sa tête est enchaîné, ce qu'arrivait lors qu'on essayait de s'évader.

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

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

— PORTUGAL, FROM THE BEGININGS TO THE 15TH CENTURY

Amongst the earliest societies settling in the Iberian Peninsula can be counted the Phoenicians, arriving from the Eastern Mediterranean (9th c. B.C.) and the Carthaginians from North Africa (3rd c. B.C.).

Meanwhile a group of iron-age peoples of Celtic origin, the Lusitanians, settled to the West of the Peninsula, in a territory corresponding in part to modern day Portugal.

Upon their arrival in the 2nd c. B.C. the Romans start their conquest of Iberia, eventually expelling the Carthaginians, and initiating a pacification process, that wouldn't succeed before the total occupation, and provincial division, of the Peninsula by Emperor Augustus in 19 B.C. A period of relative peace will ensue lasting for the best part of 450 years.

From the early 5th century A.D. peoples of Germanic origin, such as the Suevi and later the Visigoths, advance on Iberia from France, taking advantage of the Roman Empire decline, eventually conquering and settling the whole territory by 476 A.D. Originally Arians, the Visigoths will convert to Christianity in the early Middle Ages.

From 711 A.D. with the arrival of Northern African peoples and their progressive conquest of Iberia, the Visigoths are pushed into an area north of the river Douro, creating the Kingdom of Asturias. The Arabs will remain in the Peninsula until 1492 when the last Moorish kingdom, Granada, eventually falls.

Unsurprisingly, this long period of interaction between Christianity and Islam had an enormous impact on various

aspects of peninsular culture, such as, language and vocabulary, diet, architecture and science. The Mozarabic, a language blending Latin and Arabic that was spoken for centuries by the Christian population, is clear evidence of that successful coexistence. But many other scientific and traditional areas, such as mathematics, astronomy, cartography, irrigation and agriculture, have also benefited from the highly specialised knowledge brought in by these peoples.

This nearly complete domination of the Peninsula is short lived however, as from 722 the Northern Christian enclaves initiate a process of re-conquering, pushing the Arab peoples back, while founding various Christian kingdoms, such as Galicia, León, Castile, Navarre and Aragon. The territories between the rivers Douro e Minho, conquered for the crown of Leon, would eventually give way to the County of Portugal, centred around the old Roman port of Portus Cale the present-day city of Oporto.

At the end of the 11th century, the new king of Leon and Castile, Afonso VI, requests assistance from beyond the Pyrenees for the fight against Islam. Henry of Burgundy, great son of Robert I Duke of Burgundy, will answer his call and is later rewarded with the hand of Afonso's daughter Teresa, and in 1096 with the County of Portugal.

After the Castilian king's death, Henry will declare the County's independence, starting a series of peninsular wars. His eldest son, Afonso Henriques, would complete this independence process becoming the first king of Portugal in 1143, proceeding south in his crusading determination.

His descendants will maintain his impetus and his great grandson Afonso III, will conquer the Islamic kingdom of the Algarve in 1249, claiming for himself, and for all his successors, the title of king of Portugal and the Algarve's. From this date onwards, the Portuguese territorial boundaries will remain unchanged, making Portugal the oldest Modern European nation.

Between the 12th and the 15th century coexistence between Portugal and the other peninsular kingdoms remained tense, with various unsuccessful attempts at conquering Portuguese territories.

In 1415, landlocked by hostile kingdoms, and following a new policy of territorial and commercial expansion, the Portuguese king João I marches on and conquers Ceuta, in North Africa, initiating an age of maritime expansion and discovery. This determination would drive the Portuguese into Porto Santo in 1418, Madeira in 1419 and the Azores in 1427, assisted by the strong emphasis put on the development of nautical and cartographic knowledge.

This fast progression was attentively followed by the other Peninsular kingdoms and in 1479, in order to settle claims over Atlantic and African territories, Portugal and Castile sign the Treaty of Alcáçovas, giving Portugal the control of Guinea, Elmina (Ghana), Madeira, Azores and the Cape Verde archipelago, the Canaries being allocated to the Spanish crown.

In 1492, the same year the moors are expelled from Granada, the Genoese Christopher Columbus reaches Central America claiming that he had arrived in India. Columbus,

previously in the service of the Portuguese king João II, had proposed finding a western route to India. His ideas dismissed by the king, Columbus takes his project to the Catholic kings, Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile, who eventually make the funds available for the enterprise.

Concerned, João II requests the pope's intervention, and the two nations eventually agree on a new treaty dividing the world amongst them, along a Meridian line passing 370 leagues to the west of the Cape Verde Islands. Portugal was granted the ownership of all "discovered and to be discovered" lands to the east of that line, while Spain would keep the lands to the west. This Treaty, so called of Tordesillas because it was signed in the homonymous town in 1494, followed a meridian that granted the land of Brazil, still to be "found" (in 1500), to Portugal, suggesting that the Portuguese King and his officials might have already known of its existence.

From this date onwards, the Portuguese will continue their fast expansion reaching Mozambique and the east African coast and India in 1498, and from there Malacca, the Moluccas, China and Japan in quick succession over the following decades. 🌐

— PORTUGAL IN THE 15TH AND 16TH CENTURIES: THE DISCOVERY OF THE SEA ROUTE TO INDIA AND THE ARRIVAL TO JAPAN

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

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

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

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

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

The need for expansion of the Portuguese territories, allied with the great maritime experience derived from its long Atlantic coast and the development of many navigational aids such as the astrolabe, compass, cross-staff and quadrant, as well as the development of the Nautical School of Sagres in the

south, dedicated to the study of new forms of navigation, gave impetus to the innovation, design and construction of the first caravels and ships intended for use for much longer voyages, in sometimes unknown waters.

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

Portugal was successful in the conquest of various lands in West Africa establishing trading posts and factories in the coastal ports, particularly Arguim and Mina, two places that controls the local trade and commerce in the Gulf of Arguim and Gulf of Guinea and were the principal reception centers for gold, ivory, ambergris and slaves, from both the interior and coastal areas.

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

In 1488 Bartolomeu Dias succeeded in rounding the Cape of Torments, so named for its terrible dangers and fearsome storms, which in this voyage the experienced seafarers

encountered again, but came through safely. On hearing of the good news, the king, D. João II decreed that it should be renamed 'Boa Esperança', the Cape of Good Hope, and seeing that this connection between the Atlantic and Indian Oceans was indeed feasible, saw the realization of a long desired sea route to India.

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

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

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

The taking of Malacca by Afonso de Albuquerque was of major importance for the ambitious Portuguese. This important and cosmopolitan city, until then Muslim, was in control of all the maritime traffic between India and the Far East through the straits of Malacca. Being well aware of the ambitions Siam had towards Malacca, this Viceroy sent an emissary to Ayutthaya, establishing amicable relations between Siam and Portugal, which continue to this day.

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

This city, the third key in the Imperial lock held by Portugal on Asia, along with Goa and Malacca gave the Portuguese

complete maritime control of the whole region and complete dominion of maritime trade between Europe and India.

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

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

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

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

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

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

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

— LE PORTUGAL DE SON ORIGINE AU XVÈME SIÈCLE

Les premiers peuples à habiter la Péninsule ibérique furent les Phéniciens, les Carthaginois et les Lusitains. Ces derniers peuplaient la région la plus à l'ouest, la Lusitanie.

La romanisation de la Péninsule se déroula au IIe siècle av. J.-C. Avec la chute de l'Empire romain en 476, la région passa sous domination des Wisigoths, peuple originaire des terres germaniques qui, au début du Moyen Âge, se convertit au Christianisme.

En 711, les Musulmans venus d'Afrique du Nord occupèrent toute la Péninsule, à l'exception des régions au nord du fleuve Douro (correspondant aux territoires septentrionaux du Portugal, à la Galice et aux Asturies) et de la Catalogne. Repoussés vers le nord, les Wisigoths convertis y fondèrent le Royaume des Asturies.

La coexistence entre Musulmans et Chrétiens connut de nombreuses incidences qui perdurent encore aujourd'hui, notamment dans la langue et dans l'architecture. Ce métissage donna naissance au mozarabe, un mélange d'arabe et de latin parlé par les populations chrétiennes. Par ailleurs, les Musulmans emmenèrent dans la Péninsule leurs grandes connaissances dans des domaines spécialisés, comme les mathématiques, ou plus traditionnels, comme l'agriculture.

La Reconquête chrétienne commença dès le VIIIe siècle, à partir des Asturies vers le sud, entraînant la création des royaumes d'Aragon, de Castille, de León, de Galice et de Navarre.

Le territoire entre le Douro et le Minho fut reconquis par le roi de León et donna naissance au *Condado Portucalense*, le

Comté de Portugal, autour de l'ancien port romain de *Portus Cale*, à l'emplacement actuel de la ville de Porto.

Pour lutter contre l'Islam, Alphonse VI de Castille bénéficia de l'aide précieuse d'Henri de Bourgogne à la bataille d'Ourique et, en remerciement, il lui offrit le comté et la main de sa fille Teresa. Après la mort du monarque, le duc de Bourgogne refusa de prêter allégeance à la Castille et il envahit le royaume de León, causant plusieurs guerres péninsulaires. Son fils, Afonso Henriques, deviendra le premier roi de Portugal en 1143.

Ses successeurs poursuivirent sur son élan de conquérant : Dom Afonso III prit l'Algarve en 1249 et devint Roi de Portugal et des Algarves. Les frontières du territoire étaient désormais fixées, faisant du Portugal la nation possédant les frontières les plus anciennes du monde.

Entre le XIIe et le XVe siècle, la coexistence entre le Portugal et le reste de la Péninsule fut loin d'être pacifique ; mais la couronne parvint sans cesse à repousser les nombreuses tentatives de reconquête menaçant le nouveau Royaume de Portugal.

En 1415, poussées par ce même élan et par des intérêts commerciaux, les troupes de Dom João I conquièrent la ville de Ceuta, en Afrique du Nord, marquant le début de l'expansion portugaise. En raison de la traversée difficile de l'Espagne pour rejoindre le reste de l'Europe, le peuple lusitain se tourna vers la mer. Une école nautique vit le jour à Sagres en Algarve (1419), pour former des navigateurs et développer les connaissances nautiques et cartographiques. Le Portugal accosta sur l'île de Madère en 1418, puis aux Açores en 1427.

Tous ces événements eurent lieu sous le regard des monarques espagnols, fascinés par les nouvelles découvertes portugaises. Attentifs à ce qui se passait à Sagres, ils fondèrent à leur tour quelques années plus tard un centre d'études nautiques à Salamanque.

L'unification de l'Espagne ne fut possible qu'avec le mariage entre Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon en 1479. Avant cela, d'autres entreprises avaient occupé les Rois Catholiques, notamment en Italie avec l'annexion de Naples et de la Sicile. En 1474, ils découvrirent les îles Canaries. En 1479 fut alors signé le Traité d'Alcáçovas, qui répartissait les territoires de l'Atlantique : le Portugal gardait le contrôle de ses possessions en Guinée, sur la Côte de la Mine, Madère, les Açores et le Cap-Vert ; la Castille obtenait la reconnaissance de sa souveraineté aux Canaries et la domination maritime de l'Atlantique jusqu'à cet archipel.

En 1492 eut lieu la reconquête du dernier bastion islamique à Grenade par les Espagnols, et le Génois Christophe Colomb, qui avait été au service de la marine portugaise mais à qui le roi Dom João II avait refusé le projet de rechercher la route occidentale des Indes, accosta en Amérique centrale en représentation de la couronne des Rois Catholiques. À son retour, il proclama avoir découvert les Indes.

Inquiet de cette découverte, Dom João II demanda au pape d'intervenir. Les monarques espagnols étaient convaincus d'être arrivés aux Indes, ce qui facilita les négociations. L'accord signé divisait le monde entre les deux puissances au niveau d'un méridien qui passait entre les îles du Cap-Vert et l'archipel

des Canaries : au Portugal revenaient les terres « découvertes et à découvrir » à l'est de cette ligne et, à l'Espagne, les terres à l'ouest. Peu satisfait de cette répartition, Dom João II renégocia cette limite en 1494 en la repoussant vers l'ouest, suffisamment pour obtenir à son compte le nord-ouest du Brésil — ce qui semble indiquer que le souverain connaissait l'existence de l'Amérique du Sud. Les Portugais s'emparaient ainsi inconditionnellement du Brésil, où ils débarquèrent en 1500. Ce nouvel accord portait le nom de Traité de Tordesillas

L'époque des Découvertes représente une véritable guerre d'informations et de contre-informations entre les couronnes espagnole et portugaise. En effet, Lisbonne connaissait l'existence de l'Amérique avant que les Espagnols n'y arrivent et, après la signature du Traité de Tordesillas, les Portugais purent naviguer tranquillement vers l'Inde où ils accostèrent quatre ans plus tard. 🌟

— LE PORTUGAL DES XVE ET XVI^E SIÈCLES : LA DÉCOUVERTE DU CHEMIN MARITIME POUR L'INDE ET L'ARRIVÉE AU JAPON

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

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

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

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

Le besoin d'expansion du territoire portugais, allié à l'expérience maritime dont le pays bénéficie grâce à son long littoral atlantique et à ses instruments nautiques — la boussole, l'astrolabe, le portulan, le quadrant et le bâton de Jacob — conduisent au développement de la construction navale à l'École de Sagres, dans le Sud du Portugal. On y étudie

les nouveaux modes de navigation et y construit les premières caravelles et nefs, plus résistantes pour affronter des voyages plus longs et des conditions maritimes encore inconnues.

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

Le Portugal conquiert plusieurs concessions en Afrique occidentale et installe des comptoirs commerciaux dans les ports du littoral afin de contrôler facilement la transaction des produits locaux. Parmi ces points stratégiques se trouvent notamment Arguin et Elmina qui garantissent la suprématie portugaise et la mainmise sur le commerce dans le Golfe d'Arguin et dans le Golfe de Guinée, lieux de provenance et de réception des produits locaux, comme l'or, l'ivoire, l'ambre et les esclaves, arrivant du littoral et de l'intérieur du continent africain.

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

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

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

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

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

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

En 1515, Afonso de Albuquerque conquiert l'île d'Ormuz et a la mainmise sur le Golfe Persique. Cette ville, la « troisième clé » de l'Empire Portugais d'Asie avec Goa et Malacca, donne

aux Portugais le contrôle maritime de toute la région et la maîtrise totale du commerce maritime entre l'Europe et l'Inde.

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

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

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

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

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

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

Ainsi se constitue le grand Empire Colonial Portugais qui ouvrit les portes à l'Époque Moderne en Europe. 🇵🇹

— AFRICA

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

Gil Eanes' prowess of crossing the Cape Bojador, or 'Cape Fear', to the south of modern day Morocco, in 1433, would irreversibly open the way to the Great Discoveries that followed. This dangerous Cape, a large extension of oceanic silting caused by centuries of Saharan sands blowing by the desert winds into the sea, was known as a difficult, almost impossible barrier for shipping, many believing that nothing existed beyond it.

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

In 1460, following south along the coast, Pedro de Sintra reaches Sierra Leone, another important trading outpost, from where originate the very rare and precious sapi-portuguese ivory objects, so admired and coveted by the Lisbon elites. In 1471 João de Santarém and Pero Escobar land in a village that they name Mina, building the important trading factory of Saint George of Elmina, which would become the political and commercial centre for the Portuguese trade monopoly in the Gulf of Guinea, and the point from where Western African gold flowed into Europe. In the following year Rui Sequeira arrives to the coast of present day Nigeria, in a region that he names Lagos.

The following decade was crucial for the establishing and settling of the Portuguese in Africa, and for the

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

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

Portugal and the Old Kingdom of Kongo had already established some contact in 1483, when Diogo Cão landed at the mouth of the River Congo. In this instance Catholicism might have been the main contact point, accountable for the union between the two cultures. In 1491, with this alliance consolidated, the King of Portugal, in a highly significant diplomatic and political display, appoints the Manicongo, the king of Congo, his brother, distinguishing him with an armorial in the European manner, the Manicongo Arms, which was registered in the '*Livro de Nobreza*', the official record for all Portuguese armorials, and included in the '*Livro da Perfeição das Armas*' (1521 – 1541), today kept at the Torre do Tombo National Archives in Lisbon.

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

The final phase of West African coast exploration will be completed by 1488, when Bartolomeu Dias crosses what he called the Cape of Storms in Southern Africa, reaching the Indian Ocean. The Portuguese king, on receiving these extraordinary news, changes this name to Cape of Good Hope,

trusting that this victory would open a maritime link to India and the East, furthering the Portuguese Discoveries successes.

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

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

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

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

Equally important was the Island of Ormuz, on the narrow passage into the Persian Gulf, which controlled the movements of ships and dominated the commercial

routes between India, North Africa and Persia. Nine years after da Gama's voyage of discovery and conquest, Afonso de Albuquerque, 2.º viceroy of India, took the island for Portugal, founding the city of Hormuz and building important fortifications.

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

— AFRIQUE

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

La prouesse de Gil Eanes, qui dépassa en 1433 le Cap Bojador (Boujdour, au sud du Maroc, près de la Mauritanie) ou « Cap de la Peur », ouvrit la voie aux Grandes Découvertes. La grande étendue d'ensablement dans la région, provoquée par des milliers d'années de tempêtes de sable venues du désert du Sahara, y rendaient la navigation difficile, presque impossible, et l'on crut pendant longtemps que ce cap marquait la limite méridionale du monde.

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

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

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

João de Santarém et Pêro Escobar débarquèrent en 1471 dans un village qu'ils appelèrent Mina où ils construisirent l'important comptoir de São Jorge da Mina, symbole de la souveraineté et du commerce du Portugal avec le Golfe de Guinée. C'est là qu'arrivait l'or venu des régions aurifères de l'intérieur du continent, avant d'être acheminé vers d'autres contrées. L'année suivante, Rui Sequeira atteignit la côte de l'actuel Nigeria dans une région à laquelle il donna le nom de Lagos.

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

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

Le Portugal et l'ancien Royaume du Kongo nouèrent des relations à la fin de l'année 1483, lorsque Diogo Cão parvint à l'embouchure du fleuve Zaïre. Ces liens auraient été établis principalement par le biais du catholicisme, qui permit le rapprochement entre les deux cultures. En 1491 l'alliance avec le roi du Kongo (Manicongo) se consolida et, pour cimenter cette union, le roi du Portugal le proclama son égal : selon la coutume européenne, il lui attribua un blason, inscrit dans le livre de la Noblesse — le blason de Manicongo faisait désormais partie du plus important armorial portugais de l'époque, le *Livro da Perfeiçao das Armas* (1521 – 1541), conservé à la Torre do Tombo.

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

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

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

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

Avec la découverte du chemin maritime vers l'Inde en 1498, il devint impératif de défendre les routes commerciales entre l'État portugais et l'Inde, ce qui impliquait de contrôler Mombasa et le détroit d'Ormuz.

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

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

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

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

001. OLIPHANT OR HUNTING HORN

Ivory

Western Africa, Sapi-Portuguese (?), 17th – 18th century

Length: 40.0 cm

F866

Provenance: J.J.F. collection, Oporto

A rare ivory Oliphant, or hunting horn, most probably made in West Africa's Sierra Leone region. Of sober decoration, the plain faceted body of octagonal section and the marked light coloured ivory border, probably due to the previous existence of a silver mounting, contributing to its rarity and conferring it sophistication and elegance.

In the shorter curvature, a small carved ring for suspension during transport or use. On the outer surface, near the top, two small orifices for blowing. A triple ring, ornamented with incised zigzagging parallel lines, isolates the horn from a simulated mouth piece.

This type of African ivory artefacts, as well as spoons, forks, salt cellars and pixes of identical origin, were commissioned by European buyers from the geographic area named Sierra Leone by the Portuguese explorers.

Known in Europe since medieval times, these carved, elephant tusk shaped instruments, assumed a role in both the warfare and the hunting cultures. For African indigenous peoples they signalled the beginning and the end of battle, as illustrated by second-half of 16th century belligerent use of ivory trumpets and horns by Cassangas tribes, in areas of modern Casamance and Sierra Leone.

Generally the oliphant narrower section corresponds to a mouthpiece, often of one or two juxtaposed truncated cone shaped segments. Instruments for local African use differ from those exported to Europe, via Lisbon, in the placement of the blow holes, which are transversal to the concave section. 🐘

001. OLIFANT OU COR DE CHASSE

Ivoire

Afrique de l'Ouest, sapi-portugais (?), XVIIe – XVIIIe siècle

Longueur: 40,0 cm

F866

Provenance: Collection J.J.F., Porto

Rare olifant, ou cor de chasse, en ivoire sculpté, probablement fabriqué dans l'ancienne Sierra Leone, sur le littoral occidental africain. Arborant une grande sobriété dans sa décoration, il comporte un corps lisse et facetté, à la section octogonale, terminé par un pavillon d'une tonalité plus claire, probablement due à une monture en argent que y existait auparavant, aspects qui contribuent à sa rareté et lui confèrent une grande élégance.

Sur la petite courbure, un petit anneau taillé sert à suspendre l'objet. Sur la grande courbure, près du sommet, surgissent deux petits orifices pour souffler. Un triple anneau sépare le corps de l'instrument de l'embouchure simulée, décorée de lignes parallèles incisées en zigzags.

Ce type d'objets en ivoire de production africaine, tout comme les cuillères, les fourchettes, les salières et les pyxides de la même origine, étaient la plupart du temps fabriqués sur commande européenne, dans une région correspondant au territoire appelé « Serra Leoa » par les navigateurs portugais.

Connus en Europe depuis l'époque médiévale, ces instruments sculptés en forme de défense d'éléphant tenaient une fonction double dans la culture de la guerre et de la chasse. Pour les peuples africains, ils signalaient le début et la fin des attaques, comme l'illustre l'usage guerrier des trompes et cors en ivoire pour les Cassangas, dans la région de l'actuelle Casamance et de la Sierra Leone, pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

De manière générale, le côté le plus étroit de l'olifant comporte une embouchure souvent composée d'une ou deux



In the Portuguese explorers' long, temporal and geographical voyage along the African continent, Sierra Leone, reached in 1460 by Pedro de Sintra, would become the first thoroughly explored territory. In there the Portuguese would come across organized societies — mainly the Sapi kingdoms, ancestors of the Bulom (Sherbo), Temne, Kissi and other groups from modern Sierra Leone — where precious raw materials were transformed into singularly beautiful objects.

The Sapi lived in small communities headed by a local chief, who in turn submitted to a king or supreme ruler. This political structure with no formal state, contrasted sharply with other more centralized kingdoms, such as Benin and Kongo.

In the particular Sierra Leone instance, historical sources do not refer slave trade in the Sherbro Island /Cape Mount regions before 1680. This relatively late development of slavery activity could have been, as suggested by Adam Jones, an effect of the existence of products such as ivory. Together, the abundance of this valuable raw material, the existence of local artisans and the development of even trading relations, might have contributed to, and stimulated the development of a local industry built on that desirable product.

The classification 'Afro-Portuguese' was firstly used in 1959 by the anthropologist William Buller Fagg (1914–1992), to refer to a number of ivory sculptures in the British Museum collection, to which he was a curator. Attributed to African artisans, these objects are often ornamented with European

pièces au format tronconique juxtaposées. Les instruments utilisés en Afrique différaient de ceux qui étaient exportés vers le vieux continent, via Lisbonne, par la position de l'orifice où souffler, situé transversalement dans la partie concave. 🍷

Lors du long voyage, dans le temps et dans l'espace, mené par les marins portugais le long du continent africain, la Sierra Leone, où Pedro de Sintra accosta en 1460, constitue la première région explorée par les aventuriers lusitains. Ils y trouvèrent des sociétés organisées — principalement dans les royaumes Sapi, ancêtres des Bullom (Sherbro), Temnés, Kissis et autres groupes ethniques de l'actuelle Sierra Leone — qui transformaient des matériaux précieux, comme l'ivoire, en objets d'une singulière beauté.

Les Sapi vivaient en petites communautés dirigées par un chef local qui, à son tour, dépendait d'un roi ou d'un chef suprême. Cette structure politique sans État se distinguait grandement de celle des royaumes obéissant à une organisation plus centrale, comme les royaumes du Bénin ou du Kongo.

Dans le cas spécifique de la Sierra Leone, on ne trouve dans les sources historiques aucune référence au trafic d'esclaves dans la zone de l'île Sherbo (« Cape Mount ») avant 1680. Ce développement relativement tardif de l'activité esclavagiste pourrait être en relation, comme le suggère Adam Jones, avec l'existence de produits comme l'ivoire. Ainsi, l'abondance de matière-première, l'existence d'artisans locaux et le maintien de relations commerciales sur un pied d'égalité

motifs — particularly of heraldry related to the Portuguese court, such as the reigning House of Aviz or the Military Order of Christ armorials as well as the Armillary Sphere, which adorned surfaces of lidded bowls (saltcellars and pixes), knife and dagger handles, oliphants, spoons and forks clearly produced for the export market.

During the Renaissance some particularly sophisticated examples of this production will enter important royal collections, such as those of the Medici family, Great Dukes of Tuscany, of the Elector of Saxony or of Archduke Ferdinand of Tirol. References to such objects, although sometimes inaccurate, can be found in various contemporary inventories and in the literature. Two oliphants from the Medici collection are described in great detail, and illustrated, in a 1643 published work by Danish author Olaus Worm, in which he describes oliphants as ‘hunting paraphernalia’, attributing his references to the Portuguese Royal House.

Jorge M. Ferreira

auraient encouragé et contribué au développement d’une industrie locale d’objets fabriqués avec ce matériau.

La qualification d’« afro-portugais » a d’abord été utilisée en 1959 par l’anthropologue William Buller Fagg (1914 – 1992) pour désigner un groupe de sculptures en ivoire appartenant au Musée britannique de Londres, où il était conservateur. Attribués à des artisans africains, ces objets sont fréquemment décorés de motifs européens — notamment, à thèmes héraldiques liés à la cour portugaise, comme les armoiries de la dynastie régnante d’Aviz et de l’Ordre militaire du Christ, ou encore la sphère armillaire — qui ornaient des coupes à couvercle (salières et pyxides), des manches de poignards ou de couteaux, des olifants, des cuillères et des fourchettes, destinés à l’exportation.

Pendant la Renaissance, quelques pièces plus sophistiquées intégrèrent des collections royales, comme celles de la famille Médicis, des Grands-Ducs de Toscane, de l’Électeur de Saxe et de l’Archiduc Ferdinand de Tyrol. On trouve des références à ces objets, malgré quelques erreurs, dans plusieurs inventaires. Ainsi, deux olifants ayant appartenu aux Médicis sont minutieusement décrits et illustrés dans une œuvre du danois Olaus Worm, publiée en 1643, qui s’y réfère comme « objets de chasse » et attribue leur références à la Maison royale du Portugal.

Jorge M. Ferreira

— Kingdoms of Owo and Benin

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

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

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

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

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

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

— Royaumes de Owo et Bénin

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

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

C'est précisément l'appropriation de liens historiques particuliers et de différents aspects politique et religieux de cette culture qui entraîna le sentiment d'identité commune entre les différents royaumes. Tout en haut de la hiérarchie

trônait l'Oba (roi), détenant le pouvoir de dominer jusqu'à la plus terrible des créatures. Cette culture de cour se transmettait et circulait entre Owo, Ijebu et le Bénin.

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

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

002. OWO / YORUBA BRACELET

Ivory

Nigeria, probably 18th century

Height: 12.7 cm

F879

Provenance: Alpoim Calvão collection, Cascais

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

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

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

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

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

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

002. BRACELET OWO / YORUBA

Ivoire

Nigéria, probablement XVIIIe siècle

Hauteur : 12,7 cm

F879

Provenance : Collection Alpoim Calvão, Cascais

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

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

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

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

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

Comme les autres objets en ivoire Owo, ce rarissime bracelet est travaillé avec grand raffinement, notamment grâce



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

Bracelets like this example were produced from the 16th century onwards, adopting a decorative matrix that was repeated until the 20th century. The present bracelet is similar to the one referred by Ezio Bassani in his study, which is attributed to the 16th century and equally from the Owo Kingdom in present day Nigeria. O Penn Museum in Philadelphia, owns an identical bracelet, an iconographic copy of the bracelet described here, but of later manufacture, probably as late as the 19th century. Additionally a related example is also owned by the British Museum (Inv. Af 1898, 0623.1.), having supposedly been acquired in Benin, and of a common aesthetic language to the Owo pieces. 🏿

aux différentes textures et motifs, mais aussi à la forte densité décorative. Le style de la taille est caractéristique des ivoires Owo — visages aplatis, yeux aux paupières lourdes et pupilles proéminentes, coiffures coniques —, ainsi que la technique de la perforation et la composition en miroir. La virtuosité technique de l'artiste est manifeste dans cette magnifique œuvre d'art.

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

Ces pièces commencèrent à être produites au XVIe siècle, avec des thèmes et éléments décoratifs repris au fil du temps, jusqu'au XXe siècle.

L'exemplaire que nous présentons ici est très similaire à une pièce analysée par Ezio Bassani, qu'il date du XVIe siècle et ayant également appartenu au royaume d'Owo, au Nigeria. Le Penn Museum, en Pennsylvanie, possède un bracelet identique, une copie iconographique plus tardive de notre pièce, datée du XIXe siècle. Il existe également un exemplaire très semblable au British Museum (Inv. Af1898, 0623.1.), probablement acquis au Bénin, dont le langage reproduit celui des pièces d'Owo. 🏿





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

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

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

Similar piece in the collection of the Museum für Völkerkunde, Vienna, Austria.

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

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

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

Pièce similaire dans la collection du Museum für Völkerkunde, Vienne, Autriche.

003. ARMLET

Cast brass
 Edo, Kingdom of Benin
 17th – 18th centuries
 Dim. : 12,5 × 8,0 × 8,0 cm
 F1151

Provenance: Jacques Kerchache and R.Q. collections

A rare and important cast brass armlet, probably of a pair, intended for a high nobleman or ruler of the Benin royal, and produced in the capital city of Edo (present-day Nigeria, now Benin City), probably during the seventeenth century.

Produced using the lost-wax casting technique, this armlet features a pattern whose main motif is the iconic depiction of a Portuguese, probably a 16th century officer or soldier wearing a doublet and a jerkin with its prominent buttons, short hoses and a round hat, with the hands raised at the height of the hips, holding on the right what appears to be a sword.

Used in this type of ceremonial object, depictions of the Portuguese were imbued with symbolic meaning, since foreigners, coming from the waters, and in some way connected to the sea god *Olokun* (symbolized by the colour white), were seen as protective, almost magical figures, being associated with the great warrior-king of the sixteenth century, the *oba* Esigie (r. 1504 – 1547) who had Portuguese soldiers on his side in the war against the *ata* (or king) of the kingdom of Idah, a kingdom which he incorporated into his own.¹

The Portuguese, invariably depicted with aquiline noses and prominent almond-shaped eyes, are set, alternating upwards and downwards (as if making a pattern), on an openwork ground of double braids and thread-like spirals set near the feet and flanking the head of each figure, the upper and lower rims of the armlet also set with running braids, dotted at regular intervals by loops (in groups of three) of which, not unlike the loops at the centre of each spiral, bells would suspend, now lost.

The thread-like character of the depiction of the figures, the braids and the spirals, comes from the manufacturing process, which consists of the modelling with wax threads of even thickness, resulting in a positive made solely in wax, then worked with stylus, and from which the mould was made in plaster, a negative, resulting in a positive after cast in metal.

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

003. BRACELET

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

Provenance : Collections Jacques Kerchache et R.Q.

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

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

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

La figure du Portugais, invariablement représenté avec un nez crochu, des yeux proéminents et en amande, apparaît ici tantôt en position verticale, tantôt inversée (comme s'il s'agissait d'un motif géométrique), sur fond creusé composé de doubles cordes entrelacées et de spirales serrées des deux côtés des pieds et de la tête de chaque personnage. Les bordures supérieure et inférieure du bracelet sont, elles aussi, formées d'une tresse, ponctuée à intervalles réguliers d'anneaux (au nombre de trois), où, à l'image des anneaux au centre de chaque spirale, auraient été suspendus des grelots, aujourd'hui perdus.

L'aspect filiforme de la représentation, des entrelacements et des spirales découle du processus de fabrication qui consiste dans le modelage avec des petits rouleaux de cire d'épaisseur régulière pour donner lieu à un moule positif entièrement composé de cire, travaillé ensuite au stylet. Celui-ci permettait l'exécution d'un moule en plâtre, ou négatif, qui donnait



Alongside strands and rigid necklaces, headdresses and garments made entirely of red coral beads mesh — beads known as *ivie ebo* or ‘European beads’, since *Coralium rubrum* from the Mediterranean was brought to the kingdom of Benin by Portuguese merchants, symbolizing by their colour, power, blood and danger, and immense wealth given their value² — rich fabrics, hip brass ornaments and other regalia, the *oba* (or king) and other chieftains of Benin, wear (to this day) at court ceremonies, pairs of long, cylindrical armllets on the wrists, during ritual dances with the ceremonial sword (*eben*), so as to keep the beads from getting entangled while the king brandished his sword.

Made in ivory to be worn exclusively by the king, these armllets were also produced in cast or hammered brass, and worn by court dignitaries for throwing the *eben* ceremonial sword during the December Iga festival. This annual festival celebrated the renewal of *oba Ewuare* (r. 1440–1473) magical powers or, according to other traditions, his marriage to Ewere.

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

Some extant examples produced by the lost-wax casting technique — not unlike the present armllet —, survive in the British Museum, London, albeit featuring only geometric decoration, such as two with banded decoration of openwork lattice alternating with friezes of spirals (inv. no. Af1920,1106.12 and Af1947,18.50, both very similar to the present one in the upper and lower braided rims, and set with suspension loops for bells).

One other similarly decorated with bands of openwork lattice alternating with wide six-threaded braids (inv. no. Af1954,23.360), or yet another decorated with five bands of complex designs of three-threaded braids.

Combining the openwork lattice with Portuguese figures, although clearly careless in their depiction which is mostly iconic and abstract, mention should be made of an armllet, albeit nineteenth-century, from the Perls collection, and today in the Metropolitan Museum of Art, New York, inv. no. 1991.17.150.³

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

finaleme nt jour au positif en métal fondu. Les opérations postérieures se résumaient à l’élimination des conduits d’alimentation (qui servaient à écouler dans le moule le métal à l’état liquide) et de sortie de l’air, comme nous le montrent d’autres exemplaires qui nous sont parvenus où des excédents de métal subsistent autour des motifs creusés.

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

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

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

On trouve au British Museum, à Londres, quelques exemplaires fabriqués selon la technique de la cire perdue — à l’image du nôtre — mais présentant une décoration exclusivement géométrique : deux de ces exemplaires sont composés de bandes avec filet creusés alternant avec une frise de spirales (inv. n.º Af1920,1106.12 et n.º Af1947,18.50), tous deux ornés d’un cordage supérieur et inférieur très similaire à celui de notre objet, également muni d’anneaux pour suspendre des grelots ; un troisième exemplaire composé, lui aussi, de bandes avec motifs figurant tour à tour de filets et de larges entrelacements à six fils (inv. n.º Af1954,23.360) ;



et un quatrième, divisé en cinq tableaux horizontaux avec des entrelacements complexes à trois fils. Associant filet creusé et figures de Portugais, mais issu d'une production beaucoup moins soignée où la représentation des Portugais est totalement iconique et abstraite, on peut enfin citer un bracelet daté du XIXe siècle, ayant appartenu à la collection Perls et conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art, à New York (inv. n.º 1991.17.150)³.

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

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

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

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

— Portugal and the Evangelisation of the Old Kingdom of Kongo

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

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

Following from this new preaching, Christian imagery, rosaries and crucifixes took over the ancient amulets. Baptism became an important rite of passage, and so did marriages and burials. These various Catholic practices, intermingled with ancient world view cosmologies, made up the essence of this 'Congolese Christianity', defined by a novel system of religious thought liaised to a new artistic expression and political organisation that facilitated Congo's integration in the European universe of the period.

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

The cross, major symbolic icon in Portuguese expeditions, occupies a major role in Congolese Christianity. Crucifixes were immediately accepted, not because Christ was understood as a

'Supreme Being', but because Congolese rulers, the Manikongo, saw, in the approach to the Portuguese and to their religion, considerable potential for powerful political statements — some of them even integrating catholic symbolic imagery in their official vestments.

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

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

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

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

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

— Le Portugal et l'Évangélisation de l'Ancien Royaume du Kongo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Congolese Christ

The image of the Crucified Christ appears in Congo in the 15th century following from the Kingdom Christianization. Carried by priests as an aid to the conversion and evangelization of the people, these images took over the role of the ancient amulets through locally established creative and symbolic unions.

Christian beliefs were therefore adjusted to Congolese interests, becoming a powerful tool to experience traditional religion, in a symbiosis between catholic practice and ancestral cosmology. Accordingly the crucifix, as well as images of Saints and other Christian iconography, were added to the traditional objects and rituals of local ceremonies and used in baptisms, weddings and funerals. The crucifix became central to Congolese society in such a way that on invoking ancestral spirits, a cross was marked on the ground, as a symbol of the entire cosmology, ruling over life and death.

Cruciform images had always existed in Congolese culture as documented by rock art evidence, textile designs and engravings. In local cosmology the cross's arms represented the sun trajectory, in a metaphor alluding to human destiny: the three shorter arms referring to birth, adulthood and death. The lower arm, the longest, symbolizing the solar "Zenith" of the underground world, the kingdom of the dead (*Mpemba*), uniting it to the world of the living in a visual metaphor that summarized human destiny.

This powerful symbol was adopted as an insignia and rite of passage for the *Kimpassi* ceremonial, that implied the "death" and "resurrection" of the young initiates, in a custom that included a water logged cruciform trench and a cross in every altar. The famous *Beatriz Kimpa Vita* was connected to this cult as *nganda marinda* (spiritual guide and healer, able to communicate with the supernatural world).

With the evangelization, the image of Christ's crucifixion, *Nkangi Kiditu* (*nkangi* = something tied, and *Kiditu* a corruption

of Christ's name), acquired dual meanings, representing not only the death and resurrection of Christ, but also the world of the living and that of the ancestors. For Congolese peoples it was considered a sacred object (or *nkisi*) and a powerful amulet against evil.

In the second half of the 17th century, wooden crosses were common sights in the Kingdom and people would pray to them with great devotion. They could be seen in altars to local spirits, in cemeteries and in other traditional cult places. Often people carried rosaries and crucifixes, even in places where there was no demand for baptism¹. This syncretism, facilitated by similarities between Christian and local rituals, modelled the cornerstones of Congolese culture, promoting a religious thought endowed of a hybrid artistic expression.

Relic of the catholic faith that, through time, became fully integrated in the philosophy of the ancient Kongo, the crucifix conquered an important place in the Congolese psyche, growing to be an attribute of power inherited through generations as guarantee of authority and legitimacy. This powerful object, evocative of leaders "power and of subjects" deference, was essential in rituals such as the king's (*Manikongo*) enthronement, or in important debates or trials, when subjects were expected to touch the leader's crucifix, swearing subservience, earnestness, faithfulness and honesty. On the death of a ruler his crucifix was solemnly passed on to his successor in a ceremony designed to warranty the new ruler's legitimacy. 🙏

¹ HILTON, Anne, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 102, *Apud*, Marina de Mello e Souza, *Evangelização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro africanos, séculos XVI e XVII*, p. 9.

— Christ du Kongo

L'image du Christ crucifié surgit au Kongo au XVe siècle, avec la christianisation du royaume. Emportées par les prêtres comme auxiliaires pour la conversion et l'évangélisation de la population, ces images prirent bientôt la place des anciennes amulettes, par le biais d'associations créatives et symboliques.

Les croyances chrétiennes furent adaptées aux intérêts des Kongolais, devenant un puissant moyen de vivre la religion traditionnelle en une symbiose entre les pratiques catholiques et les cosmologies ancestrales. Le crucifix, ainsi que les images de saints, s'ajoutèrent aux objets et rituels traditionnels qui servaient les cérémonies locales. On les utilisait pour les baptêmes, les mariages et les enterrements.

La Croix se mit à occuper une place centrale dans la société kongolaise, au point que, lorsqu'ils invoquaient les esprits des ancêtres pour résoudre les problèmes des vivants, les croyants dessinaient sur le sol une croix, donnée comme important symbole de toute la cosmologie, régnant sur la vie et sur la mort. Les représentations cruciformes ont toujours existé dans la culture ancestrale kongolaise, comme on le constate sur des peintures rupestres ou sur des motifs de tissage, ou encore sur des gravures dans leur plus simple expression. Selon la tradition locale, les quatre régions de la croix représentaient la trajectoire du Soleil, en une métaphore de la destinée humaine : les trois plus petites faisaient référence à la naissance, à l'âge adulte et à la mort, tandis que la plus longue symbolisait le zénith solaire du monde souterrain, le royaume des défunts (*Mpemba*), et unissait le monde des vivants et celui des morts — une métaphore visuelle qui résumait ainsi la destinée humaine.

Ce puissant symbole fut adopté comme l'un des insignes et des rites initiatiques de la cérémonie *kimpasi*, qui impliquait la mort et la résurrection des jeunes. Elle débutait par un rituel incluant un fossé cruciforme rempli d'eau et une croix sur tous les autels. La célèbre Beatriz Kimpa Vita était rattachée à ce

culte en tant que *nganga marinda* (guide spirituel et guérisseur, capable de communiquer avec le monde surnaturel).

Avec l'évangélisation, l'image de la crucifixion du Christ, ou *nkangi Kiditu*, (*nkangi* désigne quelque chose d'attaché et *Kiditu* est une corruption de « Christ »), adopta une double signification : elle représentait non seulement la mort et la résurrection de Jésus mais aussi le monde des vivants et celui des ancêtres. Les autochtones la considéraient comme un objet sacré (ou *nkisi*) et une puissante amulette contre les maléfices.

« Au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, le royaume était rempli de croix en bois que les gens saluaient pieusement, en s'agenouillant devant elles. Il y avait des croix sur les autels des esprits locaux, dans les cimetières et dans différents lieux du culte traditionnel. De nombreuses personnes portaient des rosaires et des crucifix, même dans des endroits où il n'y avait pas de demande de baptême. »¹ Ce syncrétisme, facilité par les similitudes existant entre les rites chrétiens et autochtones, modela les bases de la culture kongolaise, en la dotant d'un système de pensée religieuse matérialisé en expression artistique métissée.

Relique d'une foi catholique intégrée au fil du temps dans la philosophie de l'ancien Kongo, le crucifix conquiert une place centrale dans la mentalité kongolaise et se transforma en attribut de pouvoir des dirigeants, transmis de génération en génération comme garantie d'autorité et de légitimité du chef. Ce puissant objet, qui évoquait le pouvoir des chefs et la déférence des sujets, était utilisé lors de rituels, comme l'intronisation du roi (*ManiKongo*), ou à l'occasion de débats et de jugements importants, où les vassaux étaient obligés de toucher le crucifix des chefs en prêtant allégeance ou en jurant leur honnêteté ou leur fidélité, selon les cas. Après le décès d'un dirigeant, on remettait solennellement le crucifix à son successeur, en une cérémonie particulière qui garantissait la légitimité de ce dernier. 🌟

¹ HILTON, Anne, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 102, *Apud*, Marina de Mello e Souza, *Evangelização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro africanos, séculos XVI e XVII*, p. 9.

004. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

Wood and brass
 Kingdom of Congo, 16th – 18th century
 Height: 10.0 cm
 F1138

Provenance: R.Q. collection, Lisbon

Unique and precious Kingdom of Congo ebony and brass, small crucifix (*Nkangi Kiditu*), dating from approximately the 16th / 17th centuries.

At Christ's feet, the figure of a supplicant, possibly His Mother, The Virgin Mary, a skull and crossbones. The piece, of rich ageing patina, has evidence of considerable wear and tear.

The brass figure's body is fixed to a Latin, serrated edge cross cut in the same metal, surmounted by a rectangular plaque with the inscription I.N.R.I. (*Ienus Nazareus Rex Iudaeorum* — Jesus of Nazareth, King of the Jews), fixed by a central peg. The cross's horizontal arm is mounted on an ebony bar, reinforced in pewter.

Christ's head and face, gently resting towards the right shoulder, are portrayed with no defined anatomical features. The arms are slender and straight, the body plain and elongated with short lention tied on the right. The stylized legs and feet, lacking detail, are triangularly shaped and pegged to the cross from the rear. The absence of fingers and toes, and of the expected crucifixion nails, are also relevant defining characteristics of this piece.

This type of stylized representation is common in *Nkangi Kiditu*, "Christ the protector" or "tied to Christ" imagery, formally contrasting with the naturalism that predominated in European devotional figures. It is therefore possible to assume that, well beyond the iconographic synthesis anchored on the ancient cruciform symbol, the Congolese artists, on producing these images, operated a profound and intentional transcultural reflection. 🌟

An image of great significance, for both Portuguese and Congolese, the *Nkangi Kiditu* are often associated to ancestors' relics or talismans, becoming power symbols and insignia of Congolese leaders.

Additionally, to healing and protective powers, these small images had a major role in intermediating between two worlds — of the living and of the dead. The native populations assimilated the new Christian symbol according to their own

004. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

Bois et laiton
 Royaume du Kongo, XVIe – XVIIIe siècle
 Hauteur : 10,0 cm
 F1138

Provenance : Collection R.Q., Lisbonne

Singulier et précieux crucifix (*Nkangi Kiditu*) de petite dimension en ébène et laiton, fabriqué dans l'ancien Royaume du Kongo entre le XVIe et le XVIIIe siècle. Aux pieds du Christ, on distingue un oratoire, probablement sa mère, la Sainte Vierge, et un crâne. La pièce présente des signes évidents d'usure, sous forme d'une belle patine.

Le corps du Christ est en laiton. Il est installé sur une croix latine aux contours dentés dans le même matériau, surmontée d'une plaque rectangulaire portant l'inscription I.N.R.I. (*Iesus Nazareus Rex Iudaeorum* — Jésus le Nazaréen, roi des Juifs) avec un clou en son centre. Le bras horizontal de la Croix est monté sur une règle en ébène renforcée d'étain.

La tête et le visage du Christ, retombant légèrement du côté droit, sont dépourvus de physionomie. Ses bras sont droits et fins, son corps lisse et allongé. Il porte un pézizonium court, noué du côté droit. Ses jambes et ses pieds sont stylisés, sans forme définie : les jambes dessinent un triangle cloués à la Croix. Remarquons l'absence de doigts et d'orteils, ainsi que celle des clous caractéristiques de la Crucifixion.

Cette stylisation est une caractéristique commune aux *Nkangi Kiditu*, « Christs protecteurs » ou « attachés au Christ ». D'un point de vue formel, ils diffèrent des images dévotionnelles européennes. Les artistes kongolais réalisaient une synthèse iconographique ancrée dans l'ancien motif de la croix et basée sur une profonde réflexion de nature transculturelle. 🌟

Objets d'importance suprême à la fois pour les Portugais et les Kongolais, les *Nkangi Kiditu* sont souvent assimilés à des reliques des ancêtres ou à des talismans. Ils constituent des symboles de pouvoir pour les chefs kongolais. Dotés de pouvoirs curatifs et de protection contre le malheur, ces images avaient comme principale fonction de servir d'intermédiaire entre les deux mondes — celui des vivants et celui des morts. Les populations autochtones s'approprièrent ce nouveau symbole selon leurs propres codes culturels, convaincus qu'il



cultural codes, believing that it embodied more power than their own ancient magical and religious icons.

These images however, cannot be interpreted purely in the light of their Christian meanings, as iconic representations of Christ's death. The skull with the crossbones, an allusion to the Calvary or Golgotha, the hill of the Crucifixion, often portrayed in the catholic imagery carried by Portuguese sailors and missionaries, is also, for the Congolese an allusion to *pemba*, the land of ancestors in bakongo culture.

This *Nkangi Kiditu*, is a rare portable and powerful protective symbol within the phenomenon of reinterpretation of meanings. The exceptional quality and relevance of this example are reinforced by its similarities with an *Nkangi Kiditu* in the collection of the Musée Royal de l'Afrique Centrale, at Tervuren (inv. HO.1955.9.5), with a provenance from the Kimpese region but originally from Bembe.

constituait une version plus puissante de leurs anciens objets magiques et religieux.

Ces images ne peuvent être interprétées uniquement selon une optique chrétienne, comme si elles représentaient une simple reproduction rudimentaire de la mort du Christ. Le crâne et les deux tibias croisés, par exemple, sont une allusion au Calvaire ou au Golgotha — colline où Jésus fut crucifié, couramment reproduite sur les images catholiques qui arrivaient dans la région — mais aussi à la *pemba*, la terre des morts dans la culture bakongo.

Ce *Nkangi Kiditu* est un rare exemplaire d'objet portatif, puissant symbole de protection, inscrit dans le phénomène de la « resignification ». La qualité et l'importance de cette pièce sont avérées par sa similitude avec un *Nkangi Kiditu* conservé au Musée Royal de l'Afrique Centrale, à Tervuren (inv. HO.1955.9.5), originaire de la région de Kimpese mais provenant de Bembe.

005. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

Ebony and brass
 Kingdom of Kongo, 16th – 17th century
 Height: 23.5 cm
 F1104

Provenance: R.Q. collection, Lisbon

Rare, 16th/17th century sculpture from the Old Kingdom of Kongo, depicting the crucified Christ, on an ebony cross, with a small shrine at His feet.

This expressive image of the dying Christ, head resting on the right shoulder, suggests calm resignation. The elongated stylized figure, with ribs defined by simple parallel lines, wears a short lention tied on the right. The limbs are slender and elongated, ending in star shaped hands and crossed flattened feet, fixed by small round headed pins. A circular halo, fixed to the intersection of the cross, crowns the image.

At Christ's feet, in a niche topped by a Greek cross, the small brass figure of a suppliant with the appearance of the Virgin Mary, alludes to images of the Virgin and John the Baptist commonly associated to Calvary scenes.

The aesthetic superiority of this crucifix can be clearly noted when compared to other contemporary examples in private and museum collections, such as the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. nr. 1999.295.7) or the Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren (Inv. HO. 1955.9.18). 🌿

This metal and wood *Nkangi Kiditu* fits into a typology favoured by *nganga* (healers) and political authorities. By its characteristics and superb quality it embodies a milestone in a culture's inheritance, one that incorporated Christianity through the conquest of specific symbolisms, which conformed to the ancestral rituals of the largest Central African Empire of the 16th and 17th centuries.

005. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

Ébène et laiton
 Royaume du Kongo, XVIe – XVIIe siècle
 Hauteur : 23,5 cm
 F1104

Provenance : Collection R.Q., Lisbonne

Rare et magnifique sculpture de l'ancien Royaume du Kongo, du XVIe ou du XVIIe siècle, représentant le Christ sur la croix, accompagné d'un petit oratoire à ses pieds, le tout sur une croix en ébène.

La sculpture expressive du Christ moribond, la tête retombant sur l'épaule droite et le visage dénué de physionomie, suggère un sentiment d'abandon. La figure est allongée et stylisée; les côtes sont représentées par quelques lignes simples et parallèles; il porte un pézizonium court, noué du côté droit. Ses membres sont longs et fins; ses mains écrasées en étoile et ses pieds aplatis et croisés sont accrochés par de petits clous circulaires. Il est couronné d'un halo ou nimbe, fixé à l'intersection des branches de la croix.

Aux pieds du Christ se détache la représentation d'un oratoire à l'apparence de la Sainte Vierge: une niche de laiton, que l'on appelle aussi «alcôve», surmontée d'une croix grecque. Cet ornement fait référence aux deux figures placées au pied de la croix latine lors de la Crucifixion: la Vierge et Saint Jean.

L'impressionnante qualité esthétique de ce crucifix se retrouve dans des pièces de la même époque qui nous sont parvenues et qui font partie de collections privées ou sont conservées dans des musées, comme l'exemplaire n.º 1999.295.7 du Metropolitan Museum of Art, à New York, et l'inv. HO. 1955.9.18 du Musée Royal de l'Afrique Centrale, à Tervuren. 🌿

Le *Nkangi Kiditu* que l'on examine ici, en métal et en bois, correspond aux modèles favoris des *nganga* (guérisseurs) et des autorités politiques. Par ses caractéristiques et sa qualité, il témoigne de l'héritage d'une culture qui s'est christianisée avec la conquête de symboliques précises, selon les rites ancestraux d'un peuple qui, au long des XVIe et XVIIe siècles, personnifia le plus grand empire d'Afrique Centrale.



006. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

Brass, lead and wood

Kingdom of Kongo, 16th – 17th century

Height: 34.5 cm

F1185

Provenance: Private Collection, Spain

006. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

Laiton, plomb et bois

Royaume du Kongo, XVIe – XVIIe siècle

Hauteur : 34,5 cm

F1185

Provenance : Collection privée, Espagne

Splendid Bakongo sculpture in brass from the 16th or 17th century, representing Christ dying.

The head, of great expressiveness, rests on the right shoulder, suggesting a feeling of abandonment. The hair, combed in 'African braids', falls upon the right side. Like the African masks, the face has prominent eyes and both the moustache and the beard are depicted with parallel pleats that emphasize the great quality of the carving.

Christ's stretched body gives it a stylized look, which is reinforced by the arms displayed in Y-shape. The members are long and thin, ending in startling hands with open fingers and in flat, crossed feet. The ribs are defined by some simple and parallel lines and the *perizonium*, tied at the right side, is drawn by twisted pleats, passing between the thighs in the 'indigenous way'.

As is usual in the Nkangi Kiditu, there is no crown of thorns. The thorny branches had a particular symbology, prior to the arrival of the Portuguese, in some Bakongo regions. The wounds on the head of the Lord were contradictory with what these tribes expected from a god.

The image of Christ is hung in a wooden cross by circular nails piercing his members. According to Volper, this is not related to the profound symbolism of the crucifixion, being simply a more practical way of binding the figure.¹

The cross is ornamented on its higher part by a lead connection with a suspension ring. There are trace elements of a *limbus*, on which there was originally an INRI inscription.

Magnifique sculpture Bakongo en laiton du XVIème ou XVIIème siècle, représentant le Christ expirant.

Sa tête, d'une grande expressivité, repose sur son épaule droite, suggérant l'ultime sentiment d'abandon. Les cheveux sont coiffés en « tresses africaines » et retombent sur le coté droit. À la façon des masques africains, le visage laisse apparaître des yeux proéminents et ses moustaches, ainsi que sa barbe, sont finement rendus par des plis parallèles qui accentuent la grande qualité de la taille.

Le corps étiré du Christ lui confère un aspect stylisé qui est accentué par les bras étendus en forme de Y. Ses membres sont longs et fins et se terminent étonnamment par des mains aux doigts écartés et des pieds aplatis et croisés. Les côtes sont représentés par des lignes simples et parallèles et le *périzonium*, noué du côté droit, se dessine en plis torsadés passant entre les cuisses du supplicé à la « manière indigène ».

De coutume les Nkangi Kiditu ne portent pas de couronne d'épines. Les branches épineuses auraient une symbolique, antérieure à l'arrivée des portugais, propre à certaines régions Bakongo. Les plaies sur la tête du Seigneur étaient en contradiction avec ce que ces tribus attendaient d'un dieu.

Le Christ est fixé à une croix en bois avec de clous arrondis perforant ses membres. Selon Volper ceci n'aurait rien à voir avec le symbolisme profond de la Crucifixion, mais serait tout simplement le moyen le plus pratique de les clouer¹.

La croix est ornée sur sa partie haute par une chape en plomb se terminant par un anneau de suspension. On y perçoit



A hole underneath Christ's feet indicates it has probably been placed inside a small oratory.

In his book *Ora Pro Nobis*, Julien Volper shows some examples of crucifixes with similarities to our piece, probably from the collection of Mgr Van Den Bosch.² The Musée Royal d'Art Africain de Tervuren, in Belgium, owns another similar Nkangi Kiditu³.

des vestiges d'un *limbus* sur lequel reposait à l'origine l'écriteau INRI. Un trou aux pieds du Christ indiquait probablement l'emplacement d'un petit oratoire.

Dans son livre *Ora Pro Nobis*, Julien Volper publie quelques exemples de Crucifix qui ressemblent fortement à notre œuvre, probablement de la collection Mgr Van Den Bosch². Le musée Royal d'Art Africain de Tervuren en Belgique³ conserve également un identique Nkangi Kiditu³.

¹ VOLPER, Julien, *Ora Pro Nobis — Étude sur les crucifix bacongo*, Bruxelles, Ed. Paul Louis, 2011, p. 44.

² Idem, *Ibidem*, pp. 66, 70, 74 – fig. 15, 16, 17.

³ *Du Jourdain au Congo — Art et Christianisme en Afrique centrale* (cat.), Paris, Editions Flammarion et Musée du Quai Branly — Jacques Chirac, 2016, p. 178, fig. 12.

007. TONY MALAU — SAINT ANTHONY OF CONGO

Ivory

Kingdom of Kongo, 18th century

Height: 7.8 cm

F1097

Provenance: G.S. collection, Évora

Rare miniature ivory sculpture of Saint Anthony of Congo — also referred to as ‘Anthony of Good Fortune’, ‘Toni Malau’, ‘Ntony Malau’ or ‘Dontoni Malau’ — a most notable symbol of the Christian movement developed in the Kingdom of Kongo at the early part of the 18th century.

The small pendant figure is portrayed with obvious local artistic characteristics; flattened skull suggesting a tonsure, oval face and almond shaped eyes with prominent lids and unmarked orbits, wide nose and full lips indicating mild mandibular prognathism. The Saint, wearing the traditional Franciscan habit of a long hooded cloak belted at the waist by a double knotted cord, holds the Infant Jesus on the left arm, depicted with identical physiognomy details and pointing to the cross with the right hand.

The absorption of the figure of Saint Anthony of Lisbon by the different Congolese peoples is closely tied to Portuguese popular beliefs and the devotion the Saint attracted. Saint Anthony fulfills a major role in the Order of the Friars Minor, to which the Capuchins were related, a congregation that assumed a major role in the Christianization of the Old Kingdom of Kongo.

His cult, mainly assimilated by the indigenous populations that referred to it in the Congolese language as Toni Malau, originated a new religious movement defined as ‘Anthonianism’. Albeit the fact that the initial devotion had been initiated by Portuguese missionaries, it would be

007. TONY MALAU — SAINT ANTOINE DU KONGO

Ivoire

Ancien Royaume do Kongo, XVIIIe siècle

Hauteur : 7,8 cm

F1097

Provenance : Collection G.S., Évora

Rare sculpture en ivoire représentant Saint Antoine du Kongo — également connu sous le nom d’ « Antoine de Bonne Fortune », « Tony Malau », « Ntony Malau » ou « Dontoni Malau » —, l’un des symboles les plus remarquables du mouvement religieux qui prit place au Kongo au début du XVIIIe siècle.

La statuette, servant de pendentif avec crochet à l’arrière, est sculptée sur toutes ses faces et dénote les particularités iconographiques de la région. Le personnage a la calotte crânienne aplatie pour simuler une tonsure, le visage ovale, les yeux en amande aux paupières saillantes et inscrits dans des orbites creusées, le nez large, la bouche aux lèvres charnues laissant apparaître un léger prognathisme maxillaire. Il porte l’habit franciscain, avec une longue tunique à capuche et une corde faisant deux fois le tour de sa ceinture. Il tient un Enfant Jésus, en position assise et pointant la croix de l’index droit. L’Enfant présente une physionomie similaire à celle de Saint Antoine et de fortes marques d’usure sur le visage.

L’image de Saint Antoine de Lisbonne a été introduite dans l’art et la culture des différents peuples kongolais par le biais des croyances populaires portugaises et du culte qui lui est consacré. En effet, ce saint a un rôle prépondérant dans l’Ordre des Frères mineurs, dont dérivait les Capucins, congrégation très active lors de la christianisation de l’ancien Royaume du Kongo.

La dévotion envers Saint Antoine toucha particulièrement les population autochtones, et le culte de Tony Malau,



intensified by the social crises that followed the Congolese defeat at Mbwila, assuming messianic aspects by the hand of Kimpa Vita. Originally from the Kingdom capital, Mbanza Kongo, and baptized as Beatriz, this priestess had been a follower of the Marinda cult (*nganda marinda*), while simultaneously indoctrinated into Catholicism.

This visionary, founder of this new movement, claimed to have died and, on resuscitating, to have been possessed by Saint Anthony. Amongst other prophecies he would have commanded her to rebuild the greatness of the Old Kingdom, by then devastated by civil wars and by weak leadership. In this syncretic current, various catholic concepts were creatively adapted to permit a new reading of the Christian message by the local *banto* / *bacongo* tribes. It is such an example the adulteration of the Holy Family biographies: Beatriz's mystic vision would have revealed that the Holy Family was, in fact an African family from Mbanza Kongo rather than from Nazareth in Palestine.

Without ever disputing Rome's authority, Beatriz disavowed local clergy for distancing themselves from the spiritual needs of the Congolese people. She converted the 'Tony Malau' into the mystic axis of this wide popular movement that proposed redemption in life and the radical Africanization of Christ. Her followers took over the Kingdom capital city, Mbanza Kongo, dispatching envoys throughout the land, inviting local chieftains to subscribe to their project of political rebuilding and reunification.

The 'legal' existence of 'Anthonianism' was brief. Considered a Messianic cult, Dona Beatriz was accused of rebellion and heresy, trialed and condemned to death by burning in 1706, an outcome certainly determined by the commitment of local dignitaries and the Italian Capuchin Friars Bernardo da Gallo e Lorenzo de Lucca. From that date onwards Tony Malay would enter clandestinity.

The cult, as defined by its priestess, reaches syncretic processes that impose strict rituals of amalgamated cultural codes, symbolically represented by small sculptures used in its dissemination, whose iconography can be better understood in the light of a 'resignification' or 'Congolese Catholicism' phenomenon.

Of the various iconographies of Saint Anthony, it was the image of the Saint with the Cross and Baby Jesus that inspired the Congolese Tony Malau. This representation was solidly introduced in Portuguese art since the 16th century, mainly by Flemish influence, appearing here as *Nkisi* (a spirit inhabited

comme on l'appelait communément en langue kongolaise, donna naissance à un mouvement religieux nommé l'«Antonianisme».

Bien que ce culte ait débuté auparavant sous l'impulsion des religieux portugais, il s'intensifia avec la crise sociale occasionnée par la défaite kongolaise à Ambuila et prit des airs de messianisme sous l'action de Kimpa Vita. Baptisée du nom de Beatriz et originaire de Mbanza Kongo (la capitale du royaume), cette prêtresse avait appartenu au culte de Marinda (*nganda marinda*) tout en étant simultanément éduquée dans la religion catholique.

La fondatrice visionnaire de ce mouvement affirmait être morte et avoir ressuscité possédée par Saint Antoine. Il lui aurait communiqué différentes prophéties et lui aurait ordonné de rétablir la grandeur de l'ancien Royaume, dévasté à l'époque par les guerres civiles et dépourvu de la coordination d'un dirigeant unique. Ce courant syncretique reprend plusieurs concepts catholiques pour les modifier sous un jour plutôt original, donnant lieu à une nouvelle lecture du message chrétien par les tribus bantoues et bakongo. Ainsi ont par exemple été transformées les biographies de la Sainte Famille : une vision mystique aurait révélé à Kimpa Vita que la Sainte Famille était une famille noire née à Mbanza Kongo et que Jésus-Christ avait été baptisé dans le Nord du pays, dans la province de Nizundi, et non pas à Nazareth.

Sans toutefois contester l'autorité papale, Dona Beatriz rejetait le clergé local, affirmant qu'il était bien trop éloigné des besoins spirituels du peuple kongolais. Elle fit de Tony Malau, le Saint Antoine kongolais, l'axe mystique de ce vaste mouvement populaire qui recherchait à la fois la rédemption sur Terre et l'africanisation radicale du Christ. Ses suiveurs prirent possession de la capitale Mbanza Kongo et on dit qu'ils auraient envoyé des émissaires aux quatre coins du Royaume afin d'inciter les chefs locaux à adhérer au projet de reconstruction et de réunification politique.

L'Antonianisme connut une existence légale très courte. Il fut considéré comme une forme de messianisme et sa fondatrice fut jugée, accusée de rébellion et d'hérésie et condamnée à mort sur le bûcher, deux ans plus tard, en 1706. À cette fin tragique participèrent activement les nobles locaux et, principalement, les Capucins italiens Bernardo da Gallo et Lorenzo de Lucca. À partir de ce moment, Tony Malau passa dans la clandestinité.

Le culte imposé par la prêtresse prend la forme de processus syncretiques qui obéissent à des rites aux codes culturels métissés. Ils sont symboliquement représentés par

object) and religious amulet, protecting against illness and other evils.

It was widely believed that these small images had the power to recover lost and stolen objects, of protecting ships and their passengers from shipwrecking, as well as the power to heal when in contact with body areas believed to shelter illness. More importantly, beyond these powers that focused on the individual, 'Anthonianism' promoted the belief amongst its followers that they were the 'Chosen People'.

These miniature sculptures often evidencing severe wear and tear and highly polished surfaces, the result of intense rubbing in hope of a cure for disease, were also worn by women as a pendant, a protective 'totem', throughout pregnancy and childbirth. 🍷

Congolese figures of Saint Anthony in wood, brass or bronze survive at various Museum collections — Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Inv. N.º 1955.9.23; Metropolitan Museum of Art, Inv. N.º 1 999.295.1. Rarer are the ivory made figures, carved in a nobler and more valuable material, first mentioned in a list of 'ivory objects' sent by the Kongo ruler, the 'Manikongo', to the Portuguese king D. João II in the 1498 embassy. In addition to the early 18th century example here described, undoubtedly one of the treasures of 'Anthonianism', another two are known at the Metropolitan Museum of Art, New York and at the Santo António Museum in Lisbon.

de petites sculptures, utilisées à des fins de propagation de la foi, dont l'iconographie peut être entendue à la lumière d'un phénomène de « resignification » ou de « catholicisme kongolais ».

Parmi les différentes iconographies antonianistes, c'est la figure du saint avec la Croix et l'Enfant qui donna naissance au Tony Malau kongolais. Il s'agissait d'une représentation solidement implantée dans l'art portugais depuis le XVIe siècle sous l'influence flamande. Il surgit ici sous la forme d'un *nkisi* (objet habité par un esprit) et d'un symbole religieux de protection contre la maladie et d'autres maux.

Les images étaient dotées non seulement du pouvoir de retrouver des objets perdus ou volés et de protéger les embarcations et les passagers d'un naufrage, mais aussi de pouvoirs curatifs lorsqu'elles étaient mises en contact avec les zones malades du croyant. Parallèlement à ces facultés concernant l'individu, l'Anthonianisme suscitait chez ses adeptes le sentiment d'être un « peuple choisi ».

Les statuettes présentent souvent un état d'usure important et une surface très brillante en raison de la friction de ces objets contre les zones malades des corps des croyants, qui espéraient ainsi guérir. Ces totems étaient aussi portés suspendus au cou par les femmes pendant la gestation et l'accouchement, en guise de protection. 🍷

La sculpture kongolaise légua à la postérité de belles images de Saint Antoine, le plus souvent exécutées en bois, en laiton ou en bronze (inv. n.º 1955.9.23, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren; inv. n.º 1 999.295.1, Metropolitan Museum of Art), plus rarement en ivoire, matériau plus précieux qui attira l'attention du ManiKongo (gouvernant du royaume), comme en attestent les objets d'ivoire qu'il envoya au roi du Portugal Dom João II, à travers l'ambassade de 1498. En font partie le Tony Malau conservé au Metropolitan, mentionné plus haut, et l'image du Museu de Santo António à Lisbonne qui a appartenu au Museu de São Roque jusqu'à il y a deux ans, et également cette miniature que nous présentons ici, datée du début du XVIIIe siècle, qui s'impose comme l'un des remarquables trésors du mouvement antonianiste.

— INDIA

In the Age of Discovery, Lisbon replaced Venice as the main centralising and diffusor axis for the various cultural and other expressions arriving from faraway lands, becoming a simmering pot of exchange for both exotic and luxurious goods and for ideas and influences.

On arrival to those newly discovered worlds, the large Portuguese ships loaded with 'European Cargo', will have an enormous, dynamic cause and effect impact that will define long lasting and complex artistic, social and cultural merges.

Indo-Portuguese art is one of such instances, resulting from the coexistence between two very different cultures, and from the cultural inter-influences promoted by the Portuguese Crown, not restricting nor prohibiting, but supporting cultural merging instead. Not, by any means, a Portuguese privilege, Indo-Portuguese art resulted from the collective effort and imagination of a wide range of artists, Indian, mixed race or Mughal, in a cultural symbiosis that contributed for the spreading of habits and behaviours, while simultaneously documenting and immortalising the various customs.

The origins of this composite art can be found, not only in the basic needs of newly settled courtiers and officials to build their own familiar environments, their *habitats*, but also in the propagation of the Christian faith. On arriving in Asia Jesuit priests immediately acknowledged the existence of highly developed and sophisticated cultures. Cleverly, to a certain extent they adapted to local realities, using this hybrid art to assist in the Christianisation of the various Indian peoples. Through visual art and artistic objects they could divulge and disperse

the biblical themes and other elements of European Christian culture, essential for spreading Portuguese legends and traditions.

India had undoubtedly, a major role to play in the general cultural and religious transmission for the whole of Asia. European Christian faith, Hinduism, Buddhism and Islam, all fused in that enormous melting pot, with a myriad of goods and raw materials from other faraway lands such as porcelain from China or African ivory from Mozambique.

One of the most successful examples of cultural fusion and religious syncretism are, most certainly, the images of the Child Jesus as Good Shepherd, that resulted from the integration of Portuguese models with obvious local religious beliefs and imagery; but other examples can be referred, such as religious architecture, both in Portugal, where it assumed orientalised characteristics, and in India where, on the contrary, it is Europeanised; in this latter context the main adopted style is Mannerism, inherited from the Portuguese '*Manuelino*', as exemplified by the church of Saint Francis or the Basilica of the Good Jesus, both in Goa.

Indo-Portuguese art, and more broadly Luso-Oriental art, behaves as a free, boundless artistic movement, that crosses all artistic domains, from painting to furniture, sculpture or jewellery, assuming a discreet but effective evangelical role that, in a pacified manner, entered the Asian space. Naturally in its purpose of disseminating the Christian faith it was by no means an innocent art, nor was it so in its purpose of shaping and integrating various highly sophisticated and developed Asian cultures. 🌍

— INDE

À l'époque des Grandes Découvertes, Lisbonne remplaça Venise en devenant le pôle de concentration et de diffusion des diverses expressions recueillies dans de très lointaines contrées. Elle représentait le centre bouillonnant des échanges de produits, d'idées et d'influences.

Lors de leur arrivée dans ces nouveaux mondes, les grandes embarcations remplies de leur cargaison européenne provoquèrent (et vécurent) un vif impact culturel, qui se traduisit en des résultats riches et complexes.

L'art indo-portugais est le fruit de la coexistence entre deux cultures différentes et d'une influence culturelle réciproque, stimulée par la Couronne portugaise qui n'imposa jamais de limite ni d'interdiction et s'employa à encourager le métissage des cultures.

Le nouveau style n'était pas sous le contrôle des Portugais, mais composait le résultat du travail et de l'imagination conjointe des artistes portugais, indiens, métis et moghols, pour créer une symbiose entre les différentes cultures qui contribua à diffuser les coutumes de l'époque en témoignant de nombre d'entre elles tout en les immortalisant.

On explique sa genèse non seulement par le besoin des nobles nouvellement arrivés sur ces terres de construire leur habitat, mais aussi par la propagation de la religion chrétienne.

En débarquant en Asie, les Jésuites découvrirent l'existence de cultures hautement développées. Faisant preuve d'intelligence, ils s'adaptèrent aux réalités locales et eurent recours à un art métissé pour christianiser discrètement les peuples indiens. À travers l'art, ils les initièrent aux thèmes

bibliques et aux éléments de la culture européenne chrétienne, essentiels pour propager les légendes et traditions portugaises.

L'Inde joua un rôle charnière dans la transmission culturelle et religieuse en Asie. S'y mêlaient la foi chrétienne des Européens et les coutumes et croyances indiennes, tout en utilisant des matériaux venus d'autres contrées, comme l'ivoire africain importé du Mozambique.

Parmi les meilleurs exemples de métissage culturel et de syncrétisme religieux, on trouve les sculptures de l'Enfant Jésus Bon Pasteur, issues du croisement entre la culture portugaise chrétienne et les croyances locales, et l'architecture des temples religieux, aussi bien en Inde où ils furent européanisés, comme au Portugal où ils furent orientalisés. Ils avaient pour style principal le style maniériste, héritier du maniérisme, comme l'attestent l'église de Saint-François et la basilique du Bon Jésus à Goa.

L'art indo-portugais et, plus génériquement, luso-oriental apparaît comme un art libre, sans frontières, transversal à tous les domaines, de la peinture au mobilier, et doté d'un rôle évangéliste discret mais très efficace qui, de façon très pacifique, pénétra dans l'espace asiatique.

Visant à propager discrètement la religion chrétienne, il ne s'agissait certainement pas d'un art innocent. Il constitua pour les Portugais un moyen de s'intégrer dans les cultures asiatiques hautement développées. 🍷

— Indo-Portuguese Ivories

Since its takeover in 1510 by the Portuguese, Goa became an important trading centre and a major thoroughfare between South and North India, linking it to Persia via Ormuz, and with China and the vast Southeast Asia via Malacca. Since the mid-sixteenth century, while controlling the major trade routes of luxury Asian goods, Goa established itself as an important artistic centre from the late sixteenth century onwards.

Goa, seat of the Portuguese State of India, played a prominent role in the production of small-scale sculptures and carved ivory objects, fully suitable for the missionary zeal, mainly by Jesuits and Franciscans, specializing in the carving of devotional following the cultic and aesthetic prescriptions of the Counter-Reformation, which aimed to promote religious images as the pillars for an ideological combat.

In fact, European sculpture and painting had a huge impact on Asian societies, playing a crucial role in the spread of the Christian faith. For a better acceptance by the native communities, the similarities between the Christian imagery and the local religion were made more evident. This stylistic duality becomes more obvious given that most of the carvings were made by local craftsmen, with Asian features perfectly integrated into pieces modelled after European prototypes. At first the Portuguese counted upon the expertise of local craftsmen, but within a short time period, merchants and craftsmen from various cultures, from Europe to the Far East, would also settle in Goa.

Not unlike other artistic manifestations, there was also an important cultural fusion between the various religions, ethnicities, customs and aesthetics, in an effort of communication between the different parties where shapes and typologies, usually of European origin, local depictions and decorations in *horror vacui* juxtaposed, which mixed ivory with diverse exotic materials, such as precious Asian woods.

Mughal emperor Akbar, an incontrovertible figure imbued with an avant-garde spirit, interested in ethnic, religious, cultural and artistic diversities, conquered Gujarat in 1573, where Muslim, Hindu and Christian cultures coexisted. Many

Mughal objects in which Portuguese culture may be perceived were produced at its capital, where the imperial court settled. Interested in European religious art, Akbar promoted missions to Goa, a town where diplomats and craftsmen stayed for long periods, learning trades and acquiring European works of art. Akbar and Jahangir, his son and successor, went as far as to promote the carving of ivory images depicting Our Lady and Jesus Christ at the imperial ateliers. In these imperial workshops pieces of very high quality were executed, now unfortunately of extreme rarity.

Also in the Sultanates of the Deccan, a bastion of Persian culture in the central Indian plateau between the Mughal North and the South occupied by the Hindu empire of Vijayanagara, which would soon be integrated into the vast Mughal empire, particularly in the sophisticated courts of Bijapur, Ahmadnagar and Golconda, there was an important production of ivory objects Islamic in style and, at the centres where Portuguese influence was more profound, also some hybrid objects. 🌟

— Ivoires Indo-portugais

Avec la conquête portugaise en 1510, la région de Goa devint un important pôle commercial, centre névralgique de communication entre le Sud et le Nord de l'Inde, également rattaché à la Perse via Ormuz, et à la Chine et à l'immense Asie du Sud-Est via Malacca. À partir du milieu du XVI^e siècle, Goa eut la mainmise sur les principales routes commerciales de marchandises asiatiques de luxe ; entre la fin du siècle et le début du suivant, ce territoire s'affirma comme un centre artistique d'envergure.

Cette province, siège de l'État Portugais de l'Inde, joua un rôle fondamental dans la production de pièces en ivoire sculpté et taillé, des œuvres parfaitement adaptées à l'évangélisation et au zèle missionnaire. Grâce notamment à l'action des Jésuites et Franciscains, elle se spécialisa dans la statuaire catholique inspirée des doctrines culturelles et esthétiques de la Contre-Réforme, qui préconisaient l'usage des images religieuses en tant que piliers d'un combat idéologique.

En effet, la sculpture et la peinture européennes eurent un énorme retentissement sur les sociétés orientales, jouant un rôle crucial dans la diffusion de la foi chrétienne. Afin de garantir l'adhésion des communautés autochtones, les missions de christianisation tentèrent de mettre en évidence les ressemblances entre l'iconographie chrétienne et la religion locale. Cette dualité stylistique était d'autant plus remarquable que la majeure partie des pièces étaient exécutées par des artisans locaux, qui intégraient à la perfection des caractéristiques asiatiques sur les pièces inspirées d'archétypes européens. Les Portugais commencèrent par profiter du talent des artisans locaux, mais, très vite, vinrent s'installer dans la région des commerçants et artisans originaires de différentes cultures, d'Europe en Extrême-Orient.

À l'image d'autres manifestations artistiques, on assista à une importante fusion culturelle entre les diverses religions, ethnies, coutumes et esthétiques, résultat de l'effort de communication entre les différents interlocuteurs : les formes et typologies, habituellement d'origine européenne, s'alliaient aux représentations iconographiques et à l'abondante décoration

— apologiste de l'*horror vacui* —, tandis que l'ivoire se mariait à divers matériaux exotiques, comme les précieux bois d'Asie.

Figure incontournable à l'esprit avant-gardiste, l'empereur moghol Akbar, captivé par la diversité ethnique, religieuse, culturelle et artistique, conquiert le Gujarat en 1573 — s'y coudoyèrent dès lors les cultures musulmane, hindoue et chrétienne. La capitale, où s'installa la cour impériale, produisit un grand nombre de pièces mogholes qui trahissaient également l'influence de la culture portugaise. Intéressé par les exemplaires d'art sacré portugais, Akbar envoya des missions à Goa : diplomates et artisans y séjournèrent pendant de longues périodes, apprenant les métiers et achetant des œuvres d'art européennes. Akbar et Jahângîr, son fils et successeur, commandèrent même aux ateliers impériaux la production d'images d'ivoire représentant la Vierge Marie et Jésus-Christ. Ces ateliers façonnèrent des œuvres de très grande qualité, mais, malheureusement, rares sont celles qui arrivèrent jusqu'à nous.

Les Sultanats du Dekkan, bastion de la culture perse — qui occupaient le plateau central indien entre le Nord moghol et le Sud occupé par l'empire hindou de Vijayanagara, et seraient bientôt intégrés dans le vaste empire moghol —, et notamment les cours sophistiquées de Bijapur, Ahmadnagar et Golkonda, fournirent une remarquable production de pièces en ivoire d'inspiration islamique, ainsi qu'un certain nombre d'objets hybrides issus des centres touchés par l'influence portugaise. 🌟

008. ARCHANGEL MICHAEL SLAYING THE DRAGON

Polychrome ivory
Indo-Portuguese, 17th century
Height: 32.0 cm
F1139

Provenance: Private collection, Madeira Islands

A rare and important sculpted group, made in Goa in the 17th century, finely carved in ivory and with traces of polychromy, depicting the *Archangel Michael slaying the Dragon*, an iconography of great rarity in the devotional Indo-Portuguese ivory carving production and of which no other example is known to us.

In Hebrew, the name Michael means "one who is like God", traditionally interpreted in Catholic literature as the question "Who [is] like God?" (from the Latin, *Qui ut Deus?*), a rhetorical question that reveals itself as negative given that no one is like God, and therefore Michael is interpreted as a symbol of humility before God and, thus, the intermediary par excellence between the kingdom of men and the divine realm. The iconography that concerns us here refers to the biblical book of *Revelation* (12:7–9), in which Michael emerges as the general of the armies of God against the forces of Satan and his angels, defeating him in this celestial war. It is this victory against the forces of evil and in particular against the figure of Satan (dragon) that we find depicted in this sculpted group in ivory, a very useful and urgent iconographic for the missionary work carried out in Portuguese Asia during the so-called Age of Discovery, since the missionaries fought daily against the local evil forces of paganism.

An unusually large group, most likely produced for a private oratory of some nobleman settled in Asia or a rich merchant, in this *Archangel Michael slaying the Dragon* we see the figure of the archangel standing (lacking his original wings, which would be joined in the back), trampling the dragon's abdomen with his feet as he strikes a spear that pierces the dragon's throat with his right hand, holding a staff in his left hand. Archangel Michael, dressed in a mixture of courtly attire, albeit military in appearance — with breast and backplate, articulated hip defenses and arm defenses, highlighted by polychrome decoration highlighted with gold — with reminiscences of Ancient Roman military attire, such

008. ARCHANGE SAINT-MICHEL TUANT LE DRAGON

Ivoire avec polychromie
Indo-Portugais, XVIIe siècle
Hauteur : 32,0 cm
F1139

Provenance : Collection privée, Madère

Rare ensemble sculptural produit à Goa au XVIIe siècle, finement sculpté ayant gardé des traces de polychromie. Il s'agit ici du seul exemplaire connu représentant l'Archange Saint Michel tuant le dragon, iconographie d'une grande rareté dans la production éburnéenne indo-portugaise.

En hébreu, le nom de Michel signifie « celui qui est semblable à Dieu ». La religion catholique interprète traditionnellement le sens de ce nom par la question « Qui est comme Dieu ? » (en latin, *Qui ut Deus ?*), question rhétorique puisque personne n'est comme Dieu. Michel est alors perçu comme un symbole d'humilité devant Dieu et donc l'intermédiaire entre le royaume des hommes et le divin. L'iconographie qui nous occupe ici est une référence au livre de *l'Apocalypse* dans la Bible (12:7–9), où l'archange Michel surgit comme général des armées de Dieu contre les forces de Satan et de ses anges déchus, pour finalement le terrasser lors de cette guerre céleste. C'est cette victoire contre les forces du mal et, notamment, contre la figure de Satan (le dragon) qui se trouve représentée dans cette composition sculptée en ivoire — un thème que l'on explique par le travail d'évangélisation mené en Asie portugaise à la période des Grandes Découvertes, qui, allégoriquement, luttait, lui aussi, contre les forces du mal locales, le paganisme.

Cet ensemble aux dimensions exceptionnelles a vraisemblablement été produit pour un oratoire privé d'un noble ou d'un riche marchand. La sculpture présente la figure de l'archange debout, foulant des pieds le ventre du dragon ; de sa main droite il tient une lance qui transperce la gorge du monstre et de sa main gauche un bâton se terminant en fleur de lys. Il porte des habits de cour de l'époque, cuirasse (plastron et dossière), tassettes articulées et harnais de bras, mis en valeur par la polychromie avivée d'or — avec des suggestions de vêtements militaires de la Rome antique, tels que le *cingulum militare*, le ceinturon, avec ses *balea*, bandes pendues, et les protections de jambes, également rehaussées de pigment et



as the *cingulum militare* with its *baltea* or hanging straps, and leg protections, also highlighted with pigment and gold over the carved surface of the ivory.¹ The archangel, albeit wearing, as depicted in carving, a gown (*roupeta*) over the doublet, and a mantle on top fastened by a clasp over his chest, has on his head an elm, a helmet without a visor widely used by the Portuguese military stationed in India.

We do not know what exact visual sources the ivory carvers might have used for the production of this group, although it is clear that some kind of model, probably engraved, was provided by the client. Similar iconography, which may even have served as a model, may be found in an engraving by Hieronymus Wierix, whose work, especially devotional prints made in partnership with his brother and following the resolutions taken at the Council of Trent, was widespread in Portuguese Asia by Jesuit missionaries. From the first years of the seventeenth century and bearing the title *Quis sicut Deus?*, the engraving depicts St. Michael with open wings wearing a helmet with plumes, triumphing over the dragon, trampling his belly with his feet and hurling a spear through the dragon's mouth, a print of which an example may be found in the British Museum, London, inv. no. 1859,0709.3148.

Curiously, our ivory dragon is depicted not in the form of a reptile as we would somewhat expect — without wings or claws, but with human appearance and human hands and feet — but as a naked human-like figure, of which only the head and the serpentine tail stand out. The open mouth, revealing the dragon's powerful teeth and curled goat-like horns betray the demonic nature of the depiction and its likely dependence on an autochthonous Indian model. In fact, the depiction derives from that of *divs* or *dēws* (Persian *dīv*), demons which are found in Persian literature and have large teeth, black lips, blue eyes, claws in their hands and gigantic bodies covered with fur, and are usually mistaken with the *ghūl* or ogres, associated not only with demons, but also with ogres, giants, and even Satan, which may explain our depiction in ivory.² Demons, similar to ours, are depicted in contemporary examples of the *Rāmāyaṇa* — an ancient Indian epic poem that tells the story of Rama, whose wife had been kidnapped by the king of demons, Ravana — produced in the Mughal period under Iranian influence in both composition and in the depiction of demons.

Alongside the local way of depicting the dragon, clearly Hindu in character, mention should be made of the fineness of the depiction of the hair, reminiscent of the production of devotional ivory carvings in Ceylon and which constituted

d'or sur la surface sculptée de l'ivoire¹. Portant sur son habit une cape tenue sur la poitrine par une broche, il est coiffé d'un morion ou bassinet, casque sans visière amplement utilisé par les militaires portugais en Inde

Nous ne connaissons pas les sources visuelles utilisées par les sculpteurs pour la production de cet ensemble, mais il semble clair qu'un modèle, probablement gravé, a été fourni par le commanditaire. Nous trouvons toutefois une iconographie similaire, qui a pu même servir de modèle à cette sculpture, sur une gravure de Hieronymus Wierix, dont l'œuvre avant tout dévotionnelle et conforme à la liturgie tridentine (avec celle de son frère), fut largement diffusée en Asie portugaise par la main des missionnaires jésuites. Datée des premières années du XVIIe siècle, cette gravure intitulée *Quis sicut Deus?* représente Saint Michel, ailes ouvertes et portant heaume avec panache, triomphant sur le dragon, les pieds sur le ventre de la bête et lui enfonçant sa lance dans la gueule (on peut en voir un exemplaire au British Museum, à Londres, inv. n.° 1859,0709.3148).

Curieusement, notre dragon apparaît, non pas sous la forme d'un reptile — comme on pourrait s'y attendre — mais comme une figure anthropomorphe nue, sans ailes ni griffes, mais avec une physionomie humaine, des mains et des pieds, où seules la tête et la queue sinieuse font références à la bête. La bouche ouverte révèle la puissante dentition du dragon ; les cornes enroulées, comme celles d'un caprin, trahissent la nature démoniaque de la représentation et suggèrent sa dépendance probable à l'égard d'un modèle autochtone, donc indien. En fait, cette figuration fait référence aux *divs* ou *dēws* (perse *dīv*), démons de la littérature perse aux grandes dents, lèvres noires, yeux bleus, griffes aux mains et corps gigantesque couvert de fourrure, généralement confondus avec les *ghūl* ou ogres, et qui sont associés non seulement à l'idée d'un démon, mais aussi à celle d'un ogre, d'un géant ou même de Satan, ce qui peut expliquer notre figuration en ivoire². Ces démons, en toutes choses semblables aux nôtres, apparaissent dans des représentations contemporaines du *Rāmāyaṇa* (ancien poème épique indien qui raconte l'histoire de Rama, dont la femme avait été enlevée par le roi des démons, Ravana) produites dans la période moghole de grande influence iranienne aussi bien dans la composition que dans la représentation des démons.

Outre la figuration autochtone, de racine clairement hindoue, mentionnons également la finesse du traitement des cheveux, qui se rattache à la production cinghalaise de sculptures dévotionnelles taillées dans l'ivoire, source probable de la production ultérieure de Goa, qui se développe avec une plus grande expression à partir du milieu du XVIIe siècle.³



the starting point of the later Goan production, from the mid seventeenth century onwards.³

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, the production of Catholic images in Ceylon achieved huge fame and prestige, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, from the island's loss to the Dutch newcomers in 1658, and which probably moved to Goa, thus explaining the Ceylonese reminiscences of our rare and very important Goan carving of the *Archangel Michael slaying the Dragon*. From nearby producing centres, notably from the Philippines, several examples of this iconography are known, some of them very large in size and all of them produced in Manila.⁴ 🗺️

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

En effet, s'appuyant sur une tradition sculpturale en ivoire, d'emblée utilisée par les Portugais (aussi bien les missionnaires désireux de commander des images dont ils avaient besoin pour l'endoctrinement des nouveaux convertis, que les officiers de la cour), la production sculpturale catholique à Ceylan acquit très tôt une grande renommée et un énorme prestige, devenant le point de départ et de rayonnement d'une industrie, qui, à partir de la perte de l'île aux nouveaux venus hollandais, en 1658, se déplaça probablement à Goa, expliquant ainsi les réminiscences cinghalaises de cette représentation rare et très importante de l'Archange Saint Michel, fabriquée à Goa.

On connaît plusieurs exemplaires sur le même thème issus de centres producteurs proches, notamment des Philippines, dont certains de grande dimension fabriqués à Manille.⁴ 🗺️

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ On Portuguese courtly attire of this period, see: / Sur les habits de cour à cette époque au Portugal, voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Trajar as aparências, vestir para ser: o testemunho da Pragmática de 1609*, in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (ed.), *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, 2012, pp. 93–148.

² See: / Voir: OMIDSALAR, Mahmoud, "Div", in YARSHATER, Ehsan (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 7.4, London — Boston, Routledge — Kegan Paul, 1989, pp. 428–431.

³ On these two different productions, see: / Sur les deux productions, voir: FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; SILVA, Nuno Vassallo e, *Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão. Ingenuity and Excellence: Ivory Art in Ceylon*, in SILVA, Nuno Vassallo e, (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 87–141; and SOUSA, Maria da Conceição Borges de, *Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka*, in CHONG, Alan (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

⁴ See: / Voir: MARCOS, Margarita Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010, pp. 110–125, cat. nos. 44–48.

009. PLAQUE — LAMENTATION OVER THE DEAD CHRIST

Ivory with traces of gilding

India, mid-17th century

Dim.: 12.0 × 9.0 × 1.5 cm

F825

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon

A small, finely carved ivory plaque, quadrangular in shape — with an oval medallion at the centre with the depiction of the *Lamentation over the dead Christ* (with *Pietà*), bordered by a fine pearled frieze (with traces of gilding), and a bas-relief carved eight-sided border with branches and leaves — which would originally be covered around the edges by a carved wood frame, probably ebony or other dark and contrasting wood. Rather than depicting the *Descent of the Cross* (or the *Deposition of Christ*), the scene represents the moment immediately after, that of the *Lamentation*, in which the figure of Our Lady (of Sorrows, or the Sorrowful Mother, the *Mater Dolorosa* here depicted with a sword piercing her heart), with her crown of light rays, holding in her lap the body of the dead Christ in a clear *Pietà*, while Mary Magdalene holds and kisses the hand of Jesus. To the left, we see two figures that comfort each other, one female (probably Mary of Coplas or of Cleophas, and Jesus' aunt, one of the Three Marys present in the *Lamentation*) and the other male, perhaps Saint John the Baptist. A similar composition, although with less emphasis on the *Pietà*, may be found on an engraving by Hieronymus Wierix (1553–1619), from the early seventeenth century, probably a Jesuit commission to the Wierix brother (on print in the British Museum, London, inv. no. 1859,0709,3051).

The carving style, as seen from the representation in the central oval medallion, and from the vegetal decoration of the eight-sided border — which, although more schematic and stylized, perhaps given its miniature scale, is reminiscent of the botanical naturalism of Mughal courtly arts during the reigns of emperors Jahangir (r. 1605–1627) and Shah Jahan (r. 1628–1658)¹ — is unlike that of other traditional and better-known production centres in Asia such as Ceylon, Goa or the Philippines, and although clearly of Indian origin, its manufacturing centre is difficult to ascertain.² In fact, some examples are known, both two-dimensional devotional plaques carved in bas-relief, and three-dimensional statuettes, with specific characteristics which are related to the aesthetic universe of Mughal courts, possibly that of smaller, provincial

009. PLAQUE — LAMENTATION SUR LE CHRIST MORT

Ivoire avec traces de dorure

Inde, milieu du XVIIe siècle

Dim. : 12,0 × 9,0 × 1,5 cm

F825

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne

Petite plaque en ivoire délicatement taillée, de format quadrangulaire — avec réserve ovale au centre présentant une *Lamentation sur le Christ mort* (*Pietà*), encadrée par une fine frise perlée (avec traces de dorure), entourée d'une bordure octogonale taillée de feuillages en bas-relief dont les contours étaient probablement recouverts d'un cadre en bois taillé, sans doute de l'ébène ou un autre bois sombre et contrasté.

La scène représente la Lamentation, moment consécutif à la Descente de Croix (ou Déposition du Christ), dont la figure centrale est indubitablement la Vierge Marie (Notre-Dame des Douleurs ou de l'Agonie, la *Mater Dolorosa* représentée avec une épée lui transperçant le cœur). Surmontée d'une auréole dorée, elle tient dans ses bras le corps du Christ mort : une image de *Pietà*, incluant aussi le personnage de Marie-Madeleine, tenant et embrassant la main de Jésus.

Du côté gauche, deux figures se consolent mutuellement, l'une féminine (probablement Marie mère de Jacques et tante de Jésus, l'une des trois Marie présentes dans le thème de la Lamentation) et l'autre masculine, peut-être Saint Jean-Baptiste.

On trouve une composition similaire, mais moins centrée sur la *Pietà*, sur une gravure au burin de Hieronymus Wierix (1553–1619), datée du début du XVIIe siècle, probable commande jésuite aux frères graveurs Wierix (British Museum, Londres, inv. 1859,0709.3051).

Le traitement de l'ivoire sculpté, aussi bien dans la représentation du médaillon ovale que dans la décoration végétale de l'encadrement octogonal, évoque de façon sans doute un peu schématique le naturalisme botanique des arts de la cour moghole des empereurs Jahangir (r. 1605–1627) et Shah Jahan (r. 1628–1658)¹, distanciant la production de cet objet des centres asiatiques traditionnels plus connus, comme Ceylan, Goa ou les Philippines. Bien que tout semble indiquer qu'il ait été fabriqué en Inde, son centre de production reste difficile à déterminer.²

On reconnaît en effet sur notre pièce certaines caractéristiques, communes à des plaques dévotionnelles plates



courts, located near territories under Portuguese rule, namely the Northern Province of the Portuguese State of India and, within it, the region of Cambay. One such plaque, outstanding in the quality of its carving, belongs to the Casa-Museu Nogueira da Silva in Braga (inv. no. 689-ES-17), depicting the *Virgin teaching the Child Jesus* to read — an iconography clearly modelled, not unlike the present plaque, on an engraving brought by Jesuits —, bordered by a markedly Mughal floral frieze.³ 🍷

It is well known how the important diplomatic relations between the Portuguese and the Mughal court led to a lively interest on the part of emperor Akbar (1556–1605) towards European art and religion, and the artistic missions that he sent to Goa — such as the one headed by Haji Habibullah in 1575 — so that his court artists could learn European techniques of painting, sculpture, goldsmithing, etc. and use them in the imperial workshops or *karkhanas*. Jesuit missions to the Mughal court, such as the third one, headed by father Jerónimo Xavier in 1595, also served a vital role in the acquisition of European works of art by the emperor. It is the presence, during the first decades of the seventeenth century, of the Jesuits fathers at the Mughal court, and the need to produce objects for their missionary work, such as carved ivory devotional statuettes, which explains this Mughal-style production, to which our rare devotional plaque belongs.⁴

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

travaillées en bas-relief et à des sculptures en ronde-bosse, qui la rapprochent de l'univers esthétique des cours mogholes. Ces objets proviendraient de cours mineures, provinciales, situées à proximité de localités côtières sous domination portugaise, comme la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde et, en particulier, la région de Cambay (Khambhat).

Il existe l'une de ces plaques, d'une admirable qualité de taille et appartenant à la Casa-Museu Nogueira da Silva à Braga (inv. 689-ES-17), figurant la Sainte Vierge enseignant la lecture à l'Enfant. Il s'agit d'une iconographie manifestement reprise d'une gravure jésuite, comme c'est le cas de notre pièce, encadrée par une bordure végétale d'inspiration moghole évidente.³ 🍷

Les importantes relations diplomatiques entre les Portugais et la cour moghole suscitérent le vif intérêt de l'empereur Akbar (r. 1556–1605) pour la religion et l'art européens. Celui-ci envoya d'ailleurs à Goa de célèbres missions artistiques — comme celle dirigée par Haji Habibullah en 1575 — afin que ses artistes de cour puissent apprendre les techniques européennes de peinture, sculpture, orfèvrerie, etc., et les appliquer dans les ateliers impériaux, ou *karkhanas*.

Simultanément, les missions jésuites à la cour moghole, comme la troisième en 1595 dirigée par le père Jerónimo Xavier, jouèrent un rôle crucial dans l'acquisition par l'empereur d'œuvres d'art européennes.

La présence des Jésuites et leur installation à la cour moghole au début du XVII^e siècle entraînent donc la création d'instruments servant à l'évangélisation. Les sculptures religieuses en ivoire en sont un exemple, donnant naissance à la production d'influence moghole à laquelle appartient notre rare plaque dévotionnelle.

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ See: / Voir: MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London, Thames and Hudson, 2007.

² See: / Voir: SILVA, Nuno Vassallo e, *Uma indústria missionária. Os marfins de Goa. A missionary industry. Ivories in Goa*, in SILVA, Nuno Vassallo (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 142–220.

³ See: / Voir: SILVA, Nuno Vassallo e, *Uma indústria missionária. Os marfins de Goa. A missionary industry. Ivories in Goa*, in SILVA, Nuno Vassallo (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 151–155.

⁴ See: / Voir: BAILEY, Gauvin Alexander, *The Catholic Shrines of Agra, Arts of Asia*, 23.4, 1993, pp. 131–137.

— Precious Gemstones from Ceylon and India

Portuguese presence in Ceylon from 1506 onwards reinforced its role as an important port of trade. Geographically close to the Indian subcontinent, Ceylon not only served as a strategic basis for the sea fleets but, and equally relevant, it possessed an enormous wealth of raw goods, such as spices, exotic woods and precious gemstones which until then had reached Europe by land and only in small quantities.

Already in 1518, the island was a well-known emporium in the trade routes established by the Portuguese in Asia. During the Portuguese presence in Ceylon, which lasted until the mid-seventeenth, this territory went through a politically troubled period in which several kingdoms disputed the control of an island. The Portuguese established an alliance with the King of Kotte, who reunited the island, and the relations between Portugal and Kotte reached their pinnacle around 1540.

The Sinhalese offered a great number of magnificent gifts to the Portuguese court, that stimulated great curiosity in their European counterparts. In this, the wife of king João III, Catarina of Austria, had a prominent role. Fascinated by the news coming from Asia, she collected an enormous number of exquisite and luxurious objects, gifting them to many of her relatives highly placed at several princely courts of Renaissance Europe. The huge demand by several European courts encouraged the manufacture of these precious objects which quickly became an integral part of the so-called export market.

The huge interest for this kind of goods, and the consequent increase in commissions, contributed to the development of Goa as an important production centre at the end of the sixteenth century. The difficulty in maintaining regularly contacts with Ceylon, resulting from the degradation of Portugal's relations with the local kingdoms and the arrival of the Dutch in the mid-seventeenth century, contributed to the rapid and exponential growth of Goa as a production centre of its own.

It should also be underscored that the Mughal court was a great consumer of these artworks and exotic materials, and that long before the arrival of the Portuguese, precious objects of

the highest quality were already made at countless other Indian courts. The lavishness and exuberance of Mughal jewellery is clear from women's accessories and from war-inspired jewels and jewelled objects made for the emperor and their court. The huge amount of this type of artefacts at the Mughal court is explained by the presence of important diamond deposits in the region of Golconda, and of rubies and sapphires in Kashmir and in an area which extends to Burma, as well as the trade of sapphires and emeralds from Ceylon and South America. Semi-precious stones such as jade, with colours so varied, from the so-called 'mutton fat' jade to dark green, almost black jade, as well as rock crystal, were crafted and bejewelled with gold inlaid decoration and precious gems. Rock crystal, from the Greek word *krystallos* or 'eternal ice', was mined in the Deccan.

The importance of this great industry in the Indian subcontinent and the possibility of being able to resort to techniques and labour from other regions, was paramount to the development of the famous Goan jewellery. Goan craftsmen in some way took over the production previously based in Ceylon, prolonging it throughout the seventeenth century. Objects produced in Ceylon and Gujarat were often further decorated and mounted in Goa with silver and gold filigree.

In contemporary chronicles, there are several references to Goan manufactures, including descriptions of the different types of objects and materials used, as well as the places where production was at its height. As an example, Francisco da Gama, viceroy of India, had in his collection countless pieces of rock crystal with gold filigree and gems made in Goa. 🌟

— Pierres Precieuses du Ceylan et Inde

La présence portugaise à Ceylan, qui débuta en 1506, renforça la vocation d'important port de commerce de l'île. Géographiquement proche du sous-continent indien, ce territoire non seulement servait de base auxiliaire aux flottes maritimes, mais possédait en outre une énorme richesse en matières premières — épices, bois exotiques et pierres précieuses —, qui jusqu'alors arrivaient en Occident par voie terrestre et en petites quantités.

En 1518, cette île était déjà devenue un important comptoir commercial des routes portugaises en Orient. Pendant cette période de présence portugaise, qui s'étendit jusqu'au milieu du XVIIe siècle, le Ceylan traversa une époque de troubles politiques où les différents royaumes se disputaient le contrôle d'une île. Les Portugais s'allièrent au roi de Kotte qui a réuni l'île et les relations entre le Portugal et Kotte ont atteint leur apogée vers 1540.

Les cinghalais offrirent aux Portugais un grand nombre de présents magnifiques, qui suscitaient la curiosité de ses homologues européennes. L'épouse de Dom João III, Catherine d'Autriche, intervint ici de façon décisive. Fascinée par les nouveautés provenant d'Asie, elle collectionna un très grand nombre d'articles raffinés et luxueux, et en envoya à ses proches répartis dans les différentes maisons régnautes de l'Europe de la Renaissance. La demande croissante de plusieurs cours européennes encouragea la fabrication de ces précieux objets qui, rapidement, intégrèrent le marché de l'exportation.

Ce grand intérêt des Européens et l'augmentation conséquente du nombre des commandes entraînèrent la création à Goa, à la fin du XVIe siècle, d'un important pôle de production. Les difficultés régulières rencontrées dans les rapports avec le Ceylan en raison de la dégradation des relations du Portugal avec les royaumes locaux, doublées de l'arrivée des Hollandais au milieu du XVIIe siècle, contribuèrent à l'essor rapide de Goa en tant que centre de production artisanale.

Par ailleurs, la cour moghole était grande appréciatrice et consommatrice de ces ouvrages et matériaux. Bien avant l'arrivée des Portugais, dans de nombreuses cités indiennes on

fabriquait des objets précieux de très grande qualité, comme le montrent la somptuosité et l'exubérance des bijoux moghols sur les parures féminines et sur les ornements décoratifs et belliqueux des empereurs et membres de la cour. L'abondance de ce type d'objets à la cour moghole s'explique par la proximité d'importantes mines de diamant dans la région de Golconde, de rubis et de saphirs au Cachemire et sur une zone qui s'étend jusqu'à la Birmanie, ainsi que par l'importation de saphirs et d'émeraudes de Ceylan et d'Amérique du Sud. Des pierres semi-précieuses, comme le jade — à l'éventail de couleurs extrêmement varié allant du « gras de mouton » (jaune très clair) au vert foncé, presque noir — ou le cristal de roche, furent travaillées de manière à recevoir une décoration en or incrusté de pierres précieuses. Le cristal de roche, du grec « *krystallos* », ou « glace éternelle », était extrait dans le Dekkan.

L'importance de cette industrie sur le sous-continent indien et la possibilité de recourir à des techniques et à des mains-d'œuvre venues d'autres régions furent fondamentales au développement de la célèbre joaillerie de Goa. Les artisans y continuèrent, en quelque sorte, le travail initié à Ceylan, s'y consacrant tout au long du XVIIe siècle. Les pièces produites à Ceylan ou au Gujarat étaient fréquemment acheminées à Goa pour être décorées et enrichies de montures d'argent ou de filigrane d'or.

Dans les chroniques, on trouve de nombreuses références à l'artisanat de Goa, avec la description des différents types d'objets et de matériaux utilisés, ainsi que la mention des principaux lieux de production. À titre d'exemple, Dom Francisco da Gama, Vice-roi d'Inde, possédait dans sa collection d'innombrables pièces en cristal de roche ornées de filigrane d'or et de pierres précieuses originaires de Goa. 🏰

010. DAGGER (PESH QABZ)

Steel, walrus ivory, gold and rubies
 India, 17th century
 Length: 33.0 cm
 F748

Priceless *pesh qabz*, or *pish-kabz* in Persian (*pish* – ‘fore’ and Arabic *qabz* or *qabd* – ‘grip’ or ‘handle’), were a much admired type of Indo-Persian dagger, and an indispensable element of Mughal princes and high dignitaries courtly attire¹.

With its remote origins in Central Asia and Afghanistan the *pesh qabz* appearance, as developed in 17th century Safavid Iran, is defined by the absence of hand-guards and by the single-edged T-section shaped blade, tapering down to a fine triangular tip, conceived for strength and rigidity. Carried by horsemen and foot soldiers alike, it was designed as a thrusting weapon to penetrate the enemy's chain mail.

Similarly to the present example, the oldest *pesh qabz* feature a curved blade typical of Persian weaponry. They were introduced to the Indian subcontinent by the Mughals and like the *kārd*, a single-edged long knife, or other types of daggers meant to be carried at the waist, they would be tied or suspended from a belt. The *pesh qabz* blades vary in length from 28 to 33 cm, being therefore shorter than the equally Persian *kārd*'s².

Of thin steel blade, our *pesh qabz* features a curved, ruby set walrus ivory handle. Arriving in the subcontinent via overland Siberian trade routes, the ivory from this marine mammal (*Odobenus rosmarus*) tusks was known in India as *machhli ka dānt* or ‘fish tooth’ and much more valued, for its resistance and finer smoother surface, than its elephant counterpart. Before use this raw material would be placed in a specific blend, or *masala*, for a long period of time — up to 50 years, in order to acquire the necessary and desired properties³.

Set in gold, the ruby decorative elements of two six-petal rosettes, a simple mid body band and a top round rosette, are directly fixed onto the ivory. A variation of the Indian *kundan* technique, commonly seen in objects whose substrate is carved stone (jade, rock crystal and other types of quartz) rather than a gold frame, it can equally be adopted to inlay onto materials such as ivory.

The *kundan* technique consists in the cutting of textured grooves on the material's surface to which will be applied the

010. POIGNARD (PESHQABZ)

Acier, ivoire de morse, or et rubis
 Inde, XVIIe siècle
 Longueur : 33,0 cm
 F748

De précieux *peshqabz* ou poignards — du persan, *pish-kabz*, mot formé de *pish* signifiant « avant » et *qabz* ou *qabd*, venant de l'arabe et voulant dire « manche » — comme celui-ci faisaient partie du costume des princes et des hauts dignitaires de la cour moghole, où ce type d'armes indo-persanes était très apprécié.¹

Tirant leur origine en Asie centrale et en Afghanistan, ces objets nous parviennent sous une forme qui aurait été développée en Iran, pendant la période Séfévide, au XVIIe siècle, caractérisée par une lame à simple tranchant et un manche sans garde. La lame, à la section en « T », plus large près du manche et s'effilant jusqu'à la pointe extrêmement fine et triangulaire, est résistante et rigide ; elle a été spécialement conçue comme arme de frappe, pour traverser la cotte de maille de l'ennemi, et était aussi bien utilisée par des cavaliers que par des fantassins.

Les plus anciens exemplaires de cette typologie, à l'image du nôtre, ont une lame courbe, typique des armes d'origine persane. Le poignard était fixé de côté ou pendait à la ceinture. La longueur de la lame variait entre vingt-huit et trente-trois centimètres de longueur, plus courte que celle des *kārd*, également d'origine persane.² Le *peshqabz* fut introduit dans le sous-continent indien par les Moghols.

Notre *peshqabz* possède une lame en acier fin et un manche recourbé, taillé dans de l'ivoire de morse et décoré de rubis.

Ce singulier matériau d'origine marine, connu en Inde sous l'appellation de *machhli ka dānt* ou « dent de poisson », provient des défenses de morses (*Odobenus rosmarus*) — un type d'ivoire encore plus apprécié que celui d'éléphant, en raison de sa résistance supérieure et de sa surface plus fine et plus lisse ; il arrivait en Inde par voie terrestre, via le commerce avec la Sibérie. Il était placé brut dans un mélange nommé *masala* pendant une très longue période de temps — jusqu'à cinquante ans — pour acquérir les meilleures propriétés.³

Les rubis sont sertis dans de l'or et incrustés dans l'ivoire pour former des dessins : rosettes à six pétales de chaque côté du manche, simple frise partageant le manche en deux sections et rosette circulaire au sommet de l'objet.



gold and gems decoration. Once cut, the grooves and gem borders are coated in fine strips of pure gold (*kundan*) leafs which, under burnishing pressure on the various overlapping layers, will eventually create a structure that holds the gems. This compacted gold leaf decorative technique is fixed by a process of ‘cold welding’ that occurs through an interlacement of crystalline structures, formed by gold atoms, on the strips surfaces⁴.

Its simple and restrained gold and ruby decoration lends great dignity to this *pesh qabz* that was certainly produced for a sophisticated client in one of Mughal India courts. 🌟

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

Il s’agit d’une variation de la technique indienne *kundan*, qui appliquait l’or sur des pièces composées de gemmes taillées (jade, cristal de roche ou autre type de quartz) — au lieu de partir d’une structure en or — et qui pouvait également être incrustée sur des matériaux durs, comme de l’ivoire.

Le *kundan* est une technique de sertissage d’ornements filetés et de pierres précieuses; les sillons et le pourtour des pierres sont recouvertes d’étroites feuilles d’or extrêmement pur (*kundan*) dont les différentes couches, sous la pression de l’outil, forment une structure qui fixe les gemmes. Cette décoration à la feuille d’or pressée est maintenue grâce à un processus de soudure à froid qui a lieu par entrelacement des structures cristallines formées par les atomes d’or, entre les différentes feuilles.⁴

Cette décoration simple et sobre d’or et de rubis confère une grande dignité à notre *peshqabz*, très probablement fabriqué pour une clientèle raffinée de l’une des cours de l’Inde moghole. 🌟

Hugo Miguel Crespo
Centre d’Histoire, Université de Lisbonne

¹ On the arms used at the Mughal court, see: / Sur les armes favorites à la cour moghole, voir: ELGOOD, Robert, *Mughal Arms and the Indian Court Tradition*, *Jewellery Studies*, 10, 2004, pp. 76–98.

² On this type of dagger, see: / Sur ce type de poignards, voir: KAOUKJI, Salam, *Precious Indian Weapons and other princely accoutrements*, Kuwait – London, Dar al-Athar al-Islamiyyah, The al-Sabah Collection – Thames & Hudson, 2017, pp. 255–256.

³ See: / Voir: WATT, George, *Indian Art at Delhi, 1903. Being the Official Catalogue of the Delhi Exhibition, 1902–1903*, Calcutta, Published by the Superintendent of Government Printing, India, 1903, p. 173.

⁴ See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2015, p. 73.

— Mother-of-pearl and Tortoiseshell

The discovery, in 1498, of the maritime route to India, and the consequent conquest by the Portuguese of several long-established trading centres in the Indian Ocean, altered the political landscape and much of the Muslim dominium of these places. Almost simultaneously, two new powers would establish in the region: the Safavid Empire in Iran (1522–1722) and the Mughal Empire (1526–1858), in the north of India, new empires which join the already established Ottoman Empire. During this period, there were major changes in the political and economic organization of these various territories, with the Portuguese occupying a prominent position, establishing themselves in important strategic points and dominating a vast commercial network that covered all the Indian Ocean, a vast network called 'Portuguese State of India'.

The province of Gujarat (on the west coast of India), namely the areas of Cambay, Surate and mainly its capital, Ahmedabad, has long been known for the manufacture of objects and furniture made from mother-of-pearl and tortoiseshell, precious objects of rare beauty.

There are numerous historical sources which associate the use of these materials to the region, while the oldest record is that of the chronicle of Gaspar Correia (c. 1502), where it is mentioned that the Sultan of Malindi gifted Vasco da Gama with a wonderful bed from Cambay, made of gold and mother-of-pearl.

This territory was coveted by Portuguese traders since the early sixteenth century. The Portuguese State of India resulted essentially from the control of a network of ports of strategic geographical location. Very soon, the Portuguese tried to conquer the city of Diu, one of the largest trading posts of this sultanate, considered at the time as having an excellent strategic position. After several attempts at conquest, this city was offered to the Portuguese in 1535 as a reward for the military aid they had given to the sultan Bahadur Shah of Gujarat against the Great Mughal emperor in Delhi, thus promoting exchanges between the Portuguese and the sultans in power.

The objects of mother-of-pearl and tortoiseshell quickly fascinated westerner clients and reached the Europe where, beginning with the Portuguese royal collections, quickly spread to other European courts.

Linschoten (1583–1588) recounts the production of a series of pieces inlaid or entirely covered with mother-of-pearl, being sold throughout the Indian territory — especially in the Goa and Cochin regions — and subsequently brought to Europe by the Portuguese where they would enrich royal collections and be exhibited in *Kunstkammern*, famous 'chambers of wonders'. In the Portuguese inventories of the sixteenth century there is also a significant quantity of mother-of-pearl objects recorded, originating in Gujarat and brought to Portugal.

Although production destined for the European market led to a sharp increase in the manufacture of these objects, their use is also attested before they were exported into Europe, both in the Arabian Sea region and in particular on the East African coast (for example, the gift offered by the sultan of Malindi), an also in Ottoman Turkey and the Middle East. The mixed influence of these different cultures is reflected in the strong Islamic characteristics of certain examples.

These luxurious goods were also intended for the Mughal court and other Indian patrons. Abu'l Fazl (c. 1595), an important Indo-Persian chronicler, mentions the existence of this production in Ahmedabad. The style and its decoration are similar to the mother-of-pearl objects inlaid on black mastic, which were produced for the European market.

The mother-of-pearl tesserae used for the mosaic-style decoration is made from the shell of the turban sea snails or *Turbo marmoratus* and according to the historian Hugo Crespo also from the shell of pearl oysters, probably *Pinctada radiata* and *Pinctada maxima*, which was found in abundance in the Persian Gulf and alongside the coasts of Gujarat due to pearl fishing.

We can group the Gujarati mother-of-pearl objects into three distinct groups: the first consists of objects whose structure is entirely made of mother-of-pearl or, in some cases,

of wood covered with mother-of-pearl tesserae; the second, less common, consists of wooden objects covered with black mastic or bitumen — the so-called Gujarati lacquer — with small mother-of-pearl tesserae forming geometric and vegetal patterns, and, rarely figurative scenes. The third group, highly original and very rare, consists of objects entirely made from mother-of-pearl and tortoiseshell, materials deemed extremely exotic and of extraordinary beauty, and whose combination in one piece makes them even more luxurious, precious and highly coveted.

However, the origin, the source of inspiration for the shapes, materials and decoration of most of the Gujarati objects remains difficult to identify.

The examples covered in mastic are probably modelled after objects made in the Far East, in China and Korea. Indeed, in China, during the Liao (918–1125) and Yuan (1279–1368) dynasties, small caskets matching the Gujarat were made. There are also objects made in Korea from the Goryeo Period (918–1392), of which the decorative elements and patterns are very similar to those seen of the Indian pieces. These techniques would have been brought across neighbouring countries to India and adapted to local forms and tastes.

At an early stage, the typologies were strongly influenced by the Islamic world, with emphasis on the Ottomans which dominated most of the trade in the coastal regions of the Arabian Sea. Subsequently, as the Portuguese began to control the Indian trade, Western forms were introduced, which resulted in objects and furniture for export increasingly made according to European taste.

Tortoiseshell, on the other hand, has its origin in the transformation of the scutes of two types of marine animals: the green turtle (*Chelonia mydas*) which since time immemorial is mainly used for inlays, and the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*, which allows for autografting, the perfect fusion by means of heat of the various scutes from the carapace and the plastron of this animal. The cooled material allows for the structural stability of the objects.

The production centred mainly in Gujarat, where pieces of elaborate manufacturing technique were produced. These objects would then be taken in Goa, where they were enriched with elaborate silver mounts, similar in their decoration to Islamic-Persian motifs that characterize Mughal art. Around 1575, the Mughal emperor Akbar sent an embassy to Goa with a commercial and artistic mission which remained there for a year and focused on learning how to work in Portuguese-managed workshops, while at the same time exerting influence on Goan productions. Resulting from the need for communication between both parties, miscegenation of cultures occurred, which constituted the aesthetic and creative essence responsible for the beauty and balance of these precious objects.

The tortoiseshell caskets fit into the sumptuous productions exported from India to the European courts and to high Church dignitaries, with Lisbon being the turntable of this luxury market. Highly refined objects, these caskets were initially intended to store jewellery and valuables in civilian and religious homes alike. Later in their common, shared object history they were used as a ciborium, to collect relics of saints and to transport the Holy Sacrament in the procession of Good Friday according to ancient liturgical rites.

These objects, which were part of the largest royal and private collections in Europe, as well as precious Church treasures, bear witness to the travel and circulation of models and types which resulted from the mixing of artistic forms and types of decoration between Portugal and India from the sixteenth century onwards. 🇵🇹🇮🇳

— Nacre et Écaille de Tortue

La découverte de la route maritime pour l'Inde en 1498 et la conquête portugaise de divers centres de commerce établis de longue date dans l'Océan Indien reconfigurèrent le paysage politique et la domination musulmane dans la région. On assiste quasi simultanément à l'établissement de deux nouveaux pouvoirs, l'Empire Safavide en Iran (1522–1722) et l'Empire Moghol (1526–1858) dans le nord du sous-continent indien, qui viennent s'ajouter à l'Empire Ottoman. Cette période fut celle de grands changements dans l'organisation politique et économique des divers territoires, attribuant aux Portugais un rôle prépondérant. En effet, par l'occupation de points stratégiques, ils contrôlaient un vaste réseau commercial qui s'étendait d'un bout à l'autre de l'Océan Indien.

La province du Gujarat (sur la côte occidentale du sous-continent indien) — et en particulier les régions de Khambhat, de Surat et principalement sa capitale, Ahmedabad — est réputée depuis les temps les plus reculés pour sa fabrication d'objets et de mobilier en nacre et en écaille de tortue, constituant des pièces précieuses et d'une rare beauté.

D'innombrables sources historiques associent ainsi ce type de travail à la région du Gujarat. La plus ancienne référence surgit dans une chronique de Gaspar Correia (vers 1502), qui mentionne le cadeau offert par le Sultan de Mélinde à Vasco de Gama : un merveilleux lit de Khambhat, entièrement travaillé d'or et de nacre.

Ce territoire était convoité par les commerçants portugais depuis le début du XVI^e siècle. L'État Portugais de l'Inde résultait essentiellement du contrôle d'un réseau de ports à la localisation stratégique. Très vite, il tenta de s'approprier la ville de Diu, l'un des plus grands comptoirs commerciaux de ce sultanat, considéré à l'époque comme bénéficiant d'une excellente position stratégique. Après plusieurs tentatives de conquête, cette ville fut offerte aux Portugais en 1535 en guise de récompense pour l'aide militaire qu'ils avaient apportée au Sultan Bahâdûr Shâh du Gujarat contre le Grand Moghol de Delhi, favorisant dès lors les échanges entre les Portugais et les sultans au pouvoir.

Rapidement, les Européens furent fascinés par ces objets : ils les acheminèrent en Europe pour intégrer les collections royales portugaises, puis les autres cours européennes.

Lindschoten (1583–1588) relate la production d'une série de pièces marquetées ou entièrement recouvertes de nacre, vendues dans l'ensemble du territoire indien — et plus particulièrement dans les régions de Goa et de Cochin — et ultérieurement emmenées en Europe par les Portugais pour intégrer des collections royales et être exposées dans les *Kunstammer*, les fameuses chambres de merveilles. Dans les inventaires portugais du XVI^e siècle se trouvent également répertoriée une quantité significative d'objets en nacre, originaires du Gujarat et acheminés au Portugal.

Bien que la production destinée au marché européen ait entraîné une forte hausse de la fabrication de ces objets, leur usage est également attesté avant qu'ils ne soient exportés vers l'Europe, tant dans la région de la Mer d'Arabie et notamment sur la côte orientale africaine (avec, par exemple, le cadeau offert par le Sultan de Mélinde), qu'en Turquie Ottomane et au Moyen-Orient. L'influence mêlée de ces différents pays transparait dans les fortes caractéristiques islamiques de certaines pièces.

Ces luxueux produits étaient également destinés à la cour Moghole elle-même, ainsi qu'à d'autres communautés indiennes. Abul al-Fazl (vers 1595), important chroniqueur indo-perse, mentionne l'existence de cette industrie dans la région d'Ahmedabad. Ils présentent une technique et une décoration très semblables, évoquant les objets en pâte d'asphalte et en nacre produits pour le marché européen.

La nacre formant les mosaïques de plaques provient de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus* et, selon les études de l'historien Hugo Crespo, de l'huître perlière, probablement la *Pinctada radiata* ou *Pinctada maxima*. Il s'agit d'un matériau que l'on trouve en abondance dans le Golfe Persique et à proximité du littoral du Gujarat, grâce à l'industrie de la pêche à la perle.

On peut regrouper les pièces de nacre de la région du Gujarat en trois groupes distincts. Le premier comprend les

objets dont la structure est entièrement en nacre ou, dans certains cas, qui comportent une structure de bois recouverte de plaques de nacre. Le deuxième groupe, moins courant, rassemble les pièces en bois recouvertes de pâte d'asphalte noire, la laque du Gujarat, incrustée de petites plaques de nacre formant des motifs géométriques et végétaux, plus rarement figuratifs. Le troisième groupe, assez original et encore plus rare, concentre les objets en nacre et écaille de tortue, des matériaux que l'on considérait comme extrêmement exotiques et d'une grande beauté, et dont la combinaison sur une seule et même pièce la rendait encore plus luxueuse, précieuse et convoitée.

Cependant, l'origine, la source d'inspiration des formes, les matériaux et la décoration de la plupart des objets originaires du Gujarat demeurent difficiles à identifier.

Les pièces en pâte d'asphalte furent probablement inspirées d'objets venus d'Extrême-Orient — de Chine et de Corée. En effet, en Chine, au cours des dynasties Liao (918–1125) et Yuan (1279–1368), on fabriquait de petits coffrets/cabinets de style similaire à ceux du Gujarat. On trouve également en Corée des objets datant de la période Goryeo (918–1392) comportant des éléments et motifs décoratifs très semblables à ceux des pièces indiennes. Ces techniques auraient été amenées jusqu'en Inde au travers des pays voisins et adaptées aux formes et aux goûts locaux.

L'écaille de tortue provient de la transformation des écailles de deux espèces d'animaux marins : la tortue verte (*Chelonia mydas*), utilisée depuis la nuit des temps dans la marqueterie, et l'*Eretmochelys imbricata*, la tortue imbriquée ou tortue à écailles, sensible à la conduction thermique qui permet une fusion parfaite sous l'effet de la chaleur. Les plaques d'écailles du dos ou du plastron de cet animal étaient ainsi jointes, tandis que la kératine, une fois refroidie, garantissait la stabilité structurale des pièces.

La production des pièces était principalement localisée au Gujarat. On y fabriquait des objets dénotant une technique artisanale élaborée, qui étaient ensuite acheminés à Goa où ils étaient enrichis de complexes montures d'argent, dont le

travail rappelle les motifs islamico-perses caractéristiques de l'art moghol. Vers 1575, l'empereur moghol Akbar envoya une ambassade à Goa en mission commerciale et artistique. Elle y resta un an, période au cours de laquelle elle étudia la manière de travailler dans les ateliers portugais tout en influençant, à son tour, la production locale. Cet effort de communication entre les deux peuples conduisit à un véritable brassage de cultures, donnant naissance à l'essence esthétique et créative à l'origine de la beauté et de l'équilibre transmis par ces précieux objets.

Dans une phase initiale, ces modèles subirent fortement les influences du monde islamique, notamment celles de l'Empire Ottoman qui dominait la majeure partie du commerce des régions côtières de la Mer d'Arabie. Plus tard, et à mesure que les Portugais prenaient le contrôle du commerce dans l'Océan Indien, les formes occidentales furent introduites, conférant aux objets et au mobilier d'exportation des lignes plus appropriées au goût européen.

Ces coffrets en écaille de tortue s'inscrivent parmi les somptueuses productions exportées d'Inde qui se destinaient aux cours européennes et aux hauts dignitaires de l'Église, un commerce de luxe où Lisbonne faisait office de plaque tournante. Objets hautement raffinés, ils servaient initialement à contenir des bijoux et objets de valeur dans les maisons civiles et religieuses. Plus tard, ils furent utilisés comme custodes ou pour conserver les reliques de Saints ou encore pour transporter le Saint-Sacrement lors de la procession du Vendredi saint, selon les anciens rites liturgiques.

Intégrant les principales collections royales et particulières d'Europe, ainsi que les précieux trésors de l'Église, ces objets d'art témoignent de la circulation et de la route parcourue par ces modèles, issus du croisement, à partir du XVI^e siècle, des formes et des décorations originaires du Portugal et d'Inde. 🌟

011. CASKET

Teak, mother-of-pearl, tortoiseshell and gilded silver
 India, Gujarat, 2nd half of the 16th century
 Dim.: 18.0 × 24.2 × 16.5cm
 F1156

Provenance: Private collection, Oporto

An extremely rare and important Gujarati mother-of-pearl casket set with sumptuous gilded silver mounting, dating from the second half of the 16th Century.

Featuring a rectangular box and a truncated pyramidal lid, with slopes on each side and a flat top, the present casket, made from teak (*Tectona grandis*) and covered in all its exterior surfaces with mother-of-pearl tesserae made from the marine gastropod *Turbo marmoratus* pinned with flat silver nails (and some of tortoiseshell, probably from the green turtle or *Chelonia mydas*), rests on four large silver balls set on the four corners of the underside.

Using solely high quality mother-of-pearl remarkable for its high iridescence from the *Turbo marmoratus* sea snail — a rare feature in this production since most of the known examples make use also of mother-of-pearl from pearl oyster shells (genus *Pinctada*) —, the decoration of the faces of the casket consists of tripartite panels bordered by rectangular tesserae, the fields featuring either a fish-scale pattern, or circular medallions with stylized lotus flowers in the centre over a tortoiseshell ground. The medallions, which are also deployed on the sides, are set on the ends of the panels in every face except the top, where the medallion is set in the centre.

The fire gilded silver mounts cover all of the edges of the casket, with straight, narrow moulded bands on all of the horizontal edges of front, back and sides (except for the ones of the cover), while those covering the vertical edges of the box and the tripartite upper edges of the cover feature a complex openwork decoration and shaped edge.

In addition to the bands, which are pinned with daisy-shaped nails, the mounts consist of the top handle (cast and chased in the shape of a double serpent), the lock with its raised box-shaped escutcheon (with a chased elephant pushing a wine barrel) and its lizard-shaped latch, and the Mannerist-style shaped hinges with chased cartouches.

The erudite chased decoration of the hinges and the openwork decoration of the vertical bands (and of the

011. COFFRET

Teck, nacre, écaille de tortue et argent doré
 Inde, Gujarat, deuxième moitié du XVI^e siècle
 Dim. : 18,0 × 24,2 × 16,5 cm
 F1156

Provenance: Collection particulière, Porto

Un très rare coffret de nacre provenant du Gujarat, orné de riches montures d'argent dorée fabriqué dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

A l'intérieur, une peinture avec une scène de chasse : la représentation d'un portugais chasseur, un lion et des vases fleuris avec des oiseaux.

Présentant un corps parallélépipédique et un couvercle tronco-pyramidal en toit à quatre pentes et dessus plat, l'objet comporte une structure en teck (*Tectona grandis*), revêtue sur ses faces extérieures, de tesselles de nacre du gastéropode marin *Turbo marmoratus* fixées par des clous décoratifs en argent (et d'autres tesselles en écaille de tortue, probablement de l'espèce tortue verte ou *Chelonia mydas*). Il repose sur quatre grandes sphères d'argent, disposées aux quatre coins du fond.

Son ornementation se compose de nacre de grande qualité et au chatonnement intense provenant exclusivement de la coquille du *Turbo marmoratus* — ce qui est rare, étant donné que la plupart des exemplaires utilisent aussi des matériaux provenant des coquilles d'huîtres perlières du genre *Pinctada*. Chacune des faces du coffret présente trois panneaux carrés encadrés par des tesselles rectangulaires dont l'intérieur est orné soit de motifs en écaille, soit de médaillons circulaires à fleur de lotus stylisée sur fond en écaille de tortue. Ces médaillons, qui décorent également les faces latérales, figurent sur les panneaux des extrémités des faces avant, arrière et du couvercle et sur le panneau central de la face supérieure.

Les montures en argent doré au mercure, recouvrant toutes les arêtes du coffret en bandes droites, sont disposées sur les côtés et sur la bordure de la face avant et arrière du coffret, créant un effet d'encadre pour chaque panneau. Celles qui recouvrent la bordure verticale de la caisse et les trois faces du couvercle présentent une décoration riche et complexe.

On retrouve cette exubérance décorative dans l'anse du coffret reposant sur le couvercle figurant un serpent bicéphale qui menace quiconque s'aventurerait à tenter d'ouvrir le précieux écrin. La même finesse et exotisme président à la décoration de la serrure également en argent délicatement



cover) betrays the European character of the mounts, most probably from a goldsmith's workshop under close Portuguese supervision, possibly in Goa. Indeed, many of these caskets, while produced in Gujarat, received their precious silver mounts either produced locally, or in the territories under Portuguese rule such as Goa.

The Indian origin of similarly shaped caskets made from entirely from tortoiseshell plaques or covered with mother-of-pearl tesserae, namely from Cambay (Khambhat) and Surat in

ciselé. Légèrement en relief en forme de petite boîte à clefs, elle est décorée en ciselure d'une scène illustrant un éléphant qui repousse un tonneau. Son loquet orné d'un lézard en relief savamment fondu et ciselé contribue à donner un effet luxueux et vibrant à l'objet dont le dessin des charnières finissent par lui offrir une saveur maniériste.

L'érudition de la décoration ciselée et du travail creusé des bandes verticales (et de celles du couvercle) dénoncent l'origine européenne de ces montures, provenant sans doute d'un atelier



the present-day state of Gujarat in western 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.¹

A fine example is the canopy (*dargah*) decorating the tomb 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 somewhat Islamic in nature, where the mother-of-pearl tesserae are usually employed to form complex designs of fish scales or stylised lotus flowers.²

The shape of the present casket with its truncated pyramidal lid corresponds to an Islamic type of furniture used throughout the northern regions of the Indian subcontinent long before the arrival of the first Portuguese.

One of the most famous Gujarati caskets with this shape, covered in mother-of-pearl tesserae and certainly one of the first to have reached Europe, has precious mountings dated to 1532–1533 by Pierre Mangot, goldsmith to François I, king of France and which has belonged since 2000 to the Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA11936.³ It is, in fact, a very old type of small chest or box originating in East Asia which served to protect the sacred Buddhist texts.

The present casket, previously unknown and unpublished, on account of the luxurious character of its gilded silver mountings — in which the large silver nails stand out, as

d'orfèvre de Goa sur commande portugaise. En effet, un grand nombre de ces coffrets produits au Gujarat recevaient leurs précieuses montures en argent d'artisans locaux ou établis sur les territoires sous administration portugaise, comme c'était le cas de Goa.

On connaît depuis une trentaine d'années l'origine indienne de ce type de coffrets au format similaire revêtus de tesselles de nacre provenant de Cambay (Khambhat) et Surate, situé dans l'actuel État de Gujerat, dans la côte nord-ouest de l'Inde. Non seulement connue par les témoignages documentaires et littéraires, descriptions ou écrits de voyageurs, mais aussi par la documentation archivée ou par la conservation *in situ* de structures qui datent du XVI^e siècle, en bois, recouvertes avec des mosaïques de nacre.¹ Un exemple exceptionnel, est le baldaquin funèbre (*dargah*) qui orne la tombe du saint soufi Shaikh Salim Christi, à Agra, dans l'actuel État de Uttar Pradesh, au nord de l'Inde. Admirable composition artistique au style géométrique et islamique, dont les tesselles de nacre juxtaposées dessinent des motifs d'écaillés de poisson ou des fleurs de lotus stylisées.²

La forme du présent coffret, avec son couvercle tronco-pyramidal, évoque une typologie de mobilier islamique en usage dans les régions nord du sous-continent indien bien avant l'arrivée des premiers Portugais. Cette typologie très ancienne de coffret ou de boîte tire son origine d'Asie orientale et servait à contenir les textes sacrés du Bouddhisme.

L'un des coffrets les plus célèbres du Gujerat présentant ce format, entièrement revêtu de tesselles de nacre, est sans



clearly seen from the X-ray of the cover —, stands as one of the most refined and rare examples of this Gujarati from the late sixteenth century. 🌸

The presence of both mother-of-pearl and tortoiseshell tesseræ adds to its rarity, an extravagance which we may see on a recently published table top.⁴

Nonetheless, the most important feature of the present casket is the painted decoration of the interior (and also the underside), including that of the cover, which was afterwards lined with crimson silk damask when the mountings were added, presumably in Goa.

This means that the painted decoration was made alongside the mother-of-pearl decoration, an aspect which is most important since it proves that the so-called Mughal-style furniture thought to have made in either Gujarat or Sindh (in present-day Pakistan) was probably made in or near Cambay alongside the production of tortoiseshell and mother-of-pearl caskets.⁵

aucun doute celui ayant appartenu à François Ier, dont les montures remarquables sont l'œuvre de Pierre Mangot. Datant de 1532 – 1533, il est l'un des premiers coffrets luxueux à être fabriqués en Inde et exporté en Europe. Monté en France par l'orfèvre du roi pour certainement intégrer son cabinet à Fontainebleau, il est aujourd'hui conservé dans les collections du Musée du Louvre (Paris, inv. No. OA11936).³

Ce coffret, tout récemment découvert, apparaît comme l'un des exemplaires les plus raffinés de cette production du Gujarat datant de la fin du XVIe, notamment en raison de ses luxueuses montures en argent doré, où se détachent les grands clous décoratifs clairement révélés par la radiographie du couvercle. 🌸

L'utilisation conjointe de la nacre et de l'écaïlle de tortue renforce sa rareté — choix que l'on retrouve également sur le plateau d'une table récemment publié.⁴

En effet il est évident que la peinture date de la fabrication de l'ensemble de la boîte dont l'intérieur du couvercle a

In fact, the interior decoration, painted using a clear Mughal style reminiscent of contemporary paintings on paper in the context of a provincial court, consists of hunting scenes featuring hunters (with a matchlock musket) dressed in late sixteenth-century European attire (probably depicting a Portuguese) and lions, symmetrically arranged and flanking a vase with flowering branches with birds, a decoration scheme which may be found in early seventeenth-century writing boxes featuring ivory inlay decoration. One such writing boxes, dated to ca. 1605–1630, depicting lion hunts, of which only the fall-front survives, belongs to the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. IS.39–1898.

Given the presence of this type of decoration, unique as far as we can say, the present casket stands as a highly important historical document, transcending its considerable decorative importance.

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

été rembourré en damas de soie carmin sur lequel ont été appliquées, probablement à Goa, les montures. Détail non négligeable car il prouve que ce mobilier, dit moghol, considéré jusqu'alors comme ayant été produit dans le Gujarat ou au Sind (l'actuel Pakistan), en réalité était fabriqué autour de Cambay au même titre que les coffrets en tortue et en nacre.⁵

En effet, la décoration intérieure, peinte dans un style moghol évoquant la peinture sur papier produite à la même époque dans les cours de province, figure des scènes de chasse avec des chasseurs (armes d'arquebuses à mèche) vêtus selon la mode européenne de la fin du XVII^e siècle (sans doute une représentation des Portugais) et des lions, symétriquement disposés et entourant un vase fleuri avec des oiseaux, schéma décoratif que l'on retrouve sur des boîtes-écrivains enrichies d'incrustations en ivoire du début du XVII^e. L'une de ces boîtes-écrivains, datée d'environ 1605–1630 et dont il ne reste que le couvercle à rabattre, figure précisément une chasse au lion — elle appartient au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n.º IS.39–1898).

Compte tenu de ce type de décoration, seul exemplaire connu jusqu'alors, notre coffret offre une haute valeur historique qui va jusqu'à transcender son inestimable richesse décorative.

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ See/Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, pp. 114–122; José Jordão Felgueiras, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in SILVA, Nuno Vassallo e, (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; SANGL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3 (Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance), 2001, pp. 262–287; SANGL, Sigrid, *Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madreperola da Índia quinhentista e seiscentista*, in SOUSA, Francisco António Clode; PAIS, Teresa Azeredo (eds.), 'Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas' (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005, pp. 23–27; SANGL, Sigrid, *Begegnung der Kulturen: Indische Perlmutterobjekte mit deutschen Montierungen*, in KRAUS, Michael; OTTOMEYER, Hans (eds.), 'Novos Mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen' (cat.), Berlin – Dresden, Deutsches Historisches Museum – Sandstein Verlag, 2007, pp. 257–265; and CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12.

² CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 65–69; and CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 65–69. For the construction aspects, see/Pour les aspects de construction, voir: WILLS, Barbara; LA NIECE, Susan; McLEOD, Bet; CARTWRIGHT, Caroline, *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, *The British Museum Technical Research Journal*, 1, 2007, pp. 1–8.

³ See/Voir: BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506–1620*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992, pp. 244–245; and MABILLE, Gérard, *Une nouvelle œuvre de la Renaissance au Louvre le coffret de nacre de Pierre Mangot*, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 2000, pp. 13–14.

⁴ See/Voir: CRESPO, Hugo Miguel, (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 240–245, cat. no. 32.

⁵ See/Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 172–189, cat. no. 16.



012. WRITING CHEST

Teak, mother-of-pearl, tortoiseshell and mastic
 Gujarat, India, 2nd half of the 16th century
 Dim.: 11.4 × 24.5 × 17.8 cm
 F1186

Provenance: Private collection, England

An extremely rare, and highly important Gujarati small writing chest with a flat projecting lid. Raised on four bracket-shaped feet, and made from teak (*Tectona grandis*), it features a front drawer, and is fitted inside, on the left, with a small compartment or nook, set with a hinged lid, used to store writing implements, while the front drawer would have been used for storing documents and paper. The wrought iron fittings include a square shaped escutcheon with its 'T' shaped hinged latch, with a column on either side, the rosettes on the lid securing the latch, the drawer puller, two 'L' shaped brackets securing the front and side, and side handles, all follow the typical wrought iron fittings used on pieces of furniture produced in late fifteenth and early sixteenth-century Europe.

Every exterior face, except for the back and the underside which are painted with red shellac (on the underside only traces remain), is covered with mother-of-pearl tesserae, made most probably from pearl oyster shells, and, given the golden sheen seen on some of the tesserae, is likely to be from *Pinctada maxima* oysters and also from the marine gastropod *Turbo marmoratus*, all pinned with brass. The mosaic decoration is both unusual and striking in its decorative and colour scheme, with the contrast between the whitish colour of the mother-of-pearl from pearl oyster, the dark tones of the tortoiseshell — probably from the hawksbill sea turtle (*Eretmochelys imbricata*) — and the vibrant orange-red inlays, made from mastic mixed with pigment. The carpet-like decoration consists of simple rectangular frames of mother-of-pearl dotted with alternating

012. BOÎTE-ÉCRITOIRE

Teck, nacre, écaille de tortue et pâte d'asphalte
 Gujarat, Inde, seconde moitié du XVIe siècle
 Dim. : 11,4 × 24,5 × 17,8 cm
 F1186

Provenance : Collection privée, Angleterre

Extrêmement rare et importante boîte-écritoire du Gujarat, au couvercle plat et saillant. Posée sur quatre pieds découpés en teck (*Tectona grandis*), elle comporte un tiroir frontal et, à l'intérieur, du côté gauche, un petit compartiment à couvercle articulé, servant à ranger les outils d'écriture. Le tiroir, quant à lui, était probablement utilisé pour conserver des documents et du papier.

Les montures en fer forgé incluent une platine rectangulaire, un loquet articulé en forme de T, deux rosettes sur le couvercle pour faire tenir le loquet, la poignée du tiroir, deux ferrures unissant la face avant et les faces latérales, ainsi que les poignées latérales. Tous ces éléments suivent le modèle caractéristique des montures en fer forgé utilisées sur les pièces de mobilier produites en Europe entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle.

Toutes les faces extérieures de l'objet, à l'exception de la face arrière et de la base, revêtues quant à elles de laque rouge, ont été recouvertes de tesselles de nacre, provenant très probablement de la coquille d'huîtres perlières ; le chatouement doré de certaines semble indiquer qu'il s'agirait de l'espèce *Pinctada maxima* et du gastéropode marin *Turbo marmoratus*. Elles sont toutes fixées au moyen de clous en laiton.

La décoration en mosaïque est aussi rare qu'impressionnante : elle présente un schéma décoratif et chromatique réfléchi, jouant sur le contraste entre la couleur blanchâtre de la nacre de l'huître perlière, les tons plus sombres de l'écaille de tortue — provenant sans doute de la tortue à



red mastic and tortoiseshell lozenges, and a central fish scale pattern on the sides and the top, the lid featuring a round medallion with a Timurid-style rosette, which is a stylized lotus flower, over a tortoiseshell ground. The front, on the account of the drawer, is decorated with similar rectangular frames, while the field features two rectangular bands of stylised palmettes and rosettes over alternating dark tortoiseshell and red-orange mastic inlays.

The Indian origin of this mother-of-pearl production, namely from Khambhat and Surat in the present-day state of Gujarat in western India, has been fully demonstrated during the last three decades, not only by documentary and literary evidence but also by the survival in situ of sixteenth-century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae.¹ A fine example is the canopy decorating the tomb of the Sufi saint, Sheik Salim Chisti (1478–1572) in Fatehpur Sikri near to Agra in the state of Uttar Pradesh, India. This is an elaborate artistic production, geometric in character and Islamic in nature, where the mother-of-pearl tesserae are employed to form complex designs of fish scales or stylised lotus flowers.² Made to Portuguese order for export to Europe, the first items made using this type of mother-of-pearl technique to arrive in Lisbon were destined for the royal court and the princely collections of the time, as is recorded in surviving inventories. The first documented pieces are to be found in the 1522 post-mortem inventory of the *guarda-roupa* of Manuel I of Portugal (r. 1495–1521).³

While caskets of many different shapes, that have been made using mother-of-pearl technique from Gujarat are known, either featuring truncated pyramidal lids (with slopes on each side and a flat top) following local Islamic prototypes (their remote origins in Far Eastern boxes containing Buddhist texts), or prismatic lids with three sides copying European prototypes, or even slightly domed-shaped lids also of European origin, no other writing chest of this production is known. Nevertheless, the late medieval prototype used as a model for the present writing chest is very well-known, as it was used in the production of the earliest pieces of Asian furniture made for export to Europe. These include mid-sixteenth century lacquer coated small and medium-sized writing chest similarly fitted with drawers and inside nooks made in the Kingdom of Pegu (present-day Myanmar) specifically for the Portuguese market, and large storage chests or travelling trunks made in Portuguese-ruled Cochin (Kochi, in the state of Kerala) from the sixteenth century onwards.⁴

écailles (*Eretmochelys imbricata*) — et la tonalité vibrante rouge orangé des marqueteries, composées d'un mélange de mastic et de pigment.

Cette décoration dans le style de la tapisserie se compose de simples morceaux de nacre rectangulaires découpés, unis par des losanges alternés en mastic rouge et en écaille de tortue, et d'un dessin en écailles de poisson sur les faces latérales et supérieure. Le couvercle est, par ailleurs, orné d'un médaillon circulaire portant une rosette dans le style timouride, représentant une fleur de lotus stylisée sur fond en écaille de tortue.

L'existence du tiroir dicte la décoration de la face avant, décorée de plaques rectangulaires similaires; le champ central est occupé par deux bandes horizontales ornées de palmettes et de rosettes stylisées sur marqueteries en écaille de tortue et mastic rouge orangé.

On connaît depuis une trentaine d'années l'origine indienne de ce type de coffrets au format similaire revêtus de tesselles de nacre provenant de Cambay (Khambhat) et Surate, situé dans l'actuel État de Gujerat, dans la côte nord-ouest de l'Inde, non seulement par les témoignages documentaires et littéraires, mais aussi par la conservation in situ de structures qui datent du XVI^e siècle, en bois, recouvertes avec des mosaïques de nacre.¹

Un exemple exceptionnel, est le baldaquin funèbre (dargah) qui orne la tombe du saint soufi Shaikh Salim Christi, à Agra, dans l'actuel État de Uttar Pradesh, au nord de l'Inde. Admirable composition artistique au style géométrique et islamique, dont les tesselles de nacre juxtaposées dessinent des motifs d'écailles de poisson ou des fleurs de lotus stylisées.²

Réalisées sur commande portugaise pour être exportées en Europe, les premières pièces conçues selon cette technique d'application de la nacre qui arrivèrent à Lisbonne se destinaient à la cour royale et aux collections nobles de l'époque, comme en témoignent les inventaires qui sont parvenus jusqu'à nous. La mention la plus ancienne de ces œuvres se trouve dans l'inventaire post-mortem de 1522 du roi Manuel I (r. 1495–1521) concernant sa « garde-robe ».³

Bien que l'on connaisse des coffrets de plusieurs formes réalisés avec de la nacre et produits au Gujarat, à couvercle en pyramide tronquée (avec des faces en pente et un sommet plat), selon les modèles islamiques locaux (dont l'origine remonte aux boîtes d'Extrême-Orient contenant les textes bouddhistes), ou à couvercle prismatique à trois faces, selon les modèles européens, ou encore au couvercle en voûte légère,



In addition to its rarity, the most important aspect of the present writing chest is in the rich, well-preserved painted decoration on the inside of the lid, the floor of the interior well, and the floor of the drawer. The inside of the lid is decorated with a prince or ruler on horseback with two attendants, the one in front wielding a fan and the second, behind his master, carrying an umbrella; both emblems denoting royalty and thus suggesting the royal or princely character of the horseman. All three figures are dressed in the courtly attire of the Deccani sultanates: knee-length tunics fastened at the side and tight-fitting trousers and turban. Adapted to the more intimate space of the well, the painting on its floor depicts a courtly love scene, with a man and a woman sitting on a carpet engaged in conversation, the man similarly attired, and the woman wearing a sari and a very tight-fitting bodice or *cholee*, emphasising her breasts, thereby highlighting the amorous, sensual nature of the depiction. The floor of the drawer is decorated with a princely hunting scene, with the prince on horseback with a bow and arrow aiming at a fleeing chital (*Axis axis*), surrounded by other deer and large hares.

Heavily outlined, albeit gracefully, with all the figures in three-quarter profile and the background sprinkled with stylised flowers derived from Persian painting, the style of the depictions is reminiscent of Indian painting on paper as practised in less sophisticated courtly workshops in the Sultanate of Gujarat. Our decorative paintings share many similarities, for instance, with the well-known Indo-Portuguese album *Codex Casanatense* 1889 — a ‘costume and customs’ book on the different Asian peoples encountered by the Portuguese —, which has recently been attributed to an artist trained in a Sultanate studio in the early sixteenth century, possibly in Mandu (Malwa) or Gujarat, and dated to the 1540s.⁵

Furthermore, the decoration of the few surviving mother-of-pearl basins using the same type of Gujarati production technique as the present chest, namely those featuring a wooden core, and which entered their princely collections during the sixteenth century, matches in technique,

également d’origine européenne, on n’a pas découvert à ce jour d’autre boîte-écrivain de la même production. Toutefois, le modèle gothique tardif utilisé pour notre pièce est bien connu, puisqu’il a été repris pour la production des premières pièces de mobilier asiatique fabriquées pour l’exportation en Europe. Celles-ci incluent des boîtes-écrivains de petites et moyennes dimensions revêtues de laque, élaborées au milieu du XVI^e siècle et également équipées de tiroirs et de compartiments, faites au Royaume de Pégou (actuel Myanmar) spécifiquement pour le marché portugais, et de grands bahuts de transport faits à Cochin pendant la domination portugaise (Kochi, dans l’État du Kerala) à partir du XVI^e siècle.⁴

Outre sa rareté, la principale caractéristique de notre boîte-écrivain réside dans la décoration riche et bien préservée peinte à l’intérieur du couvercle, sur le fond intérieur et sur le fond du tiroir. Sur l’intérieur du couvercle est représenté un prince ou un dirigeant à cheval, en compagnie de deux hommes, l’un tenant un éventail et l’autre, derrière son maître, portant une ombrelle ; ces deux symboles sont associés à la royauté et suggèrent donc la naissance royale du cavalier. Les trois personnages portent les vêtements de la cour des Sultanats du Dekkan : tunique jusqu’aux genoux nouée sur un côté au niveau de la ceinture, pantalon moulant et turban. En accord avec la plus grande intimité de l’espace intérieur, la peinture du fond de la boîte représente une scène d’amour courtois, avec un homme et une femme devisant sur un tapis. L’homme est vêtu comme les personnages de la peinture du couvercle et la femme arbore un sari et un corset, ou *cholee*, très moulant, mettant en valeur sa poitrine et soulignant la nature amoureuse et sensuelle de la représentation. Le fond du tiroir est orné d’une scène de chasse princière, avec le prince à cheval brandissant un arc et pointant une flèche sur un chital (*Axis axis*) en fuite, entouré d’un autre cerf et de deux grands lièvres.

Ce style de représentation, aux contours marqués mais gracieux, aux figures dessinées de trois-quarts et au fond semé de fleurs stylisées inspirées de la peinture persane, est une



materials and iconography those used in our unique writing chest. While one example features only Timurid-style medallions and arabesque decoration on its underside (Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, inv. R 1265), the other known basin (Grünes Gewölbe, Dresden, inv. IV 181), which had precious silver gilt mountings added to it ca. 1582–1589, features painted animals, namely hares and deer, strikingly similar to the ones depicted on our chest.⁶ 🐇

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

The materials used in this artwork were submitted to scientific exams, performed by CIRAM, who confirmed the authenticity of the piece as well as its production period (ca. 1570–1631) — scientific report 1118–OA–389R.

réminiscence de la peinture indienne sur papier, pratiquée dans les ateliers moins prestigieux de la cour, dans le Sultanat du Gujarat. Ces peintures décoratives ont, par exemple, plusieurs points communs avec le célèbre album indo-portugais *Codex Casanatense* 1889 — un livre sur les mœurs des différents peuples asiatiques rencontrés par les Portugais —, récemment attribué à un artiste issu d'un atelier d'un sultanat au début du XVI^e siècle, probablement à Mândû (dans la région de Malwa) ou dans le Gujarat, et daté des années 1540.⁵

Par ailleurs, les quelques objets en nacre qui nous sont parvenus et qui utilisent le même type de technique de production que notre boîte-écritoire, notamment ceux qui comportent un corps en bois et ont rejoins les collections royales au cours du XVI^e siècle, présentent une décoration similaire en termes de technique, de matériaux et d'iconographie. Citons ainsi un exemplaire dont la décoration est formée de médaillons et d'arabesques dans le style timouride, sur sa partie inférieure (Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, inv. R 1265), et une autre boîte (Grünes Gewölbe, Dresde, inv. IV 181), à laquelle furent ajoutées de précieuses montures en argent vers 1582–1589, comportant des représentations d'animaux, notamment des lièvres et un cerf, qui rappellent étonnamment celles de notre écritoire.⁶ 🐇

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

Des analyses scientifiques réalisées par le CIRAM aux matériaux utilisées dans l'écritoire, ont confirmés l'authenticité de cette pièce, ainsi que l'époque ou elle a été produite : entre 1570 et 1631. Rapport scientifique 1118–OA–389R.

¹ FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; FELGUEIRAS, José Jordão, *A Family of Precious Gujarati Works*, in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbon / Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; SANGL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287; SANGL, Sigrid, *Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madreperola da Índia quinhentista e seiscentista*, in SOUSA, Francisco António Clode; PAIS, Teresa Azeredo (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23–27; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon / Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. n.º 12.

² CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon / Lisbonne, Fundação Oriente, 2015, pp. 65–69; WILLS, Barbara; LA NIECE Susan; McLEOD, Bet; CARTWRIGHT, Caroline, *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, *The British Museum Technical Research Journal*, 1, 2007, pp. 1–8.

³ See / Voir FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Arquivo Histórico Português*, 2, 1904, pp. 381–417, ref. p. 412.

⁴ For the writing chests, see / Pour les boîtes-écritoires, voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon / Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. 22; Pour les bahuts, voir José Jordão Felgueiras, *Arcas Indo-Portuguesas de Cochim*, *Oceanos*, 19–20, 1994, pp. 34–41.

⁵ See / Voir LOSTY, Jeremiah P., *Identifying the artist of Codex Casanatense 1889*, *Anais de História de Além-Mar*, 13, 2012, pp. 13–40; for a facsimile of the manuscript, see MATOS, Luís de, *Imagens do Oriente no século XVI. Reprodução do códice português da Biblioteca Casanatense*, Lisbon / Lisbonne, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1985.

⁶ See / Voir SANGL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 262–287, ref. p. 267; and SYNDRAM, Dirk; KAPPEL, Jutta; WEINHOLD, Ulrich, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden — München — Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden — Deutscher Kunstverlag, 2007, p. 35.



013. CASKET — DIBBA

Mother-of-pearl, brass and red mastic

India, Gujarat, 17th century

Dim.: 12,5 × 20,0 × 13,0 cm

F1105

Provenance: English private collection

Rare parallelepiped casket of truncated pyramidal lid, with mildly trapezoidal and convex sides wider at the base, fully coated and lined by adjoining mother-of-pearl tesserae, solely fixed by brass pins and bands, without any frame or wooden structure. This specific construction detail, normally reserved for complex shapes such as ewers and bottles, makes this casket rather unique¹.

On the casket exterior the mother-of-pearl tesserae, obtained from the shell of the marine gastropod *Turbo marmoratus* (a species favoured in the production of luxury items for its iridescence), are cut as simple fish scales (the flat lid section with trilobate elements), the whole composition framed by bands of rectangular elements. The interior, as expected for less visible surfaces, is lined in oyster mother-of-pearl, most likely *Pinctada maxima*, applied in an alternative mosaic design of hexagonal tesserae at the bottom and vertical rectangular blades on the four inner faces and lid.

The Indian origin of identically shaped tortoiseshell and mother-of-pearl caskets, parallelepiped of truncated pyramidal lids, specifically from Cambay and from Surate in Northern India, has been consensual and undisputed for the last 30 years², corresponding to an Islamic typology favoured in the Indian Subcontinent well before the arrival of the first Portuguese.

One of the best known mother-of-pearl Gujarati caskets, of identical shape to the example presented herewith and likely to be, together with the tortoiseshell example from Lisbon's São Roque Church, one of the earliest to arrive in Europe, is the famous casket from the Museum du Louvre (inv. No. OA11936), superbly mounted in silver in 1532 – 1533 by Pierre Mangot, silversmith to the French king François I³.

The trapezoidal shape of our casket and of the raised socle on which it sits (decorated with small incised circles), refers to an Indian casket design tradition (*dibba* or *dibya*), whose oldest known example in damascened bronze, presently

013. COFFRET — DIBBA

Nacre, laiton et bitume rouge

Inde, Gujarat, XVIIe siècle

Dim. : 12,5 × 20,0 × 13,0 cm

F1105

Provenance: Collection privée anglaise

Rare coffret au corps parallélépipédique et couvercle en forme de tronc de pyramide (en toit à quatre pentes et dessus plat), dont les faces sont légèrement bombées et trapézoïdales, s'élargissant au niveau de la base découpée.

Il est entièrement composé de tesselles de nacre disposées en double mur et fixées les unes aux autres par des épingles et des bandes de laiton, sans aucune structure en bois — ce qui fait l'unicité de cet exemplaire au sein de la production du Gujarat, où seuls des objets plus complexes, comme des cruches à eau ou des bouteilles, adoptaient ce type de construction.¹

Les faces extérieures (avant, arrière, faces latérales et couvercle) sont toutes décorées d'une mosaïque de tesselles à motif en écailles simples (sur le dessus du couvercle, en écailles trilobées), encadrée par des pièces rectangulaires, provenant de la nacre de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, très apprécié pour son effet chatoyant. L'intérieur du coffret présente, quant à lui, une mosaïque de tesselles hexagonales sur le fond et rectangulaires sur les autres faces, entièrement constituée de coquille d'huître perlière, probablement, en raison des dimensions, de l'espèce *Pinctada maxima*, utilisée d'ordinaire au sein de cette production sur les faces arrière et les intérieurs des ouvrages.

L'origine indienne des coffrets à forme similaire, en écaille de tortue et en nacre, plus précisément de Khambhat et de Surate dans l'État du Gujarat (Nord de l'Inde) est, depuis une trentaine d'années, pleinement avérée.² La forme de notre exemplaire au couvercle en tronc de pyramide correspond à un modèle courant dans le sous-continent indien, d'influence islamique, antérieur à l'arrivée des premiers Portugais.

L'un des plus célèbres coffrets en nacre du Gujarat présentant cette forme — certainement l'un des premiers à être exporté en Europe, comme le coffret en écaille de tortue de l'église de São Roque — arbore de précieuses montures datées de 1532 – 1533 façonnées par Pierre Mangot, orfèvre de François Ier, et est actuellement conservé au Musée du Louvre à Paris (inv. n.° OA11936).³



at the Dauphin Collection, dates from c.1200⁴. These formal parallels, in addition to the cut-out shaped hinges with lower mother-of-pearl sections, the rare red coloured paste decoration and the red cypress cartouches, a tree introduced too India by Emperor Jahangir (r. 1605 – 1627) and much appreciated in Mughal art, suggest a casket produced for the internal market rather than for exporting. 🌿

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

La forme légèrement trapézoïdale de notre exemplaire et celle de la base découpée sur laquelle il repose (décorée de « o » incisés) évoque la tradition indienne de la production de coffrets (*dibba* ou *dibya*). Le plus ancien exemplaire connu de ce type en métal (bronze damasquiné), daté d'environ 1200, appartient à la Collection Dauphin.⁴

Ce parallélisme formel, associé à la forme découpée des charnières (dont les feuilles inférieures sont en nacre), à la décoration rare en pâte rouge et aux médaillons découpés ornés de cyprès en relief — arbre très estimé dans l'art moghol et introduit en Inde par l'empereur Jahangir (r. 1605 – 1627) — semblent indiquer qu'il s'agissait d'un objet destiné à la consommation interne et non d'un ouvrage conçu pour l'exportation reprenant les modèles européens, principalement ibériques. 🌿

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne



¹ On the manufacturing aspects of this production see: / Pour en savoir plus sur les particularités constructives de cette production voir: WILLS, Barbara; LA NIECE, Susan; McLEOD, Bet; CARTWRIGHT, Caroline, *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, The British Museum Technical Research Journal, 1, 2007, pp. 1 – 8.

² See: / Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, pp. 114 – 122; FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujvati Works*, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128 – 155; and CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114 – 121, cat. no. 12.

³ See: / Voir: BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992, pp. 244 – 245; and MABILLE, Gérard, *Une nouvelle œuvre de la Renaissance au Louvre le coffret de nacre de Pierre Mangot*, La Revue du Louvre et des Musées de France, 4, 2000, pp. 13 – 14.

⁴ See: / Voir: ZEBROWSKI, Mark, *Gold, Silver & Bronze from Mughal India*, London, Alexandra Press, in association with Laurence King, 1997, pp. 280 – 281.



014. CASKET

Teak, mother-of-pearl and silver
 India, Gujarat, 16th century – second half
 Dim.: 9.8 × 14.8 × 9.6 cm
 F1117

Provenance: Private collection, Lisbon



Important parallelepiped casket with three faceted cambered lid, one of the European typologies most often copied by Gujarati cabinet makers, either in *Turbo marmoratus* and local pearl oyster mother-of-pearl mosaic, or in tortoiseshell from *Eretmochelys imbricata*.¹

The present casket has been decorated in an elegant fish scale mosaic of *Turbo marmoratus* tesserae, each side framed by a border of rectangular pearl oyster shell segments, possibly from *Pinctada maxima*. On the lid, identically framed, a decorative pattern of equilateral triangle bands. The extremely rare 16th century Portuguese wrought, cut and chiselled silver mounts, consisting of lock, side and top handles and hinges, of obvious architectural inspiration, were probably made in Lisbon.

The rectangular boxed and raised lock case, engraved with a chequered motif framed by an ovoid border, is surmounted by a pilaster shaped latch, of chiselled fluted decoration on the upper section. The sober and elegant hinges, of clear Renaissance design, adopt identical decorative details, while the three articulated handles, curvilinear arches topped by small stylised crowns, are engraved with single fillets and fixed to the case by large rosette plates.

This small mother-of-pearl casket, intended as a jewellery case in a likely marriage context, was originally finished, in its interior and base, in a red shellac polish. Today it presents a curious lead lining, denouncing its later use as a reliquary, an alteration often seen in similar pieces. 🐚

014. COFFRET

Teck, nacre et argent
 Inde, Gujarat, XVIe siècle – deuxième moitié
 Dim. : 9,8 × 14,8 × 9,6 cm
 F1117

Provenance : Collection privée, Lisbonne



Important coffret de petite dimension, au corps parallélépipédique et à couvercle à trois faces ou en prisme. Il correspond à l'une des typologies européennes de coffrets les plus reprises par les artisans du Gujarat dans la fabrication d'objets aussi bien en mosaïque de nacre — du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, et également d'espèces locales d'huîtres perlières — qu'en écaille de tortue, de l'espèce *Eretmochelys imbricata*.¹

Le présent coffret est recouvert d'un motif en écailles (avec des tesselles de *Turbo marmoratus*) sur la face avant, les faces latérales et l'arrière (complété par un encadrement de tesselles quadrangulaires d'huître perlière, probablement la *Pinctada maxima*), et d'un motif en triangles sur les faces du couvercle.

Les montures sont en argent du XVIe siècle, d'origines portugaises, probablement lisboètes, et extrêmement rares : la serrure, les poignées latérales et celle du couvercle et les charnières à l'arrière sont en argent forgé, découpé et ciselé, orné d'une décoration à caractère architectural.

L'entrée de serrure à caisson rectangulaire est décorée sur la face avant d'un motif en échiquier ciselé, encadré par une frise polylobée découpée. Elle arbore un cliquet en forme de pilastre cannelé relié à la partie supérieure fixée au couvercle. Sur la face arrière de l'objet, les charnières simples présentent la même forme, finement découpées dans un style Renaissance de grande sobriété. Les poignées basculantes sont en feuilles de métal découpées et dessinent un arc qui se termine en contre-courbe. Elles sont soulignées pas un simple filet et sont fixées au coffret par de larges clous en forme de rosette.



The Indian origin of this production, centred in the area between the cities of Cambay and Surat, in the northern state of Gujarat, is plainly confirmed by the abundance of documentary evidence, and by surviving 16th century wooden structures coated in mother-of-pearl tesseræ.²

Basins, drinking cups, dishes, bowls, bottles, jugs and ewers, all replicate in mother-of-pearl their European pewter or silver prototypes, which were carried by the first Portuguese that landed on the west Indian coast, in the same manner that the caskets, such as the example here described, copy well known European models, such as the French Boiled Leather “cuir bouilli” chests of identical three faceted lids.

The mother-of-pearl tesseræ were fixed or glued to each other by brass, iron or silver pins, sometimes with internal brass bands as a structure for double sided three dimensional objects, or directly onto a wooden carcass, as is the case with large plates and salvers, caskets and small chests.

Originally commissioned and imported by the Portuguese, the first of such objects to arrive in Lisbon were most certainly destined to the Royal House, courtiers and princely collections as recorded in contemporary inventories. The first documented pieces seem to be those listed in the inventory of king Manuel I (r. 1495 – 1521) Royal Wardrobe, collated after the king’s death: “A mother-of-pearl inlaid Indian casket with eighteen silver plaques” (*Hũ cofre da Imdia marchetado de raiz daljofre com dezoito chapas de prata*).³

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

Curieusement, l’intérieur et le fond de ce coffret étaient à l’origine décorés d’une peinture en gomme-laque rouge appliquée sur le teck. Comme c’est le cas d’autres exemplaires, sa première fonction était celle d’un coffret à bijoux offert à l’occasion d’un mariage. Toutefois, le revêtement intérieur en plaque de plomb indique son utilisation postérieure comme reliquaire, un usage du reste commun à d’autres exemplaires qui nous sont parvenus. 📌

L’origine indienne de cette pièce, provenant de la région entre Khambhat et Surate dans l’actuel État du Gujarat, est pleinement avérée, non seulement par de nombreuses sources documentaires, mais aussi par l’existence actuelle d’objets en bois recouverts de mosaïque de nacre datant du XVI^e siècle.²

Bassins, coupes, assiettes, verres, bouteilles, cruches et aiguères reproduisaient en nacre des modèles européens en étain ou en argent emmenés par les premiers Portugais ayant débarqué sur la côte occidentale indienne. Ces coffrets reprenaient, eux aussi, des modèles européens très connus, comme ceux en cuir bouilli à couvercle à trois faces — à l’image de l’exemplaire que nous présentons ici.

La fixation des tesselles de nacre se faisait tantôt au moyen d’épingles en laiton (mais aussi en fer ou en argent), parfois munies de bandes intérieures en laiton servant de structure aux tesselles placées de part et d’autre sur certaines pièces tridimensionnelles, tantôt par le recours à une structure en bois, quand il s’agissait d’assiettes ou de plateaux de plus grande dimension, de coffres ou de coffrets.

Réalisés sur commande des Portugais afin d’être exportés en Europe, les premiers exemplaires qui arrivèrent à Lisbonne étaient certainement destinés à la cour et au Palais Royal, ainsi qu’aux collections princières de l’époque — on en trouve en effet la mention dans plusieurs inventaires documentés. Les premières pièces que l’on connaisse sont citées dans l’inventaire post mortem du roi Manuel I (r. 1495 – 1521) concernant sa garde-robe : « Un coffret d’Inde marqueté de nacre avec dix-huit plaques d’argent ».³

Hugo Miguel Crespo
Centre d’Histoire, Université de Lisbonne

¹ See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114 – 121, cat. no. 12.

² See: / Voir: FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114-122; and FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works*, in VASSALLO E SILVA, Nuno, (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128 – 155.

³ See: / Voir: FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381 – 417, ref. p. 412.



015. SPOON

Mother-of-pearl and silver

Indo-Portuguese, Gujarat, ca. 1620 – 1640

Dim.: 11.5 cm

F1163

Provenance: Private collection, England

Rare and precious 17th century Indo-Portuguese silver handled spoon of *Turbo marmoratus* mother-of-pearl bowl. The iridescent shell of this marine gastropod species, common in Gujarat, was much appreciated in Europe from the mid-1500s onwards.

This particular format of spoon, of shallow oval shaped bowl, follows contemporary European prototypes. The cabriole handle, adorned with three raised rings, is topped by an ungulate foot. A simulated slit and a small protruding head close to the bowl end simulate a rivet. In the original prototype, a hinge would effectively articulate the shaft, folding it onto the bowl concavity. The model however, most certainly copied from a drawing or print, was not fully understood by the artisan, who failed to replicate this detail.

The mother-of-pearl bowl fits into a double faced, stylized trefoil silver piece of engraved decoration, being fixed by two rivets in the same metal.

Spoons were the most abundant cutlery types on royal and princely tables, becoming highly relevant throughout Europe in the 16th century, as the various foods were mainly eaten in small portions or in stews. They were also used to serve sugar or spices, both expensive goods stored in purpose built and portable containers¹.

Turbo marmoratus mother-of-pearl objects such as spoons and forks, imported into Lisbon by Portuguese merchants and often exported to other European courts², would occasionally be mounted in silver on arrival to the Old Continent.

015. CUILLÈRE

Nacre et argent

Indo-portugaise (Gujarat), vers 1620 – 40

Dim. : 11,5 cm

F1163

Provenance : Collection privée, Angleterre

Rare et précieuse cuillère indo-portugaise du XVIIe siècle, avec cuilleron en nacre et manche en argent, fabriquée à partir de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, caractéristique de la province indienne du Gujarat et très apprécié en Europe, principalement à partir du deuxième quart du XVIe siècle.

Sa forme suit les prototypes en métal de l'époque, à cuilleron ovale et peu concave.

Le manche galbé présente trois anneaux saillants et se termine « en sabot d'animal ». Une fente creusée et une roue apparente sur le manche suggèrent un gros clou (rivet). La version originale de l'objet devait donc disposer d'une charnière permettant d'articuler le manche qui se pliait sur le cuilleron. Cette fonctionnalité n'a pas été comprise par l'artisan, travaillant à partir d'un dessin ou d'une gravure qui lui servant de modèle.

La jonction entre le manche et le cuilleron se fait, sur l'envers et sur l'endroit, par l'application d'un trèfle en argent agrémenté d'un filet gravé au burin le long du bord et fixé par deux clous également en argent.

Les couverts les plus courants sur la table des rois et des princes étaient les cuillères ; au début du XVIe siècle, ces ustensiles gagnèrent de plus en plus d'importance en Europe, car la majeure partie des aliments était consommée sous forme de petits morceaux, de soupes ou de ragoûts. Ils étaient aussi utilisés pour servir le sucre ou les épices, considérés à l'époque comme des biens précieux et gardés dans des récipients spécifiques, faits sur mesure et facilement transportables¹.



‘Ungulate foot’ spoons are extremely rare. Some examples dating to the Greco-Roman period have been recorded particularly in Pompey. From the 14th century³ onwards they are well documented in Holland, often appearing depicted in Dutch still-life paintings⁴.

Contemporary examples can be found described in the 1596 inventory for Archduke Ferdinand II of Tirol *Kunstkammer*, and in the *Musée National de la Renaissance* collections at Écouen.

This 17th century small but important spoon, of short and ergonomic silver handle, Indo-Portuguese in character, was probably produced for an Iberian aristocrat or high dignitary. 🍴

À cette époque, les Portugais se mirent à rapporter au royaume différents objets fabriqués à partir de *Turbo marmoratus*, parfois pour les exporter vers les autres cours européennes². Parmi ceux-ci, on trouvait des cuillères et des fourchettes, dont certaines recevaient une monture en argent une fois arrivées sur le vieux continent.

Les cuillères en argent « en sabot d’animal » sont très rares. On connaît des pièces de ce type datant de l’époque gréco-romaine, notamment à Pompéi, ainsi que des hollandaises, à partir du XIVe siècle³, bien documentées au XVIIe siècle par les peintres hollandais dans leurs natures-mortes⁴.

On trouve des exemplaires datant de la même époque dans l’inventaire du cabinet d’art (*Kunstkammer*) du prince et archiduc Ferdinand II de Tyrol, fait en 1596, ainsi que dans les collections du Musée National de la Renaissance à Écouen.

Cette petite et importante cuillère, au manche court et ergonomique, dont l’origine remonte à la fin du XVIe siècle, présente des montures typiquement indo-portugaises et a sans doute été fabriquée pour une figure de la noblesse ou pour un haut dignitaire ibérique. 🍴

¹ MOORE, Simon, *Op. cit.*, p. 13

² VASSALLO E SILVA, Nuno (coord.) *A Herança de Rauluchantim*, Lisbon / Lisbonne, C.N.C.D.P., 1996, p. 137.

³ E. M., Ch. F. Klijn, *Eet — en Sierlepels in Nederland Tot ca. 1850*, De Tijdstroom, Lochem, 1987, p. 15.

⁴ Willem Claesz. Heda, *Un Dessert* (c. 1637), Louvre Museum (Inv. n.° 1319).

016. SMALL CUP

Mother-of-pearl, gilt brass and silver mounts
India, Gujarat, late 16th to early 17th century
Diam.: 8.0 cm
F1044

Provenance: Private collection, Lisbon

An Iranian-type mother-of-pearl small wine cup made from *Turbo marmoratus*, a marine gastropod. The cup features Mannerist-style gilded silver mountings decorated with ironwork, comprising a raised circular foot, three hinged straps which articulate with the flat annular rim, and a cast, openwork handle delicately chased in the shape of a wonderful winged caryatid. 🍷

The small size of this cup suggests that it was used to take opium dissolved in wine mixed with spices (a beverage known as *kawa*), a practice common to the Mughals and the courts of the Deccan Sultanates.

*Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon*

016. PETITE COUPE

Nacre et laiton ; monture en argent doré
Inde, Gujarat, fin du XVIe ou début XVIIe siècle
Diam. : 8,0 cm
F1044

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Petite coupe à vin de type iranien en nacre provenant du gastéropode marin *Turbo marmoratus*. La coupe présente une monture en argent doré au goût maniériste (pour les ferronneries), à pied circulaire rehaussé, relié au rebord supérieur (en feuille de métal lisse) par trois crampons articulés, et une anse creuse et découpée, coulée, délicatement ciselée en forme d'une merveilleuse cariatide ailée. 🍷

De par sa dimension, cette petite coupe pourrait avoir servi à prendre de l'opium dissous dans du vin agrémenté d'épices (appelé « kawa »), pratique répandue à la fois dans les cours mogholes et dans les sultanats du Dekkan. 🍷

*Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne*



017. CASKET

Tortoiseshell and silver
 India, Gujarat, 16th century
 Dim.: 7.0 × 13.0 × 7.9 cm
 F935

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon

Exceptionally rare silver-mounted rectangular tortoiseshell casket of dual pitched lid, certainly manufactured in a Gujarati workshop in the second half of the 16th century.

The case and the lid of this small casket were cut from plates of translucent speckled tortoiseshell from the Hawksbill Turtle (*Eretmochelys Imbricata*) and underlayered by gold leaf giving it deep contrasting tones and sophisticated beauty.

The plaques are joined at the angles by indented silver strips with large and exuberantly decorated corner pieces, fixed by small seven-pointed star round-headed tacks and decorated with a common matrix of chased and repoussé motifs of animals, birds and swirling trifoil floral elements.

The hinges, lock, latch and handle are adorned according to the same chased and repoussé techniques following an identical decorative language. The lock is boxed and raised within a zigzag motif band frame and engraved with a bird and vegetal patterns. The latch is fixed to the lid by round-headed silver tacks. The decorative scheme is completed by a punctured background that highlights the artistic accomplishment of the piece.

The two lid profiles are silver wrapped and each surface defined by a central axis of winding floral motifs, decorated symmetrically with pairs of animals, heads bent backwards, in a depiction characteristic of early Middle Eastern art and often used in Mughal decorative compositions. A central rounded hoop and naturalistic snake head finials enrich the handle's twisted rope design.

The rarity of this casket relates not only to the precious and exclusive materials that it employs, and to the sophisticated manufacturing techniques involved in its construction, but also to its atypical two gabled architectural form alluding to popular Portuguese religious buildings, thus transforming it into a rather striking example.

The chased and repoussé decoration of scrolled vegetal patterns, al-tawriq in Arabic, with stylized leaves and split stalks, share a common root with Islamic Cordovan art of the 9th and 10th centuries.

017. COFFRET

Écaille de tortue et argent
 Inde, Gujarat, XVIe siècle
 Dim. : 7,0 × 13,0 × 7,9 cm
 F935

Provenance : Collection J.M.J., Lisbonne

Coffret exceptionnel en forme de chapelle, en écaille de tortue garnie d'argent, provenant des ateliers du Gujarat et daté de la deuxième moitié du XVIe siècle.

La boîte et le couvercle ont été exécutés en écaille de tortue translucide et mouchetée (écailles dorsales de l'*Eretmochelys imbricata* ou tortue imbriquée), placée sur feuille d'or, accentuant le contraste et la beauté de la pièce.

Les plaques sont entourées de bordures d'argent découpées au ciseau, tandis que d'exubérantes cornières, fixées par de petits clous en forme de rosace ornée d'une étoile, renforcent les quatre angles du coffret. Ces ferrures portent les mêmes motifs décoratifs répétitifs, composés de cerfs, d'oiseaux, d'éléments floraux à trois feuilles et de rameaux entrelacés, reproduits en relief par la technique du repoussé et du ciselé.

Les charnières, le loquet, le cliquet et l'anse sont entièrement martelés et ornés d'un abondant et délicat travail de repoussé et ciselé. L'entrée de serrure, à caisson, est formée d'une frise ciselée ornée de zigzags et d'un écusson représentant un oiseau et des motifs végétaux. Le fermoir se compose d'un cliquet décoré d'une fleur en relief et d'une bande fixée au couvercle au moyen de clous en forme de boutons perlés avec étoile à sept pointes. Tous les éléments décoratifs se détachent en relief sur le fond martelé au ciselet de façon irrégulière.

Les faces latérales du couvercle sont totalement recouvertes d'argent et présentent une composition symétrique autour d'un axe central formé de deux entrelacs floraux unis par un anneau central, encadrant deux cervidés en vis-à-vis, placés symétriquement, la tête tournée vers l'arrière — une représentation caractéristique de la genèse des arts du Proche-Orient Ancien et reproduite dans la décoration moghole. L'anse est torsadée et comporte un bracelet central en anneaux. Elle se termine par des têtes de serpent délicatement ciselées.

Il s'agit d'un coffret original et d'excellente qualité, non seulement en raison du raffinement des matériaux et des techniques employées, mais aussi en vertu de son format particulier : son couvercle pointu, telle une toiture à deux



According to Nuno Vassallo e Silva this type of Islamic derived decoration, of floral and vegetal scrolls interspersed with animals on a tightly punctured background 'was a decorative scheme well known in Northern India', and one that would later be widely assimilated and repeated by silversmiths in the various Indian Portuguese territories. 🌟

versants, évoque une chapelle, spécificité qui en fait un objet singulier et surprenant.

La décoration en argent ciselé et relevé composée d'enroulements végétaux simplifiés et convergents, formant des arabesques de feuilles stylisées et de tiges qui se ramifient, reprend des motifs caractéristiques de l'ornementation de l'art islamique du Califat de Cordoue des IXe et Xe siècles.

Selon Nuno Vassallo e Silva, ces montures aux surfaces martelées ornées de branchages en spirale et parsemées de petits animaux « constitueraient un motif plutôt répandu dans le Nord de l'Inde », assimilé plus tard par les orfèvres des divers territoires portugais à la suite de contacts directs avec la production artistique de cette région. 🌟

018. CASKET

Tortoiseshell and silver
 India, Gujarat, 16th century
 Dim.: 11.5 × 19.8 × 9.0 cm
 F734

Provenance: Private collection, France

Extremely rare silver-mounted rectangular tortoiseshell casket with three section cambered lid.

The light amber coloured tortoiseshell plaques are uniform in tone, the individual scales having been invisibly soldered together in order to obtain suitably large plaques, with no speckles or veins and of a mellow translucent quality.

Very rare objects generally, this particular Gujarati casket is one of approximately six known caskets of identical origin and made entirely of blond tortoiseshell plaques.

The indented silver mounts are shallowly engraved with plant and flower motifs of diagonal cruciform design on a dashed background and fixed to the angles of the carcass by round-headed silver tacks. The fleur-de-lis shaped and crenelated corner mounts are also delicately engraved with lions, deer and other animals on floral motif grounds.

The lock bolt is realistically modeled as a detailed spiraled tail lizard that sits over the protruding encased lock and is attached to the casket lid by a fleur-de-lis shaped latch. The lock escutcheon framed by a wide pierced band is equally engraved with dragon and floral motifs.

The top and side handles are delicately shaped in a twisted rope pattern ending in naturalistic snake head finials and fixed to the carcass by four-petaled silver rosettes.

Although some scholars, amongst them Bernardo Serrão, consider the lizard a naturalistic element characteristic of Indian Art, a symbol of fire and immortality, Nuno Vassalo e Silva argues that the lizard was a common element in older Portuguese chests and caskets and used as a warning or possibly as a punishment alert, against illegitimate or forced opening. 🐉

018. COFFRET

Écaille de tortue et argent
 Inde, Gujarat, XVI^e siècle
 Dim. : 11,5 × 19,8 × 9,0 cm
 F734

Provenance : Collection privée, France

Coffret très rare en écaille de tortue, en forme de bahut, à base rectangulaire et couvercle à trois faces, en carapace de tortue garnie d'argent ciselé en bas-relief.

De tonalité claire, sans veines, l'écaille de tortue utilisée est parfois désignée comme « tortue blonde » : ses plaques, sans tache, formées par « soudure » quasi invisible, présentent une transparence qui la rend particulièrement attrayante. Précisons d'ailleurs que, si les coffrets en écaille de tortue du Gujarat sont rares, plus rares encore sont les exemplaires entièrement recouverts d'écaille claire – on en connaît très peu, une demi-douzaine tout au plus.

Les bordures d'argent sont typiquement ciselées en bas-relief et ornées de motifs végétaux sur fond pointillé. La décoration est essentiellement composée de séquences de corolles crucifères disposées en diagonale. Les cornières sont en forme de palmette, ornées de deux dragons ailés à la base et emplies de motifs floraux.

Sur le fermoir, le loquet représente un lézard aplati, la queue enroulée en volute. L'entrée de serrure, à caisson, est ornée d'un dragon ciselé sur la platine, entourée de motifs floraux entrelacés.

Relevons également le magnifique modèle torsadé des anses du couvercle et des faces latérales : elles sont ornées à leurs extrémités d'une tête de serpent sculptée avec précision – un motif courant – et, au centre, de rosettes au point d'insertion des anneaux, puis rattachées à l'ensemble par une fleur en forme de croix.

Certains historiens, comme Bernardo Ferrão, considèrent le lézard représenté sur le loquet comme un élément naturaliste typique de l'art indien, symbole du feu et de l'immortalité. D'autres, comme Nuno Vassalo e Silva, rappellent que la représentation de ce reptile était habituelle sur les coffrets portugais les plus anciens, en signe de danger ou d'une éventuelle punition retombant sur celui qui l'ouvrirait sans autorisation. 🐉



019. TWO-DOOR CABINET

Exotic wood, tortoiseshell, ivory and silver
 Northern India, Gujarat (?)
 Mid-17th century
 Dim.: 40.0 × 59.0 × 39.5 cm
 F1141

Provenance: Private collection, Monaco

A rare and important two-door cabinet made in northern India, probably in Gujarat following an European prototype of the late sixteenth century.¹

This type of luxury furniture was predominant in the interior decoration of noble and patrician families throughout Europe at the beginning of the early modern period, which by their portable character would also become fundamental for European officials and merchants who lived and travelled through Asia.

Made from exotic wood, this cabinet is covered with tortoiseshell plaques — probably the dorsal scutes of the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*, with its characteristic brown spots on a translucent orange ground — bordered by ivory edgings in a lattice pattern which is typical of this northern Indian production, further highlighted by the use of silver pins to secure the tortoiseshell plaques to the wooden structure.

The silver fittings consist of the drawers pullers in the interior and the escutcheon of the central drawer, plain, profiled brackets, side handles, three pairs of hinges on the doors, also profiled, in openwork and chased, and two large escutcheons (both fully functional), similarly decorated in openwork and set on the central axis of the doors, one on the upper edge and the other on the lower edge, resulting in an perfect symmetry.

When open, the cabinet reveals nine drawers of varying dimensions arranged in four tiers, all with carved ivory borders, with the drawer gaps also covered in ivory. 🐢

019. CABINET À DEUX PORTES

Bois exotique, écaille de tortue, ivoire et argent
 Nord de l'Inde, probablement Gujarat
 Milieu du XVIIe siècle
 Dim. : 40,0 × 59,0 × 39,5 cm
 F1141

Provenance : Collection privée, Monaco

Rare et important cabinet à deux portes fabriqué dans le nord de l'Inde, probablement à Guzarate, suivant un modèle européen de la fin du XVIe siècle.¹

Ce type de mobilier de luxe était prédominant dans la décoration des intérieurs des familles nobles et patriciennes, un peu partout en Europe, au début de l'Époque moderne. Il deviendra par la suite, de par sa portabilité, également indispensable aux fonctionnaires, marchants et commerçants européens qui vivaient ou voyageaient à travers l'Asie.

Fabriqué en bois exotique, ce cabinet est entièrement recouvert d'écaille de tortue. Il s'agit très probablement de l'écaille dorsale de la tortue de mer *Eretmochelys imbricata* ou tortue imbriquée dont les taches brunes sur un fond orangé translucide en sont la principale caractéristique. L'ensemble décoratif est encadré par des bordures en ivoire, qui forment un damier typique de cette production de l'Inde du Nord. La finesse de l'ornementation est rehaussée par l'utilisation de petits clous d'argent à tête ronde qui viennent attacher les plaques de tortue à la structure intérieure en bois.

Lorsqu'il est ouvert, le cabinet dévoile neuf tiroirs de différentes dimensions, disposés en quatre rangées. Chaque tiroir, ainsi que les montants du cabinet, sont encadrés en ivoire présentant un léger relief.

Les riches ferrures en argent se composent d'une serrure découpée sur le tiroir central, des cornières en argent lisse et découpée, des poignées en anneau latérales sur les côtés du cabinet et des poignées des tiroirs. Notons aussi les charnières qui articulent les portes, découpées, évidées et ciselées, et





Although the traditional function of these cabinets — mostly intended as objects for display to be exhibited — consisted on keeping safe money, gems, jewels or important documents — they could also be used in Europe to house collections of rare and precious objects, manmade objects (*artificialia*) or produced by nature (*naturalia*), or even small numismatic or glyptic collections, and admired in themselves as luxury objects, made of expensive and curious materials such as tortoiseshell and ivory.

Writing boxes and small cabinets were made in Asia from exotic and otherwise expensive materials such as tortoiseshell and ivory — or, as in the present case, combining the two materials — being much admired and avidly sought after in Europe, due not only to their form and exotic character, but also to their technical perfection and decorative lavishness.²

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

deux grandes platines de serrure (en parfait état de marche), également découpées, évidées et disposées sur l'axe central des portes, l'une en haut et l'autre en bas, résultant en une symétrie absolue. 🌟

La fonction traditionnelle de ces cabinets, principalement des pièces d'apparat destinées à être exposées, fut de conserver luxueusement l'argent, les pierres précieuses, les bijoux ou les documents importants. Toutefois ils pouvaient également être utilisés en Europe comme réceptacle pour les collections d'objets précieux et rares, fruits de l'artifice humain (*artificialia*) ou produits par la nature (*naturalia*), à l'exemple de petites collections de numismatique ou de glyptique. Ces meubles précieux se présentaient comme des cabinets de curiosités étant eux-mêmes admirés et convoités comme des objets de luxe, faits de matériaux onéreux et fascinants, tels que l'écaille de tortue et l'ivoire.

Coffrets-écrivains et petits cabinets ont été produits en Asie avec des matériaux exotiques et assez coûteux tels que la tortue ou l'ivoire ou, comme dans le cas présent, combinant les deux matériaux. Ils étaient très admirés et recherchés en Europe, en raison non seulement de leur forme et de leur exotisme, mais aussi de la perfection technique et de la richesse décorative qu'ils présentaient.²

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ On the models and prototypes for this type, see: / Sur les modèles et leurs antécédents, voir: HUMPHREY, Nick, *Cabinet Furniture*, in MILLER, Elizabeth; YOUNG, Hilary (eds.), *The Arts of Living. Europe, 1600–1815*, London, V&A Publishing, 2016, pp. 110–115.

² For other examples of this production, see: / Pour d'autres copies de cette production: DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 315–319 (two-door cabinets / cabinet à deux portes), and pp. 366–370 (writing boxes / coffret-écrivain).



— Filigree Work

Filigree work jewellery, known since the 15th century and usually made of gold or silver, originates from Upper Mesopotamia where it is known as Talkari, meaning 'wire thread work'. The Latin roots of the word filigree derive from the words 'filum' — thread and 'granum' — grain.

The technique of filigree consists in the twisting of two or more threads of gold or silver that can be moulded and bent into elaborate designs or small beads, to create unique lace-like patterns which, by their hollowed character, require minimal quantities of the precious metal in their manufacture.

Highly appreciated in India, the intricate work suited the aesthetic ideals of the indigenous elites, particularly fond of elaborate decorative motifs. An ever growing demand for filigree jewellery and artifacts was met by an abundance of a highly skilled workforce and a centuries old tradition of gold and silversmithing in India, undoubtedly the two main driving forces behind the development of major production centres in Goa, Karimnagar and Orissa, from where large numbers of pieces were exported to feed the expanding European market. Highly valued in Europe for its perceived exoticism and meticulous detail, filigree artifacts were highly prized and treasured objects often commissioned for Royal and Aristocratic Cabinets of Curiosities. 🇮🇳

— Filigranes

Le travail de filigrane est aussi appelé *telkari* en Anatolie, signifiant « travail en fil », ou cift-isi, « travail aux ciseaux », en référence aux pinces à pointes fines.

Le mot « filigrane » vient du latin *filum* (« fil ») et *granum* (« grain ») et désigne une technique consistant à tresser deux (ou davantage de) fils d'or ou d'argent qui, de par leur extrême finesse, sont amenés à former des dessins aux minutieuses courbes et contre-courbes, créant une décoration unique. Avec un seul et unique gramme de métal, on peut ainsi obtenir des centaines de mètres de fil.

Le travail complexe du filigrane correspondait aux idéaux esthétiques des Indiens idolâtres, grands appréciateurs d'ouvrages à la décoration surchargée. Le développement du travail de filigrane a été favorisé non seulement par l'abondance de main-d'œuvre, mais aussi par la tradition du travail des métaux nobles.

En effet, les argentiers indiens sont réputés depuis de nombreux siècles pour l'excellence de leur travail. Les principaux centres de production de filigrane se situent à Goa, dans le Karimnagar et l'Odisha. La majeure partie des pièces se destinait à l'exportation, avec quelques commandes des maisons royales. Goa rassemblait des orfèvres venus de différentes régions d'Inde et même d'Europe. 🇮🇳

020. PAIR OF POTPOURRI VASES — POMANDERS

Silver filigree
India, Goa (?), Karimnagar (?), 17th – 18th century
Height: 10.5 cm
Weight: 211.0 g
B228

Provenance: Private collection, Oporto



Pair of small, two handled urn shaped pomanders of exuberant decoration and intricate winding scrollwork detail and flower designs, supported on a truncated conical foot of applied hollowed edging.

The clear Eastern influence is noticeable in the use of geometric patterns and interlaced scroll designs, alluding to infinite movement Oriental concepts. 🌸

020. PAIRE DE VASES POT-POURRI

Filigrane d'argent
Inde, Goa (?), Karimnagar (?), XVIIe ou XVIIIe siècle
Hauteur: 10,5 cm
Poids: 211,0 g
B228

Provenance: Collection privée, Porto



Paire de vases de petite dimension en filigrane d'argent, servant à contenir des herbes aromatiques ou des pétales.

Ils sont entièrement recouverts d'une décoration exubérante composée d'un travail complexe d'entrelacs sinueux et d'arabesques, ornements typiques dessinant des motifs floraux.

Ils reposent sur un pied tronconique au rebord découpé et creusé.

L'influence orientale transparaît dans les motifs géométriques — des dessins de courbes et contre-courbes entrelacées, symbolisant le mouvement infini. 🌸

021. CASKET

Silver filigree
 Indo-Portuguese, 17th century
 Dim.: 10.0 × 17.0 × 10.0 cm
 Weight: 505.0 g
 B250

Provenance: Private collection, Lisbon

A 17th century silver filigree rectangular shaped casket, likely to have been manufactured by one of the major Goan workshops, whose artistic and aesthetic significance is defined by the unusual three lobed lid and the sophisticated and elaborate decoration further enriched by the exuberant blossoming lotus flower locking mechanism.

The two size types of applied lotus flowers are outlined by flattened silver threads, the smaller type of hollowed petal design, and the larger by overlapping filigree filled petals, all crowned by plain silver pearls. On the back elevation the large leaf design is outlined by a thicker and more robust silver thread. The 'C' shaped side handles are joined to the case frame by small flowers. The casket is supported on four flattened spheres each formed by two superimposed curved corollae. 🌸

021. COFFRET

Filigrane d'argent
 Indo-portugais, XVIIe siècle
 Dim. : 10,0 × 17,0 × 10,0 cm
 Poids : 505,0 g
 B250

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Coffret de forme rectangulaire, en filigrane, daté du XVIIe siècle, œuvre des Maîtres des Ateliers de Goa.

Pièce rare et originale, tant par la forme trilobée du couvercle que par la richesse de sa décoration, sur laquelle se détache une luxuriante fleur de lotus épanouie sur le fermoir.

La décoration est essentiellement formée de fleurs de lotus de tailles variables, en relief, dessinées par un fil lisse : les plus petites sont représentées par le contour des pétales, les plus grandes par des pétales superposés emplis de filigranes, une perle d'argent lisse dans la corolle.

L'arrière du coffret est orné de grandes feuilles façonnées à l'aide d'un fil plus épais.

Cette pièce comporte deux poignées latérales, reliées à l'ensemble par des pétales. Elle repose sur quatre pieds sphériques, formés de deux corolles incurvées. 🌸



022. SAINT GERACINA

Silver

Indo-Portuguese, late 16th – early 17th century

Dim.: 45.5 × 15.5 × 16.0 cm

Weight: 1753.0 g

B246

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon**Exhibition: 'Jóias da Carreira da Índia', Museu do Oriente, Lisbon, 2014*

Of Goan origin, and probably dating to the sixteenth century, this is a very rare sculpture in silver of fine repoussé and chased decoration which would have been affixed to a wooden core, with the holes on the base still surviving.

In full figure, this martyr saint — who undoubtedly was holding in her left hand her identifying attribute, the cast and chased palm of martyrdom, now unfortunately lost — is depicted as a damsel and courtesan, wearing a full length Flemish gown (in figured damask with a foliage or rinceaux pattern), with a square neckline, a silk veiling partlet, a cherubim, belt and a large mantle that, covering her shoulders, envelops her similarly to a *pano-paló*, the piece of cloth that Christian Goans borrowed from the dress style of Hindu women.

With a severe appearance of a tough demeanour, the long hair stands out, spiralling as it falls over the shoulders (similar to the long hairs in the Goan and Ceylonese ivory devotional sculptures), with prominent ears placed artificially. Her hands are delicately cast, probably from wax, and are set inside the sleeve openings, where even the buttonholes were depicted.

The chisel work is minute and notable, reflecting an unusual decorative repertoire of great erudition, rare in Goan pieces but nevertheless comparable with early works known and still surviving in Goa.

Such is the case with the box (ciborium) with a rare octagonal shape from the Goa Cathedral and probably contemporary to this saint considering its fine decoration of a romano, with candelabrae of the purest Renaissance style derived from European engravings.

Microscopic examination enables us to posit, in what regards the chiselling, for a direct connection with the Goan monstrance presented above, given that both feature a discontinuous movement of the chisel, in which the clearness of the line is sacrificed in favour of the overall expressiveness and always advancing tentatively with the punch, as is particularly visible in the hairs, with such a procedure probably

022. SAINTE GÉRACINE

Argent

Indo-portugais, fin du XVIe au début du XVIIe siècle

Dim. : 45,5 × 15,5 × 16,0 cm

Poids : 1753,0 g

B246

*Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne**Expositions : « Jóias da Carreira da Índia », Museu do Oriente, Lisbonne, 2014*

Sculpture extrêmement rare en fine feuille d'argent repoussé et ciselé, chef-d'œuvre d'un atelier d'orfèvre réputé de Goa, daté du début du XVIIe siècle ou un peu avant.

Travaillée sur toutes ces faces, cette sainte martyre — qui aurait tenu dans sa main gauche son attribut, la palme du martyr en argent fondu et ciselé, malheureusement aujourd'hui disparu —, est ici représentée en donzelle ou courtisane, vêtue d'une robe longue à la mode flamande (tissu damassé orné d'un large motif à feuillages), au décolleté carré garni d'une fine collerette de gaze de soie, une petite tête de chérubin sur la poitrine, portant un ruban en guise de ceinture et un châle ample lui couvrant les épaules et l'enveloppant comme un tissu *paló* — le drap que les femmes chrétiennes de Goa avaient repris du costume féminin hindou.

Encadrant le visage sévère aux traits durs, ses longs cheveux bouclés retombent sur son dos (évoquant les coiffures en ivoire de la sculpture de Goa et de Ceylan) et dégagent ses oreilles, comme si elles avaient été appliquées postérieurement. Les mains, délicatement fondues, probablement à cire perdue, sont encastées dans l'ouverture des manches garnies de boutons.

La ciselure, travaillée avec minutie, révèle un langage décoratif de grande érudition, plutôt rare entre les pièces de Goa mais présentant une qualité comparable à celles des premières œuvres connues et existant toujours dans la région.

C'est le cas de la boîte à hosties de la cathédrale de Goa, rare modèle octogonal, datant probablement de la même époque que notre sainte martyre, à la fine décoration de type roman aux motifs de candélabres du plus pur style Renaissance.

L'examen microscopique de la ciselure permet d'établir une filiation avec d'autres œuvres de Goa offrant un mouvement discontinu du ciselet — l'expressivité du trait prend le pas sur la précision de la ligne, notamment ici dans les cheveux. Remarquons aussi que le fond du damassé, contrastant avec la surface lisse des motifs à feuillages, a entièrement été gravé à fond criblé.



in effect at a workshop lacking in iron chisels of a greater range of shapes.

It should also be noted that the damask background, in contrast to the flat surface of the foliage (rincaux) motives, was fully punched in fond criblé, with a circular iron punch even if in a somewhat random fashion.

The Goan origin of this remarkable sculpture is indisputable, whether given the erudition of the chasing or the type of sheet silver used, with its lack of thickness and featuring, in particular on the back less exposed to the believer, the usual ingenious use of the material available, with overlying and soldered joints, but above all for the type of figuration.

The almond-shaped eyes, the very prominent eyebrows, the fine nose, the small mouth and the ears almost soldered-like (in fact, in repoussé and chased), are similar to the icon, the Hindu idol (*murti*, or *muhurti* in Konkani, ‘incarnation’ or ‘manifestation’ of the divine) made in the round featuring articulated hands and arms, of Devaki Krishna, the mother of Krishna with the boy (Balakrishna) in her left arm, which remains today the attraction of worshippers at her Temple in Mashel, or Marcela, in *taluka* Mormugao, in Goa.

This is a processional idol (*utsava murti*) made from panchaloha, a sacred alloy composed of five metals (gold, silver, copper, iron and lead) normally used in the production of this type of secondary images used during religious festivals and profusely adorned with rich textiles and jewels given by devotees. The main idol (*mula murti*, or *mula vighraha*), from black granite, seems to have been saved in the sixteenth century by fleeing Hindus, when the original temple in the island of Chorão (Chodam, former Chudamani) was taken by the Portuguese, and transported by canoe to Bicholim, then beyond the territory under Portuguese rule in what has already been dubbed the flight of the deities. Similarly, the anatomical features and style of our saint may easily be compared with those of the silver mask depicting Shiva in the Los Angeles County Museum of Art (acc. AC1995.16.1), an eighteenth-century example of the Hindu sculptural tradition of the states of Maharashtra and Karnataka in Southwest India.

The clear stylistic parallels that may thus be established with the idol of Devaki Krishna of Mashel or with the *Bhuta* masks from these coastal regions of the Deccan, demonstrate the production of this martyr saint by Hindu artists versed in the arts and technology for the production of idols and in their treatises (*shilpa shastras*), handed down from generation to generation.

Malgré l’érudition transmise par le travail au ciselet, l’origine indienne de Goa de cette remarquable sculpture est incontestable : elle est avérée non seulement par la finesse de la feuille de métal, révélant notamment, du côté intérieur, l’habituelle et ingénieuse récupération du matériel au moyen de coutures superposées et soudées — bien visibles sur les radiographies —, mais surtout par le type de figuration.

Les yeux en amandes, les sourcils bien marqués, le nez fin, la petite bouche, les oreilles qui semblent avoir été soudées postérieurement — en réalité, repoussées et ciselées — sont tout à fait semblables aux traits de l’icône ou idole hindou (*murti* ou *muhurti* en konkani, signifiant « incarnation » ou « manifestation » de la divinité) à la figure parfaite, aux bras et aux mains articulés, de Devaki Krishna, la mère de Krishna avec son enfant, dont on célèbre le culte au temple de Mashel (ou Marcela), dans le *taluka* de Mormugao, à Goa. Il s’agit d’une idole de procession (*utsava murti*), utilisée dans les festivals et toujours richement ornée de tissus luxuriants, de fleurs et de bijoux offerts par les dévots.

Les traits de cette Sainte rappellent également ceux du masque d’argent représentant Shiva de la collection du Los Angeles County Museum of Art (acc. n.º AC1995.16.1), un exemplaire du XVIIIe siècle inscrit dans la tradition de la sculpture hindoue des États de Maharashtra et de Karnataka du Sud-Ouest indien.

Les parallèles stylistiques que l’on peut établir avec l’idole de Devaki Krishna de Mashel et avec les masques *bhuta* de ces régions du littoral du Dekkan démontrent la facture d’un artiste hindou spécialisé dans l’art et la technique de production d’idoles et dans leur traités artistiques (*shilpa shastra*), transmis de père en fils.

En effet, la production de masques sculptés figurant des divinités hindoues est l’une des traditions les plus remarquables du Maharashtra et du Karnataka, une région qui comprend le territoire de Goa, sur la côte de Konkani. 🌸

La qualité du travail de l’argent, la décoration érudite et les dimensions de l’objet — signes révélateurs de l’importance du culte de cette sainte martyre dans la ville de Goa — semblent indiquer qu’il s’agit d’une représentation de Sainte Gêracine, l’une des jeunes compagnes de Sainte Ursule (princesse martyre), connues comme les Onze Mille Vierges de Cologne.

Le 14 octobre 1548, la tête de la sainte martyre quittait la Cathédrale de Goa, en procession solennelle, pour se rendre au Collège de São Paulo, siège des jésuites dans la capitale de l’État Portugais d’Inde. Elle avait auparavant voyagé dans le coffre





¹ *Microscopic examination. / Examen microscopique.*

In reality, the production of masks representing Hindu deities is one of the most significant sculptural traditions of the states of Maharashtra and Karnataka, within which the territory of Goa is geographically located, wedged between the two on the Konkan coast. 🌿

In all likelihood, given the quality of the silverwork, its ornamental erudition and size - in keeping with a martyred saint whose worship was certainly held in great importance in the city of Goa, this precious sculpture depicts Saint Geracina, one of the handmaidens to Saint Ursula (martyr and princess), known as the Eleven Thousand Virgins of Cologne. In reality, on 14 October 1548, appearing out of Goa Cathedral was the head of the martyred saint — arriving from Rome after its gift by the Superior General Ignatius of Loyola — taken in solemn procession in the direction of the Colégio of São Paulo, the Jesuit main residence in the Portuguese State of India, as the king is told by the Bishop of Goa, Juan Albuquerque (1479–1553) in a letter dated 5 November 1548. Having travelled in the chest of the Jesuit and future rector in Goa, António Gomes (1519–1554) from Lisbon on board the carrack Galega, on a voyage deemed not to have ended in shipwreck through the intercession of the saint with the relic held up in procession as the carrack passed a reef off the coast of Mozambique. Years later, António de Noronha, viceroy from 1550 to 1554, 'had the silver monstrance made, in which the venerable head is preserved today' (*mandou lavar a charola, ou custodia de prata, em que hoje se guarda a veneravel cabeça*). The reliquary of Saint Geracina, of Goan manufacture, formerly in the Goa Cathedral and later in the Colégio de São Paulo-o-Novo, known to us only by photograph, with its base decorated with an acanthus frieze, cylindrical body and with its dome-shaped cover, has 'depicted in high-relief, Saint Ursula, crowned, with a flag on her hand, flanked by her female companions and, on the background, the carraks in which they travelled.

Curiously, Saint Ursula ladies-in-waiting appear dressed precisely according to the courtly fashions of the

du jésuite qui serait bientôt le nouveau recteur à Goa, António Gomes, quittant Lisbonne à bord d'un navire galicien qui, selon la légende, aurait été sauvé d'un naufrage grâce à un miracle de la Sainte. Des années plus tard, António de Noronha, vice-roi de 1550 à 1554, commanda la réalisation du reliquaire d'argent dans lequel on conserve encore aujourd'hui sa vénérable tête.

Le reliquaire de Sainte Gêracine, fabriqué à Goa, conservé autrefois dans la cathédrale de Goa et que l'on ne connaît qu'en photographie, présente en haut relief les figures de Sainte Ursule couronnée, un drapeau à la main, entourée de ses compagnes, avec derrière elles les caravelles qui les transportaient.

Curieusement, les jeunes filles sont précisément vêtues à la mode courtisane du XVI^e siècle. C'est à cette époque que s'amorça le culte de cette Sainte, qui favorisa sans aucun doute la création, en 1552 de la Confrérie des Onze Mille Vierges. À partir des éléments décoratifs et du style de son vêtement (robe de courtisane du XVI^e siècle), on peut affirmer que cette image d'argent précède de plusieurs dizaines d'années la fameuse sculpture monumentale à la figure parfaite de « l'Apôtre des Indes », également en argent avec structure en bois, datée de 1670 et qui se trouve dans la Basilique du Bon Jésus à Velha Goa.

On peut donc l'identifier aux premières œuvres d'orfèvrerie jésuite dont on ne connaissait aucun exemplaire jusqu'à ce jour. Celle de Saint François-Xavier, de même que celle de la sainte martyre, que l'on peut comparer à la sculpture d'ivoire de Goa, doivent être analysées à la lumière de la production locale des icônes hindoues. Ainsi s'expliquent la volumétrie de cette pièce, tout comme la position articulée et autonome de ses bras et de ses mains, les traits de son visage, ainsi que les oreilles typiques des idoles hindoues dont il existe plusieurs exemplaires servant toujours au culte dans les temples de Goa.

*Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne*

sixteenth century, with full gowns, jerkins, kirtles and long cartridge-pleated ruffs, which indicate that this reliquary must be later than 1580 and not the primitive one donated by António de Noronha. This represented the beginnings to the worship of this saint that would certainly have been advanced by the founding in 1552 of the Brotherhood of the Eleven Thousand Virgins, perhaps only eclipsed not only by the antagonism with which António Gomes received Francis Xavier on his return to Goa in 1549, but also by the later presence of the incorrupt body of now Saint Francis Xavier, beatified in 1619 and canonised in 1622, and then transferred from the Colégio de São Paulo to the Church of Bom Jesus in 1624 for public veneration.

Whatever the case, in accordance with the chronology of its decorative features, in conjunction with the clothing worn by the saint, a Flemish gown with a square neckline following in the fashion of a 16th century court lady, we may be certain that this very rare silver image precedes by many dozens of years the well-known, monumental sculpture, also in silver with its wooden core, depicting the 'Apostle of the Indies', dated to 1679 and in the Basílica of Bom Jesus in Old Goa.

Our sculpture thus belongs to the first religious silver pieces produced in a Jesuit context of which none was known until the present. The one depicting Saint Francis Xavier, similar to the martyred saint, rather than comparable with Goan ivory sculpture (with which the parallels are indeed very limited), can only be analysed in light of the local production of Hindu idols. Only thus may we explain not only all of the piece's volumetric form, but also the autonomous and articulated positioning of the arms and hands, as well as the type of face features (mask), or the typical ears of the Hindu murti of which various large examples are known and still worshipped in the temples of Goa. Among them stands the idol of Naguesh (or Nagesh), a manifestation of Shiva, in his temple in the village of Bandivade (or Bandode) in taluka Pondá, Goa.

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon



— Indo-Portuguese Furniture

The classification of 'Indo-Portuguese Art' is applied to a large group of objects and artefacts that were manufactured in and originate from the former Portuguese State of India, particularly from the Malabar Coast workshops operating from Goa and Cochin, two major commercial outposts that would reach their zenith in the 16th and 17th centuries.

Soon after Vasco da Gama opened the sea route to India in 1498, the Portuguese Crown defined a clear and aggressive expansionist policy, focusing intensely on developing and securing a permanent contact with Asia, which, beyond the evangelical arguments, had a strong and undeniable commercial purpose.

Domestic furniture, as it was known in Europe, had no counterpart in early 16th century India. That fact drove the need for the new colonising elites to commission replicas or adaptations of the various typologies required, following European prototypes, which the local cabinet makers readily adapted to their traditions and decorative references.

It is therefore possible to suggest that India's role in the History of Furniture from the 16th century onwards is related to this reinterpretation and adaptation of European typologies and decorative models, which were reworked in local and exotic materials and impacted by local iconography, symbolism and decorative detail. It was this successful symbiosis that created the concept of an Indo-Portuguese style, whose production would become highly admired and desirable in the West, rapidly acquiring an allure of exotic luxury, status and good taste.

This interesting and successful miscegenation of differing cultural references can be admired in the outstanding extant pieces preserved in international museums and private collections, testifying to the creative strength of this hybrid Indo-Portuguese production throughout the Modern Age.

Some of the most relevant and admired examples of Indo-Portuguese furniture are certainly the pieces with elaborate inlaid decoration that were so attractive to 17th century taste. Usually made in teak they are often elaborately inlaid in sissou and ebony, occasionally with plain or dyed ivory elements, and often adorned with pierced metal mounts. This inlaying technique, favoured by Indian cabinet-makers, enhances the interesting dark/light effect and is of great visual impact and aesthetic harmony.

The decorative language adopted by Indian cabinet makers in the manufacturing of these highly desirable pieces is also deeply rooted in Hindu models full of subtle contrasts of light and shade, geometric patterns, elaborate stylised floral motifs often associated to human, animal or mythological figures.

It is safe to argue that Furniture is one of the most successful chapters in the context of Indo-Portuguese Decorative Arts. In no other area was the fusion between east and west so successfully achieved. 🌟

— Mobilier Indo-portugais

L'« art indo-portugais » désigne les pièces fabriquées dans l'ancien Empire portugais d'Inde, essentiellement dans les ateliers de la Côte du Malabar, et en particulier à Goa et à Cochin qui faisaient souvent office d'entrepôts à la croisée de plusieurs routes. Ce style connut son apogée aux XVIe et XVIIe siècles. À partir de 1498, la couronne portugaise mit en place une politique d'expansion qui établissait un contact permanent avec l'Asie. Au-delà du dessein de christianisation — l'une des mesures proclamées pour justifier l'expansion —, les intérêts commerciaux demeuraient de première importance.

La fabrication du mobilier domestique, tel qu'on le conçoit en Europe, n'était pas traditionnelle en Inde avant le XVIe siècle, ce qui incita les colonisateurs à se munir de prototypes européens adaptés à leur mode de vie. Ces modèles furent par la suite copiés par les autochtones, se destinant à la fois au marché local et à l'exportation.

C'est ainsi que le rôle de l'Inde dans l'histoire du mobilier consista, en grande partie, à transformer et à adapter des typologies et des morphologies occidentales, tout en leur conférant un caractère local. Cette singularité se manifesta dans le choix des matériaux, ainsi que dans l'iconographie, le symbolisme, la densité et les détails décoratifs, donnant naissance au genre de meubles appelé « indo-européens », fortement admirés et convoités en Occident. La fascination et l'attraction suscitées par ce style au XVIIe siècle lui conféra le statut de mobilier de luxe — des pièces résultant d'un remarquable croisement de cultures qui coexistaient paisiblement et avec élégance dans un même meuble.

En témoignent les exemplaires de mobilier liturgique et civil exposés dans certains musées et collections particulières, qui attestent de la force créative de la production luso-indienne à l'Époque Moderne.

Signalons la magnifique décoration de marqueterie qui leur confère brillance et éclat, en parfait accord avec le goût européen. Le plus souvent, ils sont constitués d'une structure en bois de teck décorée d'incrustations d'ébène et de sesham, voire d'ivoire naturel ou teinté, et sont garnis de ferrures découpées en métal doré. La technique de marqueterie soulignée par l'effet de clair-obscur dote les pièces d'un grand équilibre esthétique, donnant l'illusion de volume et de richesse ornementale. Ce langage décoratif, plein de contrastes d'ombre et de lumière, est clairement d'influence hindoue. Il se décline en découpages géométriques, en motifs végétaux stylisés et composites, auxquels se mêlent figures humaines, animales et mythologiques.

Le mobilier constitue, sans aucun doute, l'un des plus brillants chapitres de l'art indo-portugais. Il semblerait en effet qu'en aucun autre domaine l'Orient et l'Occident n'aient fusionné de façon aussi homogène. 🍷

023. TWO-DOOR CABINET ON STAND

Teak, ebony, ivory and gilt copper

Goa, India, 17th century

Dim.: 128.0 × 90.5 × 49.8 cm

A527

Rare and important mid-17th century, Indo-Portuguese ebony and ivory inlaid teak cabinet on stand, fitted with decorative gilt copper hardware elements.

Of unusual dimensions and highly decorative, the cabinet is fitted with two near-square doors of crowned double-headed eagles decoration — heraldry associated to the Religious Order of Saint Augustine — which open to reveal twelve drawers, simulating sixteen, framed by round-headed copper tacks.

The centrally placed double-headed eagle motifs are framed by a wide tendril and flower scrolled border, alternating with ivory pegged lion heads placed at the midpoints. Similar borders were adopted for decorating the cabinet sides and top although, in this instance, the lions heads are highlighted by ivory inlaid eyebrows. In the central section, a double symmetry field of foliage and flower scrolls that, on the cabinet's top is centred by a large circular medallion.

Similar foliage and flower borders, inspired by late Renaissance European decorative arabesque engravings, are also featured on the inner doors surfaces, framing large rampant lions.

Despite the fact that double-headed eagles and lions are the cabinet's conspicuous decorative motifs, vultures are also represented on all the drawer fronts as well as on the openwork feet.

Iconographies related to ideals of protection, adopted in the Indian subcontinent since time immemorial, lions, vultures and double-headed eagles motifs, all merge in this outstanding cabinet, certainly produced for storing and protecting either patrician or, as inferred by the Augustinian armorial that imbues it with exceptionality, religious valuable assets.

The Asian lion (*Panthera leo leo*), known in India and Ceylon's (Sri-Lanka) Sanskrit as *simha*, was, in Buddhist art, identified with the protective figure of Dharma (cosmic law and order). In Hinduism it is associated to the gods and goddesses, lending its sacred form to Narasimha one of Vishnu avatars, while in Ceylon, beyond its protective role, it is also the royal family heraldic beast.

023. CABINET À DEUX PORTES AVEC PIÈTEMENT

Teck, ébène et ivoire et cuivre doré

Goa, Inde, XVIIe siècle

Dim. : 128,0 × 90,5 × 49,8 cm

A527

Rare et important cabinet à deux portes reposant sur un piètement, de fabrication indo-portugaise, produit à Goa au milieu du XVIIe siècle.

Fabriqué en teck, il est décoré de marqueterie en ébène et en ivoire, et est agrémenté de riches ferrures en cuivre découpé et ajouré, doré au mercure.

De taille généreuse et richement décoré, le corps de l'objet dispose de deux portes quadrangulaires, ornées d'aigles bicéphales couronnées — symbole héraldique associé en Inde portugaise à l'Ordre des Augustins. Elles s'ouvrent sur douze tiroirs qui en simulent seize, dont les contours sont décorés par des clous hémisphériques.

Les aigles bicéphales, qui emplissent le champ central de chaque porte, sont entourés d'une large bordure composée d'enroulements végétaux — feuilles découpées et vrilles — séparés, au centre de chaque côté, par une tête de lion réhaussée par des incrustations d'ivoire (chevilles rondes).

Des bordures similaires sont reprises sur les faces latérales et sur le sommet du cabinet, bien que les têtes de félin, gueule ouverte, soient ici soulignées par des incrustations d'ivoire au niveau des sourcils. Le champ central est orné d'enroulements végétaux disposés symétriquement (au sommet, autour d'un grand médaillon circulaire). Pour finir, l'intérieur des portes est également orné de la même bordure, clairement inspirée de gravures européennes à arabesques datant de la Renaissance tardive, entourant un panneau central occupé par un lion rampant.

Alors que le lion constitue le principal motif décoratif des portes et des faces du meuble — à l'exception du symbole ornant l'extérieur des portes —, ce sont des vautours qui apparaissent sur les tiroirs, y compris ceux du piètement, et figurent aussi sur les pieds découpés du meuble.

Le lion, le vautour et l'aigle bicéphale, motifs utilisés depuis des temps anciens dans le sous-continent indien, sont tous trois des symboles de protection. Leur association sur cet important meuble de rangement, destiné à conserver les biens les plus précieux d'une riche maison, civile ou religieuse,



The lion, ‘king of animals’, symbol of strength and nobleness, his mane associated to the sun and its glory, has been historically adopted as a symbol of that brightest of stars, of royalty and of majesty — replacing the king's image as an earthly embodiment of the solar divinity. Comparably to Buddha, known as *Sākyasimha*, ‘lion among the *Sākyas*’, so various Indian and Sinhalese kings called themselves *Rājasimha*.¹ Unsurprisingly, for that reason it is commonly adopted in the Goan production, as a protective symbol, not only in its rampant, heraldic form, but also as a *simhamukha*

comme semblerait l’indiquer l’iconographie augustinienne de l’objet, lui confère un caractère exceptionnel.

Le lion asiatique (*Panthera leo leo*), connu en sanscrit en Inde et à Ceylan (actuel Sri Lanka) sous le nom de *simha*, a été utilisé dans l’art bouddhiste comme figure protectrice du Dharma (loi cosmique et ordre). Dans la religion hindoue, il est lié aux dieux et aux déesses, et apparaît sous sa forme sacrée de *Narasimha*, incarnation ou avatar de Vishnou ; à Ceylan, outre ses vertus de protection, il surgit comme symbole héraldique de la famille royale.

or lion's face, a protective figure close to the *kirtimukha*, an apotropaic symbol found in Indian Hindu and Buddhist art and architecture.

Apart from the facing paired depictions on the drawer fronts, the vulture *jatāyu* is also represented in the stand's feet. Pecking at its own chest in an allusion at self-sacrificing, not unlike the mystical Christian pelican iconography, introduced to India by Portuguese missionaries. Literally meaning 'strong wind', *jatāyu* is *Rāma's* 'devout bird' and an Indian mythology demigod: king of the vultures in the Indian epic *Rāmāyana*, *Aruna's* youngest son and the sun-god *Sūrya's* vehicle.² Not unlike the lion or the double-headed eagle it has the clearly defined role of warding off evil.

Equally associated to royalty, the double-headed eagle, or *gandabherunda*, is a protective Hindu mythological bird of magical strength that safeguards the precious contents of these furniture types. In addition to cabinets, they are also well known decorative motifs on writing boxes and chests as well as on lock escutcheons.³

Known as the Habsburg eagle, albeit of much more ancient origin, the double-headed eagle was the emblem of the Order of Saint Augustine, as granted by King Phillip II of Spain (r. 1556 – 1598). Although the heraldic seems incomplete, lacking the arrow-pierced heart held in the eagle's talons, it is nonetheless likely that the commissioning of such cabinet was related to this religious order. Curiously, one of the surviving sacristy chests of drawers from the Goan Convent of Saint Augustine, sharing strong similarities with the present cabinet namely in the intricate gilt copper fittings, also lacks the same heraldic elements.⁴ An Indo-Portuguese piece of furniture of exceptional historical and artistic relevance, the Augustinian sacristy chest of drawers is currently also in our collection.⁵

The survival of various built-in pieces of furniture still in situ in Goan churches and convent buildings — namely chests of drawers and cabinets — using identical materials and of analogous decorative motifs to this and to other cabinets, writing boxes, portable drawers and tables, allows for a safe Goan attribution as well as for approximate dating of such objects.⁶

This type of marquetry furniture however, is formally and decoratively rooted, including in its apotropaic depictions of *jatāyu* and *gandabherunda* (and in the absent *nāgini*), in the furniture pieces produced from the mid-16th century onwards in Thane, a settlement in the Portuguese State of India Northern Province.⁷

Depuis des temps immémoriaux, le lion apparaît comme symbole du soleil et de la royauté — représentant la figure du roi en tant qu'incarnation sur terre de la divinité du soleil. Il est le « roi des animaux », signe de force et de noblesse, et sa crinière représente le soleil et la gloire.

Si Bouddha est connu comme *Śākyasimha*, ou le « lion des *Śākyas* », plusieurs rois indiens et cinghalais s'intitulèrent *Rājasimha*.¹ Rien d'étonnant donc à ce qu'il soit utilisé dans la production goanaise comme symbole protecteur, non seulement sous sa forme rampante, issue de l'héraldique, mais aussi comme *simhamukha* ou « visage de lion », figure protectrice similaire au *kirtimukha* ou monstre protecteur, fréquemment utilisée en Inde dans l'art et l'architecture hindous et bouddhistes.

Le vautour *jatāyu* surgit à la fois par paires face à face sur les tiroirs et sur les pieds du meuble, enroulé sur lui-même, comme se piquant de son bec en signe de servilité, dévouement et sacrifice, à l'image du pélican mystique introduit par les missionnaires chrétiens en Inde portugaise.

Signifiant littéralement « souffle fort », le *jatāyu* est l'oiseau fidèle de *Rāma* et demi-dieu de la mythologie hindoue : roi des vautours dans la célèbre épopée indienne *Rāmāyana*, il y est décrit comme le fils cadet d'*Aruna*, conducteur du char du dieu du soleil, *Sūrya*.² Il s'agit sans aucun doute ici, tout comme le lion et l'aigle bicéphale, d'une figure protectrice contre le mal.

Également associé à la royauté, l'aigle bicéphale, *gandabherunda*, est un oiseau mythologique hindou doté de force magique. Il est utilisé pour éloigner le mal et protéger les préciosités et autres objets de valeur rangés à l'intérieur de ce type de meubles contre les gens sans scrupules. On en trouve sur des cabinets, mais aussi sur des boîtes-écritoires et des coffres, où ils apparaissent non seulement comme élément décoratif en marqueterie, mais donnent aussi forme aux platines des serrures intérieures et extérieures.³

L'aigle bicéphale, souvent connue sous l'appellation d'« aigle des Habsbourg » — malgré son origine beaucoup plus ancienne — fut l'emblème utilisé par l'Ordre de Saint Augustin, concédé par le roi Felipe II d'Espagne (r. 1556 – 1598). Bien que la symbolique augustiniennne soit ici loin d'être complète — il manque le cœur traversé de flèches et enserré dans les serres de l'aigle —, on peut supposer que la commande de ce cabinet ait été liée à cet ordre religieux. En effet, sur l'un des meubles à parements liturgiques de la sacristie du couvent de Saint Augustin à Goa que l'on a conservé, et qui présente de grandes similitudes avec notre cabinet — notamment en ce qui concerne les ferrures complexes en cuivre doré —, les aigles bicéphales



Although ivory and ebony inlaid teak furniture of similar scrolled decorative motifs combined with lions, of solely their masks or *simhamukha*, is relatively common, the present cabinet, on a stand and with two doors, is apparently unique.

In his work on Indo-Portuguese furniture, the art historian Pedro Dias, albeit discussing various examples of this restricted group of analogous decoration, does not refer or publish examples of two-door cabinets, a type prevalent on other production centres, namely those under Mughal influence.⁸

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

sont également dépourvues des autres éléments de l'héraldique augustiniennne.⁴ D'une grande importance historique et artistique, ce meuble à parements des Augustins fait aussi partie de notre collection.⁵

L'existence dans les églises et couvents de Goa de plusieurs pièces de mobilier à caractère permanent — comme les coffres et armoires de sacristies —, présentant les mêmes caractéristiques structurelles et décoratives, tels que des cabinets, des boîtes-écrioires, des tiroirs ou des tables, nous permettent de situer cette production dans la région de Goa et de la dater de façon approximative.⁶ Ce type de mobilier marqueté trouve cependant ses racines formelles et décoratives — y compris celles relatives aux figures de protection mentionnées (notamment le *jatāyu* et la *gandabherunda*, auxquels se joint le *nāgini*, non figuré sur notre exemplaire) — dans le mobilier produit depuis le milieu du XVI^e siècle à Thana, dans la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde.⁷

Bien que ces pièces en teck avec marqueterie en ébène et ivoire soient relativement courantes — ornées d'une décoration associant enroulements végétaux et lions (ou simplement leurs mascarons ou *simhamukha*) ou, en alternative, des vautours *jatāyu* —, le présent cabinet à deux portes et installé sur piètement est apparemment unique.

Dans son œuvre sur le mobilier dit « indo-portugais », Pedro Dias présente plusieurs exemplaires de ce groupe restreint arborant la même décoration, mais il n'en mentionne aucun à deux portes, typologie d'ailleurs plus fréquente parmi les pièces issues d'autres centres de production, notamment ceux sous influence moghole.⁸

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ On the symbolism of the lion in India and its introduction, see: / Sur la symbolique du lion en Inde et son introduction, voir: IRWIN, John, *Aśokan Pillars: A Reassessment of the Evidence – IV: Symbolism*, The Burlington Magazine, 118.884, 1976, pp. 734–736–751+753, ref. p. 747. On the symbolism of the lion in Ceylon, see: / Sur la symbolique du lion à Ceylan, voir: WARD, William E., *Selected Buddhist Symbols in Sinhalese Decorative Art*, Artibus Asiae, 13.4, 1950, pp. 270–296, ref. p. 284.

² See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15, ref. 160.

³ On the *gandabherunda*, see: / Sur la *gandabherunda*, voir: CRESPO, Hugo Miguel; PENALVA, Luísa, *Jóias Goesas: a Construção de uma Identidade Indo-Portuguesa. Goan Jewels: The Construction of an Indo-Portuguese Identity*, in PENALVA, Luísa; FRANCO, Anísio (eds.), *Esplendores do Oriente. Jóias de Ouro da Antiga Goa. Splendours of the Orient. Gold Jewels from Old Goa* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 57–90, ref. p. 74.

⁴ DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 150–152.

⁵ On other types of objects made in Portuguese Asia featuring the heraldry of the Order of Saint Augustine, see: / Sur un autre type d'objets produits en Asie portugaise et arborant la symbolique augustiniennne, voir: CRESPO, Hugo Miguel (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)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 282–283, cat. 41.

⁶ DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, p. 71.

⁷ See CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15.

⁸ DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 276–283.

024. CABINET ON STAND

Teak, ebony, sissoo, ivory and gilt copper
 Portuguese Indian State Northern Province (Thane?)
 Late 16th century
 Dim.: 82.0 × 45.7 × 36.0 cm
 F1126

Provenance: Private collection, Lisbon

Ebony veneered parallelepiped teak cabinet on stand, richly decorated in exotic timbers marquetry and natural and green died ivory fixed by small ivory pins. The copper mounts and other hardware are mercury gilt.

The cabinet front, composed of six drawers, simulating nine, are arranged over three identical tiers framed by ivory filleting adorned by lines of regularly spaced convex headed copper tacks.

The ebony veneered drawer fronts, framed by double ivory fillets, are filled by stylised symmetrical vegetal elements in white and green died ivory, encircling the elegantly cut and pierced lock escutcheon.

On the cabinet top and sides the decorative compositions are centred by a large field of juxtaposed cubes of alternating colour faces in white, green and brown, framed by a border of symmetrical eight petalled flowers, interspersed with parallel ivory pins. This central panel is encased in a wide band of exuberant vegetal elements, identical to those adorning the front of the cabinet, terminating in a second border of eight petalled rosettes, highlighted by double filleting and protected by cut and pierced gilt copper corner pieces.

The cabinet stand, of two drawers on its upper section and a large open compartment or shelf at mid-height, is elegantly designed with arched front and sides framed by *alfiz*, an Islamic architectonic ornament consisting of a mould rectangular frame enclosing the outward side of an arch, decorated by vegetal elements encased by bands of corolla.

The stand legs and feet are defined by *nāgini*, Hindu deities connected to water, depicted with women's torsos — touching their own breasts in an allusion to fertility, and a coiled snake tail in place of legs. In this instance they are also represented with an ajna, a third eye between the eyebrows that alludes to their intuitive capacities. The figures stand on rectangular plinths.

In the history of Indo-Portuguese art, marquetry decorated furniture has been allocated to four main production centres: Goa, Cochin, the Portuguese Indian State Northern

024. CABINET

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre doré
 Province du Nord de l'État portugais de l'Inde (Thane?)
 Fin du XVIe siècle
 Dim. : 82,0 × 45,7 × 36,0 cm
 F1126

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Meuble composé de deux parties : le caisson ou cabinet proprement dit et le piètement qui le soutient. La structure est en teck bordée d'ébène, décorée en marqueterie de grande somptuosité et richesse décorative. En sesham, bois exotiques et ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert la marqueterie est fixée par des épingles de cuivre qui viennent rehausser la beauté et la finesse de l'ornementation. Les ferrures, quant à elles, sont en cuivre doré au mercure (amalgame d'or et de mercure).

Le cabinet, de forme parallélépipédique, comporte une structure à six tiroirs, qui en simulent neuf autres, répartis en trois rangées, séparés par des encadrements en filets d'ivoire et animés par des têtes de clous en cuivre doré, placées à intervalles réguliers.

La face des tiroirs a un fond en ébène et est délimitée par un encadrement en double filet d'ivoire. Elle est entièrement décorée d'éléments phytomorphes, d'une symétrie complexe, composée de fleurs et de feuilles stylisées en bois exotiques, en ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert, qui viennent encadrer la platine de la serrure en cuivre doré, découpé et dentelé.

Sur la partie supérieure et sur les côtés, des rectangles remplis de cubes échiquetés juxtaposés accrochent le regard grâce à un subtil jeu de couleurs alternées de leur faces respectives, en blanc, vert et marron. Ce motif central géométrique est encadré sur chaque panneau par une bande de fleurs à huit pétales, piquées de chevilles d'ivoire de couleur naturelle. Ces parallélogrammes sont entourés d'éléments végétaux, identiques à ceux qui composent la partie avant du cabinet. Ils se terminent par une rangée de rosettes juxtaposées mises en évidence par un double filet. Les angles sont protégés par des cornières de cuivre doré découpé et dentelé.

Le piètement sur lequel repose le cabinet est constitué d'un alignement de deux tiroirs soutenus sur le devant et sur les côtés par des arcs en plein cintre surmontés d'un *alfiz* — cadre rectangulaire fréquemment utilisé dans l'architecture islamique — décoré d'éléments végétaux et entouré d'une corolle s'ouvrant sur un vaste compartiment. Les montants latéraux et les pieds sont formés par des *nagini* sculptées —



Province and Sindh in Northern India (present day Pakistan), the latter of Mughal influence, an Empire whose main artistic and cultural achievements emerge at the end of the 16th century with Emperor Akbar the Great (r. 1556–1605) and mainly with Shah Jahan (r. 1628–1658) and Aurangzeb (r. 1658–1707).

It is historically known that from the mid-16th century, the Portuguese were importing marquetry pieces of furniture to decorate the domestic interiors of wealthy courtiers and merchants houses. Most certainly these pieces originated from the Portuguese Indian State Northern Province from such cities as Chaul, Bassein, Diu and Thane (close to Mumbai), where various cabinet making workshops, known for the quality and detail of inlaid decorative details, had established themselves. In a recently published cargo manifest, compiled by the Portuguese Indian State treasurer Manuel Leitão in 1559, detailing the contents of the Portuguese ship *Garça* there is effectively a listing for ‘a new marquetry writing cabinet on stand made in Thane’¹. Other references to the Northern Province are rather common along the 17th century, namely the following description by Friar João dos Santos (1560–1622) in *Ethiopia Orientale Vária História de Cousas Notáveis do Oriente*, ‘by this Chaul river, up from our part of the city, about half a league away, there is the village of our Muslim neighbours, called Upper Chaul. In it live other pagans, mostly merchants and craftsmen, particularly textile weavers, marquetry cabinets and campaign bed makers and of other pieces’ clearly specifying that the workshops were located in a Hindu village close the city of Chaul.²

Cabinets were such popular typologies in aristocratic and wealthy merchant homes that in the inventory for the widow of Garcia de Melo Torres there are listed as having come from India in between 1583–1592 and 1605–1614, ‘a teak cabinet embellished in ebony and ivory marquetry...’ and ‘another Indian cabinet of green and white marquetry...’³ Additionally, in 1635, António Bocarro (1594–1642), official chronicler and keeper of Goa’s Archives, reports that in Thane were made ‘... excellent writing boxes, cabinets and tables, with ebony and ivory marquetry, more lasting than any others from this part of the state...’⁴.

On the subject of some inlaid furniture pieces known as ‘from Goa’, and considering the absence of clear references to such productions, several doubts remain as to their truly Goan origin. The only certainty is that, beyond the religious nature of some pieces, undoubtedly of Goan manufacture for their large dimensions or commissioned for specific locations, there were also other pieces made in that territory in some considerable

divinities féminines de la mythologie hindoue liées à l’élément « eau » — portant sur le front des ajna, ou « troisième œil entre les sourcils », destinées à se souvenir de la capacité intuitive. Le corps présente un buste féminin dont les mains viennent se reposer sur la poitrine — symbole de fertilité — et se termine en queue de serpent enroulée. Ces figures hybrides reposent sur un piédestal de section quadrangulaire.

Dans l’historiographie de l’art indo-portugais, le mobilier en marqueterie a été attribué à quatre grands centres ou zones de production: Goa, Cochim, la Province du Nord de l’État portugais de l’Inde, et l’Inde du Nord ou Pakistan (Sindh) d’influence moghole — un empire dont les réalisations artistiques et culturelles émergent à la fin du XVIe siècle, avec l’empereur Akbar (1556–1605), et plus sensiblement durant les règnes de Shâh Jahân (1628–1658) et de Aurangzeb (1685–1705).

Nous savons que à partir du milieu du XVIe siècle arrivèrent au royaume du Portugal des meubles en marqueterie qui ornaient les maisons des nobles et des riches marchands portugais. Ces meubles provenaient de la Province du Nord de l’État Portugais de l’Inde où des ateliers avaient été établis dans des villes telles que Chaul, Fort de Bassein, Diu et Thane (près de Bombay). Ils sont très reconnaissables à une décoration extrêmement précieuse et faite d’incrustations. Dans un inventaire de 1559, récemment divulgué, contenant la liste des pièces expédiées à Goa sur le navire *Garça*, réalisé par Manuel Leitão, trésorier de l’État portugais de l’Inde à Goa, il est fait mention d’ « un grand écritoire neuf, sur pied, en marqueterie, fabriqué à Thane ».¹ Les références à la production de la Province du Nord se sont prolongées jusqu’au XVIIe siècle. Plusieurs documents en témoignent, notamment chez Frei João dos Santos (1560–1622) dans *Ethiopia Orientale Vária História de Cousas Notáveis do Oriente*, [Éthiopie orientale — Diverses histoires de choses notables sur l’Orient], qui nous apprend que « sur la rivière Chaul, au-dessus de cette partie de notre ville, à une demie lieue, se trouve le village des Maures, nos voisins, que l’on appelle, Chaul du Haut. Nombre de païens y vivent, presque tous des marchands et des artisans de divers métiers, travaillant en particulier les couvertures de toutes sortes, les écritoires en marqueterie, les lits et beaucoup d’autres choses... » , soulignant ainsi que les ateliers étaient situés dans un village hindou, à quelques kilomètres de la ville de Chaul.²

Les cabinets étaient si populaires dans les maisons nobles et bourgeoises que, dans la lettre de succession de la



numbers, which were inlaid in timbers of various shades, forming geometric patterns with ivory detailing, known as 'diaprés', whose production can be confidently dated to the 17th century.

The shape of this rare cabinet, influenced by European prototypes, suggests a Portuguese order to Thane, a city that, as we have seen, was exporting as early as 1559. Of clear Persian influenced decoration, usual in Mughal pieces and in those produced in the Portuguese State of India Northern Province, with some characteristics of the luxurious decorative grammars from the Sultanates of the Deccan, particularly Bijapur and Ahmednagar, both resulting from the political disintegration of the Sultanate of Bahmani (1347–1518), a well-known bastion of Persian culture in the Indian sub-continent before the 16th century.⁵

The rarity of this cabinet is defined by its perfect proportions, the exceptional quality of manufacture and the highly sophisticated decoration, all adapted to its reduced scale, which suggests a piece of furniture made specifically for use on a platform (*estrado*), a domestic raised area, retained in Portugal from the long Islamic presence, where women sat or kneeled. This possibility is reinforced by the plain, undecorated back surface that would have been placed against a wall.

For all its characteristics this small cabinet, dated to the late 16th century, is one of the most important examples of Thane's inlaid furniture production. 🌟

¹ See / Voir: PINTO, Pedro, *Um olhar sobre a decoração do 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*, 2008, p. 244/245; CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 71–72; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, p. 150.

² See / Voir: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2002, p. 40.

³ See / Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1990, p. 143.

⁴ See / Voir: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiguidades 2002, pp. 57 e 58.

⁵ See / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, p. 149.

veuve de Garcia de Melo Torres, ils sont répertoriés comme venant de l'Inde entre 1583 et 1592 et 1605–1614: «... un cabinet en teck orné d'ébène du Mozambique et marqueté d'ivoire...» et «...un autre cabinet d'Inde marqueté de vert et blanc...».³ Également en 1635, António Bocarro (1594–1642), chroniqueur officiel et gardien de la Torre do Tombo [les archives] de Goa, nous apprend qu'à Thane, dans les alentours de Bombay, sont fabriqués «...[d'] excellents écrivains, cabinets et buffets marquetés en ébène du Mozambique et en ivoire, beaucoup plus solides que dans n'importe quelle autre partie de cet État...».⁴

En ce qui concerne les meubles décorés d'incrustations, dits "de Goa", il existe des doutes quant à leur lieu de fabrication en raison de l'absence de références explicites concernant cette production. La seule certitude est que — en plus des pièces de nature religieuse dont celles destinées aux sacristies, sans aucun doute produites à Goa car étant de grandes dimensions et commandées pour un lieu bien précis — étaient expédiées, en quantité non négligeables, des pièces à décoration incrustée utilisant des bois de couleurs et de tons divers, formant des motifs géométriques, appelés diaprés, utilisant ponctuellement l'ivoire, et dont la production appartient déjà au XVII^e siècle.⁵

La forme de ce meuble, rare et précieux, influencée par des prototypes européens, indique une commande portugaise, produite à Thane, centre connu depuis 1559, comme mentionné précédemment.

L'ornementation est d'influence perse, dont les caractéristiques décoratives se retrouvent également dans les meubles d'influence moghol ainsi que dans ceux fabriqués dans les territoires de la Province du Nord de l'État portugais de l'Inde. La décoration riche et somptueuse est typique des sultanats islamiques du Deccan, en particulier de Bijapur et d'Ahmadnagar, résultant de l'effondrement politique du sultanat de Bahmani (1347–1518), l'un des bastions de la culture persane sur le continent indien avant le début du XVI^e siècle.⁵

La rareté du modèle est due à la rigueur des proportions, à la haute qualité d'exécution et à sa décoration précieuse, ici adaptée à un format plus réduit qui renvoi au meuble d'estrade, d'usage féminin, courant depuis plusieurs siècles dans les pays d'influence islamique, comme le Portugal.

Ainsi on peut affirmer que ce petit cabinet, de la fin du XVI^e siècle, est l'un des plus importants exemples documentés de cette production originaire de Thane. 🌟

025. WRITING TABLE

Teak, sissoo, ebony and ivory
 Indo-Portuguese, 17th century
 Dim.: 79.0 × 100.0 × 65.0 cm
 A420

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon

An extraordinary teak and sissoo 17th century Indo-Portuguese writing table inlaid in an elaborate ivory and ebony pattern.

The dense decorative scheme fills in the whole of the table surfaces, taking advantage of the contrasting colours of the materials; the dark ebony inlay on the teak golden surface, dotted by small ivory pegs that tint the surfaces in white.

The rectangular tabletop, with the large lateral overhanging typical of Indo-Portuguese writing tables, is elaborately decorated in a geometric pattern and divided into two sections, a central and an outer one, forming with the drawer case, a single element fixed to the legs by a mortise and tenon joint. The top and the two drawers fronts are decorated in an identical pattern of overlapping ebony circles framing ebony stars dotted in ivory, a type of decoration of clear Islamic influence often referred to in Portuguese as *diaprés*.

The robust legs, elegantly spiral turned and diverging outwards, are joined by the typical double stretchers, the whole leg cage rhythmically assembled in an obvious insinuation of continuous movement. The stretchers are interrupted mid length by ebonized teak discs that, in coordination with the large spherical feet, endow the table with carefully balanced and sophisticated aesthetics. The legs are decorated in ebony inlaid floral patterns also dotted in ivory.

Escutcheons and corner pieces in gilded and pierced copper with brass rounded head tacks encircling the drawer fronts. 🍷

Writing tables are characterised by the presence of two front drawers fitted with compartments to store writing materials: paper, quills, ink and sand blotters.

This type of inlaid decoration, of overlapping ebony and ivory circles centred by stars and dots, said *diaprés*, is typical of Goan furniture production and would become one of its most distinctive and refined decorative patterns.

025. TABLE-BUREAU

Teck, sesham, ébène et ivoire
 Indo-portugais, XVIIe siècle
 Dim. : 79,0 × 100,0 × 65,0 cm
 A420

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne

Extraordinaire table à écrire indo-portugaise du XVIIe siècle, en bois de teck et sesham, avec marqueterie et ornements d'ivoire et d'ébène.

La décoration recouvre entièrement le meuble, tirant parti des effets de contraste des bois utilisés : marqueterie sombre d'ébène sur fond clair de teck, ponctuée de petites chevilles d'ivoire qui colorent la surface de points blancs.

Le plateau rectangulaire, beaucoup plus long que le piètement — comme le voulait l'usage dans ce type de meubles indo-portugais —, est richement décoré de motifs géométriques répartis en deux registres. Il forme un bloc avec le caisson qui repose sur le piètement par un assemblage en emboîtement. Le caisson est pourvu de deux tiroirs à composition décorative identique à celle du plateau : des cercles d'ébène entrelacés, au centre orné d'une étoile octogonale d'ébène pointillée d'ivoire. Ce type d'ornementation, clairement d'inspiration islamique, est communément appelé « diapré ».

Les pieds, légèrement divergents et reliés par une double entretoise, exhibent un extraordinaire travail d'ébénisterie, rythmé par les torsades de spirales hélicoïdales qui se prolongent mutuellement, faisant écho à l'ensemble du langage décoratif. Le centre des spirales des traverses est interrompu par des disques de teck couleur d'ébène qui contrebalancent les imposants volumes sphériques des pieds, ajoutant considérablement à la valeur esthétique de la pièce. Le piètement, indépendant du reste du meuble, présente une décoration composée de rinceaux stylisés en ébène ponctués d'ivoire.

Les écussons et les cornières en cuivre fin ajouré et doré au mercure, ainsi que les clous décoratifs en laiton qui soulignent l'encadrement des tiroirs, viennent compléter l'ornementation. 🍷

Cette table à écrire est pourvue de deux tiroirs-écritoires destinés à y ranger le matériel d'écriture. Le motif diapré — composé de cercles entrelacés contenant une étoile — est typique de l'ébénisterie de l'État portugais de l'Inde et devient l'un des ornements emblématiques de cet art noble et raffiné.



026. CABINET — VENTÓ

Teak, ebony, sissoo, ivory and gilt copper
 Portuguese Indian State Northern Province,
 Thane (?) or Mumbai (?), late 16th century
 Dim.: 35.5 × 31.5 × 43.0 cm
 F1122

Provenance: Private collection, Lisbon

Parallelepiped sissoo (*Dalbergia latifolia*) and ebony (*Diospyros melanoxylon*) veneered teak (*Tectona grandis*) “vento” cabinet, inlaid in white and green died incised ivory, teak and sissoo elements, standing on flattened turned feet, with a single hinged door opening to the right.

The outer decoration, excepting the back, is composed of central rectangular sections depicting urns with wild carnations (*Dianthus caryophyllus*) of multi-coloured leaves, arranged in a fan like composition. These central cartouches are framed by wide bands of floral scrolls with *nāginī*, mythological beings with female heads and torsos and twisted double snake lower limbs, in each corner. These fantastic figures touch their breasts in an allusion to fertility.

Nāginī are the female version or companion of *nāga*, the “King Cobra”. In Hindu mythology, the *nāga*, male divinities, are considered nature’s spirits connected to water, protecting water springs, wells and rivers, providing rain and fertility.

From each individual *nāginī* twisted limbs, emerge continuous vegetal scrolls, with large stylised flowers marking the centre of each band. Separating the central field from the outer bands, as well as encircling the whole composition, a strip of ivory and teak quatrefoils.

When open this “vento” reveals five drawers organised over four tiers; two upper, full width drawers, and three half-width drawers below; a double height one on the left and two small ones on the right.

The vibrant decorative scheme of the drawer fronts is identical to that of the outer surfaces, with large, multi-coloured carnations and foliage scrolls ending in dragon heads.

On the inner door, an identical but full sized inlaid composition, with an urn with carnations and large stylised flowers, with the incised white ivory components highlighted in red and black pigment.

This “vento” belongs to a small group of furniture pieces, characterised by this particular type of contrasting coloured decoration and by the frieze of quatrefoil motifs, unknown in

026. CABINET — VENTÓ

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre doré
 Province du Nord de l’État Portugais de l’Inde,
 Thane (?) ou Bombay (?), fin du XVIe siècle
 Dim. : 35,5 × 31,5 × 43,0 cm
 F1122

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Cabinet « vento » en bois de teck (*Tectona grandis*) avec bandes en sesham (*Dalbergia latifolia*) et en ébène (*Diospyros melanoxylon*), et enrichi d’incrustations en ivoire — de couleur naturelle et teint en vert, avec décoration incisée — en teck et en sesham.

Présentant une forme parallélépipédique et reposant sur des pieds en boule aplatie, ce meuble comporte une seule porte à l’avant qui ouvre vers la droite. La décoration extérieure, à l’exception de la face arrière, s’organise en un tableau central entouré de larges bordures. On y voit un vase d’œillet communs (*Dianthus caryophyllus*) vus de profil (en forme d’éventails), dont les branches sont remplies de feuilles multicolores.

Les angles des larges bordures sont occupés par une *nāginī*, représentée par la tête et le torse d’une femme se touchant la poitrine (symbole de fertilité), se prolongeant en un double serpent enroulé.

La *nāginī* est la version féminine ou la compagne de *Nāga*, le roi des serpents. Dans la culture religieuse hindoue, les *nāgas*, puisqu’il s’agit de divinités masculines, sont considérés comme des esprits naturels en relation étroite avec l’eau : ils protègent les sources, les puits et les rivières et favorisent la pluie et la fertilité.

À partir de la queue enroulée de chacune de ces *nāginī* se développe un enroulement végétal continu. Des fleurs de plus grande dimension et plus stylisées sont représentées au centre de chaque côté de la bordure. Un fin encadrement sépare le tableau central de la large bordure et celle-ci des arêtes de l’objet : il contient des fleurs quadrilobées tour à tour en ivoire de couleur naturelle et en teck.

Ouvert, ce « vento » présente cinq tiroirs intérieurs de dimensions différentes : deux tiroirs supérieurs occupant toute la largeur du meuble la moitié supérieure ; en dessous, trois tiroirs, dont l’un carré et plus grand du côté gauche.

La magnifique décoration du devant des tiroirs reprend celle des bordures extérieures : on y voit de larges enroulements végétaux d’œillet et de feuilles en dents de scie de plusieurs couleurs et des têtes de dragons.





specimens of Goan origin (in ebony veneered teak with ebony and ivory inlays), which were produced in large numbers from the late 16th century onwards, as evidenced by pieces still extant in those former Portuguese India territories.¹

On account of the “Persian” flavour of this type of dense inlaid decoration, most historians seem to agree on a Mughal origin for these pieces, centred in Gujarati ports as well as in Sindh, an area further to the North in present day Pakistan.² This conclusion takes into account not only the presence of Hindu elements, mythic and mythological creatures of symbolic prophylactic value, but also of a clearly Islamic decorative grammar of standard geometric patterns (checkered, “diapré” or even comma shaped vegetal scrolls), or curvilinear framing strips and ogives.

However, it is likely that such objects were in fact produced in Portuguese administered territories on the Indian West Coast, formally the Portuguese Indian State Northern Province, embracing areas of Gujarat as well as of Maharashtra to the North of Goa.³ Effectively the production of this type of pieces for the Portuguese market began in the mid-16th century, before the Mughal conquest of those territories in 1576, following the fall of the Sultanate of Gujarat.

The “Persian” nature of this specific decorative style must be considered as characteristic of Mughal art, fully achieved

Sur la face intérieure de la porte, une étroite bordure remplie de fleurs quadrilobées encadre une grande composition présentant un vase de fleurs identique à celui des tableaux extérieurs, avec des œillets et de grandes fleurs stylisées. Les incrustations en ivoire de couleur naturelle portent une décoration incisée, puis réhaussée avec des pigments rouges et noirs.

Ce cabinet s’inscrit dans un groupe restreint de pièces de mobilier qui se caractérise par le type de décoration incrustée aux couleurs contrastées et également par la frise de fleurs à quatre pétales découpés, un motif original que l’on ne retrouve pas sur les autres meubles produits à Goa. La fabrication de ces meubles en teck avec bandes d’ébène et incrustations d’ébène et d’ivoire contrastant sur le fond en teck démarre à la fin du XVIe siècle et connaît une production à grande échelle tout au long du XVIIe siècle, comme le témoigne le mobilier existant sur place, dans cet ancien territoire de l’Inde portugaise.¹

En se basant sur la nature « persane » de la décoration florale typique de cet ensemble au précieux travail de marqueterie, tous les auteurs sont tentés d’affirmer l’origine moghole de ces pièces à la décoration originale mais cohérente : elle serait centrée dans les ports du Gujarat et également à Sindh, plus au nord, dans l’actuel Pakistan, alors sous domination moghole.² Ainsi, ces ouvrages comportent à la fois des éléments hindous, à travers la figuration, même timide, d’animaux mythiques à la symbolique prophylactique, et des éléments islamiques, avec le caractère géométrique de certains motifs (en échiquier, diapré ou enroulements végétaux en virgule), les encadrements en courbes et contrecourbes, et les ogives en accolade.

Cependant, ces pièces ont très probablement été fabriquées sur les territoires occupés par les Portugais sur la côte occidentale de l’Inde, devenus la Province du Nord de l’État Portugais de l’Inde, aussi bien dans le Gujarat que dans le Maharashtra, au nord de Goa.³ En effet, la production de ce type d’objets destinés au marché portugais avait débuté au milieu du XVIe siècle, avant la conquête moghole de ces territoires en 1576 et la chute du Sultanat du Gujarat.

Quant à la nature « persane » de la décoration, elle est tout aussi typique de l’art moghol — s’affirmant pleinement dans les arts décoratifs dans la transition vers le XVIIe siècle, notamment sous le règne de l’empereur Jahangir (r. 1605 – 1627) — que de l’art somptueux et précieux produit dans les Sultanats du Dekkan, et notamment dans les royaumes d’Ahmadnagar et Bijapur qui s’étendaient à l’époque sur toute



and developed, in the field of the decorative arts, in the reign of Emperor Jahangir (r.1605 – 1627), as of the sumptuous and vivid art from the Deccan Sultanates of Ahmednagar and Bijapur, which occupied the whole of the Western Indian coast from Gujarat to Goa.⁴

These Sultanates originated politically from the collapse of the Sultanate of Bahmani (1347-1518), an Indian Subcontinent bastion of Persian Islamic culture and art centuries before the Mughal conquest, which claimed as its founding figure a mythical Persian king, Bahman's b. Esfandiâr.⁵

Of the various 16th century Portuguese coastal enclaves that formed the Northern Province, various could claim a tradition of furniture making and textile weaving, such as Thane, today a district of Mumbai, referred in documentary evidence as a production and export centre for inlaid furniture.⁶

Accordingly, on departing Goa in 1559, the cargo manifest for the Portuguese ship *Garça*, lists "...a brand new inlaid writing cabinet made in Thane in which were stored a small tortoiseshell cabinet; a China case, a Ceylon crucifix with its wooden case; a gilt drinking shell, and some scales to weigh gold".⁷

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

la côte occidentale du sous-continent indien, du Gujarat à Goa.⁴ Les Sultanats du Dekkan avaient d'ailleurs été créés à la suite du démembrement du Sultanat de Bahmani qui, entre 1347 et 1518, se targuait d'avoir été fondé par un roi mythique persan, Bahman b. Esfandiâr, et était l'un des bastions de la culture et de l'art persan et islamique du sous-continent indien, plusieurs siècles avant la fondation de l'empire moghol.⁵

Parmi les différents comptoirs côtiers occupés par les Portugais au long du XVI^e siècle et qui formaient les Provinces du Nord, plusieurs comportaient déjà une tradition de fabrication de mobilier et de production textile : certaines des premières références documentées concernant le mobilier marqueté produit en Inde pour le marché portugais se rattachent précisément au village de Thana, qui fait actuellement partie de l'agglomération de Mumbai (Bombay).⁶ Ainsi, dans la liste des objets mis à bord de la nef *Garça* en 1559 se trouve la description d'« une grande et nouvelle écritoire marquetée avec pieds faite à Thana, qui contenait une petite écritoire en écaille de tortue, une petite boîte de Chine, un crucifix en ivoire de Ceylan avec sa boîte en bois, un coquillage doré pour boire et des balances pour peser l'or ». ⁷

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ On this Thane attributed production see: / Autour de cette production attribué à Thaná voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136 – 171, cat. no. 15.

² See: / Voir: DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 126, 178 – 179, 299 – 301, 379, 390, 392, 404 – 405, 408.

³ On the Portuguese Indian State Northern Province see: / Dans la province du nord de l'État indien du Portugal, voir: GOMES, Paulo Varela and ROSSA, Walter, *O primeiro território: Bombaim e os Portugueses*, in *Oceanos*, 41, 2000, pp. 210 – 224.

⁴ On the art of the Deccan Sultanates see: / Sur la Province du Nord de l'État indien du Portugal voir: Navina Najat Haidar and / et Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500 – 1700. Opulence and Fantasy* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015.

⁵ See: / Voir: ANSARI, N. H., *Bahmanid Dynasty*, in Ehsan Yarshater (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 3.5, London — Boston, Routledge — Kegan Paul, 1989, pp. 494 – 499.

⁶ On the Portuguese Thane see: / Sur la Thaná portugais voir: MENDIRATTA, Sidh Losa, *Two Towns and a Vila, Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structures of Three Indo-portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da India*, in SHARMA, Yogesh; MALEKANDATHIL, Pius (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805 – 814.

⁷ See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da India* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 71 – 72.

027. WRITING CABINET

Teak, Indian rosewood, ivory, iron, brass and gilt copper
Gujarat (India) or Sindh (Pakistan)

Late 16th to early 17th century

Dim.: 20.0 × 31.0 × 23.5 cm

F1178

Provenance: Private collection, Oporto



Fall-front, exotic wood writing cabinet veneered in East Indian rosewood and inlaid in ivory decorative motifs. Some of the inlaid components being fixed by small, decoratively placed brass pins.

The cabinet's gilt copper fittings consist of two side handles, an outer, double-headed eagle or *gandabherunda* — Hindu mythological bird of magical strength, probably intended to ward off evil and protect the cabinet's precious contents —, openwork lock plate, an inner, central drawer plate and seven drawer pulls.¹

The outer surfaces (and the inner drop-front surface) are minutely and densely decorated in a wide, undulating ivory inlaid floral scroll border, framing large fields of flowering trees, foliage scrolls, birds and hunting scenes.

On the front, three male figures in Islamic attire set amongst two large trees with perching birds; a princely hunter on horseback, flanked by two huntsmen on foot, the one on the left holding an axe, and the other carrying what seems like an

027. COFFRET-ÉCRITOIRE

Teck, Sesham, ivoire, fer, laiton et cuivre doré
Gujarat (Inde) ou Sind (Pakistan)

Fin du XVIème au début du XVIIème siècle

Dim. : 20,0 × 31,0 × 23,5 cm

F1178

Provenance : Collection privée, Porto

Coffret-écritoire avec couvercle à rabattre et structure en bois exotique associé au sesham (*Dalbergia latifolia*), est décoré de marqueteries en ivoire. Certains de ces ornements sont fixés au moyen de petites épingles décoratives.

Les ferrures en cuivre doré incluent les deux poignées latérales, les deux platines de serrure en forme d'aigle bicéphale ou *gandabherunda* — oiseau mythologique hindou doté de pouvoir magique, dont le rôle ici est probablement d'écarter le mal et de protéger les préciosités contenues dans l'écritoire contre des individus sans scrupules — et les poignées des tiroirs.¹

Toutes les faces extérieures et l'intérieur du couvercle à rebattre sont finement décorées de larges bordures ornées de marqueteries d'ivoire, composées d'enroulements floraux longeant les arêtes et d'un panneau central empli d'enroulements floraux et de scènes de chasse.

À l'avant, on découvre trois figures masculines en costume islamique — un prince à cheval, entouré de deux chasseurs à pied, celui de gauche tenant une hache et celui de droite, un piège à animaux —, disposées symétriquement; entre les figures, deux grands arbres fleuris et, au-dessus de chaque personnage, un oiseau.

La face supérieure de la boîte est ornée de quatre figures masculines en costume islamique, disposées en trois groupes séparés par deux grands arbres fleuris. Le groupe central est formé par deux personnages montés sur un éléphant, dont l'un





animal trap. On the top surface four male figures, identically dressed in Islamic costume, set in three groups. The two central figures riding an elephant, one holding a banner, and the others, walking ahead and behind, holding crucifer staffs. On each lateral panel two Islamic male figures facing a centrally placed tree and on the inner fall-front, depictions of wild animals in a landscape; a Bengal tiger (*Panthera tigris tigris*) and two spotted deer or chital (*Axis axis*).

The cabinet's interior is fitted with six drawers set over three tiers (the top drawer simulating two), of which the central lower drawer is of double height. On the drawer's fronts a composition of flowering plants and symmetrically placed birds. On the larger central surface, a flowering tree and two, male and female, figures.

This type of cabinet is modelled after a European prototype, a portable object known in Germany as a *schreibtisch* or 'writing desk', which, in the 16th century, ranked among the most prestigious pieces of storage furniture.

When opened, the hinged fall-front forms a surface for writing, while the various drawers, some lockable, give access to the objects within, such as documents, writing paraphernalia, or even jewels and other valuables. 🌟

This type of furniture was prevalent in the interior furnishings of European aristocratic and patrician households, and portable fall-front pieces of furniture were a basic requirement for European officials, merchants and traders settling or travelling in Asia. Oriental writing cabinets

brandit un étendard; les figures latérales sont, quant à elles, à pied, tenant chacune un bâton crucifère. Sur les faces latérales sont représentées deux figures face à face, séparées par un arbre fleuri.

L'intérieur du couvercle est orné de trois animaux, séparés par deux grands arbres fleuris — un tigre du Bengale (*Panthera tigris tigris*) et deux cervidés tachetés, ou chital (*Axis axis*).

L'écritoire comporte six tiroirs intérieurs, dont l'un en simule deux, disposés sur trois rangées, ainsi qu'un tiroir central, de plus grande dimension. La décoration en marqueterie de l'avant des tiroirs représente des plantes fleuries et des oiseaux symétriquement disposés, à l'exception du tiroir central où l'on voit un grand arbre et, de chaque côté du tronc, une figure en costume islamique; les deux figures se font face, l'une est masculine et l'autre féminine.

Le présent coffret-écritoire suit le modèle européen, objet portable connu en Allemagne sous le nom de *schreibtisch* ou « cabinet », ayant conquis la première place parmi les plus prestigieuses pièces de mobilier de rangement du XVI^e siècle. Ouvert, le couvercle peut servir de table d'écriture, et les tiroirs donnent accès à divers objets gardés dans les compartiments, comme des documents, des outils d'écriture et du papier, voire des bijoux ou autres objets de valeur. 🌟

Ce type de mobilier de luxe se trouvait principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie et était devenu indispensable aux fonctionnaires européens, aux marchands et aux négociants qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique.



produced in exotic and expensive materials were much admired and avidly sought after in Europe, due to their appealing design and technical perfection. As is well-known from documentary evidence the production of this type of furniture was based in north-western India, namely in Gujarat and Sindh, both long-standing centres for the production of luxury goods.²

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

Ces boîtes-écritaires et cabinets de petite taille produits en Asie, avec des matériaux exotiques et luxueux, étaient très prisés et avidement recherchés en Europe, en raison de leur forme, mais aussi en vertu de la perfection technique dont ils faisaient preuve.

La production de ce type de mobilier était avant tout centrée au Nord-Ouest de l'Inde, notamment dans les régions du Gujarat et de Sind qui pouvaient se targuer d'une longue tradition de fabrication de biens de luxe.²

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ For a similarly decorated writing box, see: / Pour une boîte-écritoire à la décoration similaire, voir: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 28–29.

² See: / Voir: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, cat. 16, pp. 172–191.

— CEYLON

Sinhalese-Portuguese Ivories

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying

respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and Christian imagery are the ivory sculptures of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, *Salvator Mundi*, who according to Matteo Ricci, functioned as “the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World”, the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. 🌟

— CEYLAN

Ivoires Cinghalo-portugais

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI^e siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368–1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires — et notamment les Jésuites — se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI^e siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens — gravures et objets — qui servaient de références aux commandes des missionnaires

chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin — une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601 : deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. 🌟

028. JEWELLERY BOX

Ivory and silver
 Sinhalese-Portuguese, mid 17th century
 Dim.: 14.5 × 31.0 × 20.0 cm
 F1154

Provenance: Sequeira Pinto collection, Oporto



A rare and large Sinhalese box in ivory with silver mountings, with a flat top lid slightly projecting and ball-shaped turned feet.

The box is formed of four dovetailed thick ivory panels of around one cm in thickness, joined by a secret mitred dovetail, also known as full-blind dovetail joint (the outer edges meet at a 45-degree angle while hiding the dovetails internally within the joint). Two exceptionally large panels make up the lid and three form the base, assembled with half lap splice joints, held in place with ivory pins.

The presence of the ball feet informs us of the likely original function of this imposing, sumptuous piece of furniture: it is a box intended to be placed on a dais and probably used to store the precious belongings of a noble lady, objects and materials used for needlework and embroidery such as valuable silk yarn balls and gold and silver thread.¹

All sides are profusely carved in low-relief with large vine scrolls and stylised lotus buds. These vine scrolls are symmetrically arranged: two on the front, back and sides, in a panel framed by a simple beaded frieze; and four on the lid, in a quadripartite panel framed by a thin beaded frieze and a larger quatrefoil band typical of Ceylonese decorative schemes.

Regardless of the quintessential Ceylonese character of this motif², the sculptural finesse of the carving is clearly inspired in European prints and are similar to the botanical naturalism present in the best Mughal low-relief stone carving datable to the reigns of Jahangir (r. 1605 – 1627) and Shah Jahan (r. 1628 – 1658).³

The same refinement and floral decoration may be seen in the sophisticated and copious pierced, openwork silver

028. BOÎTE – COFFRET

Ivoire et argent
 Cinghalo-portugais, milieu du XVIIe siècle
 Dim. : 14,5 × 31,0 × 20,0 cm
 F1154

Provenance: Collection Sequeira Pinto, Porto

Boîte de grande dimension en ivoire datant du milieu du XVIIe siècle produite à Ceylan, avec couvercle à rabattre plat, légèrement saillant et pieds en boules aplaties tournées.

Le corps de l'objet est constitué de quatre plaques épaisses d'ivoire (environ 1 cm d'épaisseur), assemblées en queue-d'aronde aveugle, dissimulant les joints à 45 degrés. Le couvercle est formé de deux plaques exceptionnelles et la base de trois, savamment assemblées par des joints d'emboîtement plats à mi-bois et fixées par des épingles d'ivoire.

Reposant sur les pieds en boule aplatie, cette imposante et somptueuse pièce de mobilier à usage féminin servait très probablement à contenir les objets précieux d'une dame de la noblesse, peut-être des outils et matériaux de couture ou de broderie, comme de précieuses bobines de fil de soie et de fil d'or et d'argent.¹

Les plaques sont abondamment taillées en bas-relief et présentent une composition d'enroulements végétalistes de vrilles et boutons de fleur de lotus stylisés, disposés symétriquement : deux motifs à l'avant, à l'arrière et sur les faces latérales, encadrés par une simple frise perlée ; quatre sur le couvercle, avec bordure en fine frise perlée et bande de fleurs à quatre pétales, ornement typiquement cinghalais.

Bien que l'on puisse considérer ce motif floral comme typiquement cinghalais², le traitement sculptural de l'ivoire, travaillé jusqu'à mi-épaisseur environ des plaques, est clairement inspiré d'ouvrages gravés européens. De même, on peut qualifier d'occidental le dynamisme de la sculpture en fin relief qui, de certaine manière, évoque également le naturalisme botanique des magnifiques bas-reliefs en pierre que l'on fabriquait à la cour moghole des empereurs Jahangir (r. 1605 – 1627) et Shah Jahan (r. 1628 – 1658).³

On observe une décoration florale tout aussi raffinée sur les très nombreuses montures, hautement sophistiquées, en argent creusé, repoussé et ciselé, dont la conception est simultanée à celle de la boîte. Elles contribuent non seulement à l'unité esthétique de la décoration, mais également à son élégance à travers leur placement stratégique sur les joints des diverses plaques d'ivoire du coffret.





mountings worked in repoussé and chased. These elements, conceived from the outset, with a clear contrast between the silver and the smooth, flat ivory, not only further contribute to the aesthetic unity of its decoration, but were strategically placed over the joints uniting the ivory panels that form this large casket: cusped, polylobate angle-pieces on the lid and also on the socle; bands on the lid forming a cross with a lozenge at the centre (reminiscent of a European-style female coat of arms) dividing the carved composition in quarters, projecting towards the edge and covering the joints; corner uprights covering the edges of the box; and long, projecting hinges with polylobate pierced finials, seen on the back and on the inside of the lid, reminiscent of medieval and Islamic models.

The mountings also comprise the turned-like side handles, exceptional for their weight, and the lock (double, spring lock), with the escutcheon in the shape of a coat of arms flanked by four large hemispherical silver nails and an extraordinary key, possibly slightly later and European in origin, decorated with pierced, openwork floral elements.

The quality of the carving is similar to the best examples produced in Ceylon for the Portuguese market (approximately until 1658), namely to the veneered boxes and cabinets (with a wooden structure covered by tortoiseshell plaques, gilded copper or even mirror mica), covered with thin pierced, openwork ivory carved plaques — see the small table cabinet with doors from the Ashmolean Museum of Art, Oxford (inv. no. EA1976.6) dated to the first half of the 17th century.⁴

The main difference lies in the material used, given that the present box, in its opulence, uses thick, large ivory plaques similar in construction and material to the early caskets made in the Ceylonese imperial city in the mid-16th century, before the carving techniques in very high-relief were lost.⁵

One of the best examples of this veneered, openwork pieces of furniture, similar to the present one and following the same shape, decoration (although less refined) and identical silver mountings, is dated to the second half of the 17th

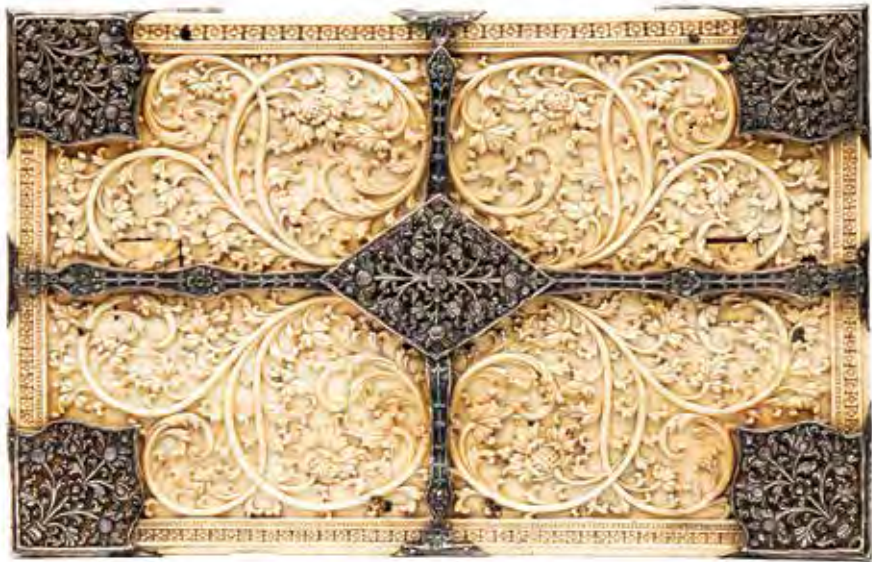
C'est le cas des cornières polylobées du couvercle, reprises à la base, et des bandes décoratives qu'il arbore, partant d'un losange central comme pour figurer d'étranges armoiries féminines. Elles divisent ainsi le couvercle en une composition écartelée qui se prolonge sur son épaisseur et recouvre l'assemblage des deux plaques qui le composent — éléments également repris sur la base. Signalons également les cornières qui recouvrent les arêtes de la boîte, ainsi que les charnières qui se terminent en un médaillon polylobé et creusé, évoquant des modèles médiévaux européens et islamiques.

Les ferrures incluent aussi les poignées massives des faces latérales, forgées et travaillées à la lime comme par une opération de tournage, et la serrure (double, à ressort), avec entrée en forme d'écusson flanqué de quatre larges clous demi-sphériques, ainsi qu'une extraordinaire clé ornée d'éléments floraux stylisés, creusés, possiblement d'origine européenne.

La qualité de la taille est en tout comparable à celle des meilleures pièces produites à Ceylan à l'époque du marché portugais (jusqu'à environ 1658), notamment celles comportant une structure en bois de teck avec bandes en écaille de tortue ou en cuivre doré (voire même en feuilles de muscovite) et intégralement recouvertes de fines plaques d'ivoire creusé et taillé. Parmi celles-ci, citons le petit cabinet à deux portes de l'Ashmolean Museum of Art, à Oxford (inv. n.° EA1976.6), qui affiche des marques typiques de l'art et du goût cinghalais et que l'on peut dater de la première moitié du XVIIe siècle.⁴

La différence principale entre ces pièces et la nôtre réside dans l'extraordinaire épaisseur des plaques de notre boîte, traduisant opulence et libéralité. Elle rappelle les premiers coffrets produits à la cour impériale cinghalaise au milieu du XVIe siècle, lorsque la tradition de la sculpture en moyen et haut-relief ne s'était pas encore perdue.⁵

L'un des exemplaires de cette production à bandes et fines plaques d'ivoire creusé qui se rapproche le plus du nôtre est une boîte de la même forme et présentant une décoration similaire, mais beaucoup moins raffinée, ainsi que des montures



century and belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. BK-1971-30.⁶

The superior quality of the carving of the present box contrasts with similar ivory and ebony examples datable to the second half of the 17th century and commissioned by the Dutch. Although similar in their floral decoration, they are distinct in their execution and scale of the motifs, which became larger towards the end of the century. These are mainly caskets and cabinets, but also pipe cases, such as the ones in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. W147-1928, and the Asian Civilisations Museum, Singapore.⁷

Its large dimensions, the artistic level of the ivory carving and silver mountings, and above all the fact that it was built using very thick African ivory panels, make the present box a *unicum* for its rarity and a *tour de force* on account of the technical and artistic quality that distinguishes it from all other known pieces of this rare production. 🍷

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

identiques — notamment en ce qui concerne les clous de la serrure —, datée de la seconde moitié du XVIIe siècle et conservée au Rijksmuseum, à Amsterdam (inv. n.º BK-1971-30).⁶

Ainsi, la finesse de la décoration taillée de notre boîte contraste avec celle des pièces similaires, en ivoire mais aussi en ébène, réalisées durant la seconde moitié du XVIIe siècle pour le marché hollandais : malgré un répertoire floral voisin, ces objets diffèrent dans l'exécution et également dans la taille des motifs qui augmente progressivement jusqu'à la fin du siècle. Parmi ceux-ci, on trouve des coffrets et des cabinets, mais aussi des étuis à pipe, comme ceux conservés, par exemple, au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n.º W147-1928), et au Asian Civilisations Museum, à Singapour.⁷

Ses dimensions généreuses, la qualité du travail sculpté de l'ivoire, les ferrures en argent et surtout le recours aux plaques épaisses d'ivoire africain font donc de cette boîte un *unicum* à la qualité technique et artistique extraordinaire, qui se détache au sein de cette rare production d'objets. 🍷

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ Published by: / Publié par : CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 202-211, cat. no. 18.

² See: / Voir: COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956.

³ See: / Voir: MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London, Thames and Hudson, 2007.

⁴ See: / Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, pp. 38-39; and GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 120-121, cat. no. 51-52.

⁵ See: / Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3 (Índia e Japão), Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, maxime pp. 77-91; JAFFER, Amin; SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999, pp. 3-14; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. no. 12, 18-19, 21-23, 50-52.

⁶ See: / Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 38.

⁷ See: / Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 31 and p. 47; Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 50-51, cat. no. 18; Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 131, cat. no. 143.

029. WRITING CASE

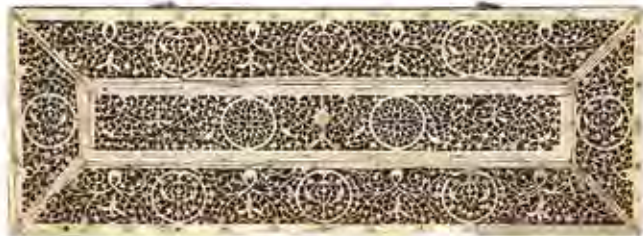
Exotic timber, ivory, silk and gilt copper

Sinhalese-Portuguese, 17th century

Dim.: 10.5 × 35.0 × 13.5 cm

F1121

Provenance: Private collection, Lisbon



Superb parallelepiped exotic timber and ivory writing case. Sitting on turned ivory feet, this rare piece is fully coated by finely pierced and carved ivory panels fixed to the wooden carcass by fine ivory pegs and framed by scroll engraved ivory banding characteristic of the Sinhalese repertoire.

These ivory panels, of great artistic skill and sophistication, are defined by symmetrically placed vegetal scrolls and birds, circular stylised lotus flower medallions of clear Iranian taste and star roundels, framed by a band of continuous quatrefoils, similarly to earlier Ceylon pieces made for the Portuguese court in the mid-16th century. The case is lined in green silk, probably an eastern woven taffeta.

Luxurious table cabinets, writing cases, boxes, caskets or portable jewellery cases of the present type, were used to keep and protect important documentation and small precious objects. Simple in shape, their true visual impact depended of their sumptuous decoration. Other, related objects, commissioned by the Portuguese in Ceylon, present day Sri-Lanka, had been known from the mid-1500s onwards.

Albeit with a clear European shape and function, the decorative grammar and carving style of this case are characteristic of Ceylonese luxury goods. Similar pieces, of finely carved ivory plaques applied on a teak, gilt copper or, more rarely, tortoiseshell on gilt wood carcass, can be found in public and private collections worldwide, albeit in very restrict numbers¹.

029. ÉCRITOIRE

Bois exotique, ivoire et soie ; ferrures en cuivre doré

Cinghalo-portugais, XVIIe siècle

Dim. : 10,5 × 35,0 × 13,5 cm

F1121

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Écritoire en bois exotique revêtu de plaques en ivoire creusé. Présentant une forme rectangulaire, cette écritoire oblongue repose sur des pieds en ivoire tourné ; elle est entièrement recouverte de fins panneaux en ivoire creusé et délicatement taillé, fixés sur le bois au moyen d'épingles d'ivoire et complétés par de simples encadrements plats en ivoire gravé, ornés d'une frise de vagues typique du répertoire cinghalais.

La décoration centrale des plaques d'ivoire minutieusement creusées et taillées présente des entrelacs végétaux et des oiseaux disposés symétriquement, des médaillons circulaires à l'ornementation iranienne comportant des fleurs de lotus stylisées, ainsi que d'autres médaillons stellaires.

La décoration des faces est complétée par un encadrement creusé dessinant des fleurs quadrilobées juxtaposées, rappelant les premières pièces cinghalaises produites pour la cour portugaise pendant la première moitié du XVIe siècle. L'intérieure de l'écritoire est revêtu de soie verte, probablement du taffetas de fabrication asiatique.

Ces luxueux écritoires — comme notre exemplaire —, ainsi que des cabinets, des boîtes, des coffrets ou des coffrets à bijoux portatifs du même genre, servaient à ranger et à protéger d'importants documents et de petits objets précieux. D'une construction simple, leur impact visuel dépendait de la richesse de leur décoration. Des ouvrages similaires furent produits à Ceylan (actuel Sri Lanka) sur commande portugaise à partir du milieu du XVIe siècle.

Tandis que leur forme et leur fonction sont européennes, les thèmes et, en particulier, le style de la taille de l'ivoire sont caractéristiques des luxueux arts cinghalais de l'époque. On trouve un très petit nombre de pièces similaires en termes de construction et de répertoire décoratif dans des collections publiques et privées¹, se caractérisant par de fines plaques d'ivoire délicatement creusées et taillées, puis montée sur fond de teck, de cuivre doré ou, plus rarement, sur écaille de tortue appliquée sur une structure en bois préalablement dorée.



¹ See: / Voir: GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 77, cat. no. 23, p. 120, cat. no. 51, e p. 121, cat. no. 52; and / et VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle — Gemeentemuseum, 2014, pp. 33–47.

030. PIETÀ

Ivory

Sinhalese-Portuguese, late 16th – early 17th century

Dim.: 9,0 × 11,0 cm

F1042

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon

Rare mid and low relief ivory plaque of superb sculptural quality. It depicts the Christian theme of the Pietà (*Piety*), centered on the body of Christ, supported by the Virgin Mary and flanked by two angels. The Virgin leans to the right, cradling the twisted body of her Son and supporting him in her arms.

The figures are depicted in a precise and detailed manner following canons of Sinhalese-Portuguese imagery: hair carved out in delicate grooved locks curling at the tips, tapered faces, almond-shaped eyes, fine, slightly hooked noses and tight nostrils, fine closed lips. The hands figure well-shaped long spindle-like fingers, specific to Ceylonese sculpture.

The long tunic worn by the Virgin Mary is wrapped in a cloak of delicate folds lightly wrinkled along the edging, reinforcing the virtuosity of the craftsmen. Christ's lention is tied on the left while the two angels, with delicate feathered wings, wear gold-edged round collared tunics.

The sculptural quality of the carving and the detail of the composition, characteristic of the Ceylonese ivory carving workshops are apparent in the dynamics and expressive character of this piece, especially in the figure of Christ.

17th century Ceylonese ivory carving craftsmen were well familiar with contemporary European paintings, sculptures and engravings, which were widely circulated at the time throughout the Orient. These were often copied and reinterpreted as small, easily portable high and low relief plaques. 📌

In this case it is possible that this plaque was specifically commissioned with a catechizing purpose in mind. For their didactic qualities these pieces were fundamental in the spreading of Christian doctrine throughout the whole of Asia, often being part of larger compositions within small oratories or altarpieces.

030. PIETÀ

Ivoire

Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Dim. : 9,0 × 11,0 cm

F1042

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne

Rare plaque d'ivoire taillée en moyen et bas-relief, révélant un admirable travail de sculpture représentant la Pietà (« Piété »), poignant thème iconographique chrétien. Le centre est occupé par le corps du Christ, soutenu par la Vierge Marie et encadré par deux anges. La Vierge a le buste incliné vers la droite et enserre le corps en torsion de Jésus sur ses genoux ; sa main gauche est posée sur le bras inerte du Rédempteur, tandis que la droite soutient son corps affaissé.

Le traitement délicat et précis des figures confirme le modèle récurrent offert par les images cinghalo-portugaises : anges aux cheveux retombant en mèches aux fins sillons superposés et pointes légèrement bouclées ; visages aux formes effilées, yeux en amande, nez fins et aquilins aux narines serrées, et bouche de petite taille aux lèvres fines et refermées ; mains longues aux doigts bien dessinés et effilés, qui constituent une marque distinctive de la taille cinghalaise si particulière.

La Vierge porte une tunique et un châle aux plis brisés et bien accentués, rendant subtilement les ourlets. Jésus a la taille enserrée par le perizonium plissé typique aux nœuds latéraux, tandis que les anges, aux ailes bien dessinées, portent une tunique à col rond et ourlé.

La qualité élevée, le soin porté à la représentation, la richesse des détails, propres aux sculpteurs cinghalais, culminent dans le dynamisme et l'expressivité de la composition, et tout particulièrement dans la représentation du Christ.

Les sculpteurs qui travaillaient l'ivoire avaient à leur disposition des peintures, des sculptures et des gravures européennes, qui servaient de modèles aux plaques en haut et bas-relief. 📌

Ce cas particulier semble naturellement suggérer l'hypothèse d'une commande spécifique, basée sur un prototype gravé servant au catéchisme.

Grâce à leur dimension réduite, ces plaques comportaient l'avantage d'être facilement transportables et étaient donc fondamentales aux missions chrétiennes dans toute l'Asie en



vertu de leur composante didactique. Elles faisaient parfois partie de petits oratoires, voire même de retables.

Les modèles dont elles s'inspiraient étaient, le plus souvent, des gravures qui circulaient à l'époque dans tout le monde oriental. Cette diffusion permit le développement diversifié des différents styles artistiques, donnant lieu à une fusion d'influences : les formes artistiques occidentales s'adaptèrent aux techniques, aux matériaux et aux sources d'inspiration des artisans asiatiques. La réalisation de cette plaque dénote ainsi l'influence d'un modèle pictural européen de style Renaissance ou maniériste.

031. BABY JESUS SALVATOR MUNDI

Polychrome and parcel-gilt ivory
Sinhalese-Portuguese, early 17th century
Height: 42.0 cm
F1182

Provenance: P.C. and A.P.T. collection, Lisbon

A partially painted and gilt elephant ivory sculpture of the Child Christ as *Salvator Mundi*, standing on a large orb, symbolising sovereignty over the world. The figure raises His right hand in blessing, while holding in the left, a later silver long staff cross.

On account of its iconography and stylistic features, the present figure belongs to a second, well defined group of Ceylonese ivory carvings conceived for private Christian devotion, being a particularly fine Mannerist example. It incorporates some of the most important features of this imagery: an egg-shaped globe, which contrary to other more common examples, is carved separately from the figure — a characteristic of later Goan devotional carvings, and a clenched left fist for holding a staff cross.

Albeit carved in two sections, and apart from the typically Ceylonese rendition of the Child's face, ears and Buddha-like hair curls, the figure's origin is unmistakable on the basis of the rare engraved orb decoration: bands of waved foliage scroll motifs, carved in deep low relief and coated in gold leaf, a type of decorative detail which, even though unknown in surviving devotional ivory sculptures, is present on some rare ivory caskets from Ceylon intended for the Portuguese court. Such is the case of a recently published casket dating to the second-half of the 16th century, one other, possibly from the same workshop, in the Távora Sequeira Pinto collection in Oporto, and a box at the Victoria and Albert Museum, London (inv. 205 – 1879).¹

031. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire taillé, polychrome et doré
Cinghalo-portugais, début du XVIIe siècle
Hauteur: 42,0 cm
F1182

Provenance: Collection P.C. et A.P.T., Lisbonne

Enfant Jésus en Sauveur du Monde (*Salvator Mundi*), délicatement taillé en ivoire d'éléphant partiellement peint et doré, debout sur un globe terrestre, symbole de sa souveraineté sur le monde. Il fait le geste de la bénédiction de la main droite et tient dans sa main gauche un bâton crucifère en argent.

L'iconographie et les caractéristiques stylistiques de la pièce la relient à un groupe bien défini d'œuvres en ivoire taillé, destinées à une dévotion chrétienne privée, dont elle constitue un bel exemple maniériste.

Elle présente ainsi les principales caractéristiques de cette imagerie, notamment le globe en forme d'œuf sous les pieds de l'Enfant. Contrairement à la majorité des pièces de ce genre, le globe est ici sculpté non pas dans la même défense d'ivoire, mais séparément. Cette division en deux sections est une particularité que l'on retrouvera dans les objets dévotionnels en ivoire produits plus tard à Goa.

Bien qu'elle soit formée de deux parties distinctes, l'origine cinghalaise de cette œuvre est indéniable. Elle apparaît dans la représentation typique du visage, des oreilles et des cheveux aux traits bouddhiques de l'Enfant, ainsi que dans la rare décoration gravée sur le globe: des bandes décoratives présentant des motifs végétaux ondulants, taillées en très bas relief et recouvertes de feuille d'or. Ce type de décoration est unique parmi les objets dévotionnels en ivoire connus à ce jour, mais on la retrouve sur un certain nombre de coffrets précieux en ivoire produits à Ceylan, peu nombreux et, pour la plupart, destinés à la cour royale portugaise.



Curiously the Child's hair was gilded using shell gold (ground gold particles suspended in a liquid medium), rather than gold leaf, a technique seen on Buddhist imagery surfaces when a matte surface was intended. 🌟

The long-lasting impression left by devotional Ceylonese ivory carvings made for the Portuguese market, was recorded first-hand by Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), author of the famous *Itinerario* published in 1596. While in Goa, in the service of the Portuguese archbishop Vicente Fonseca, the author refers to a Crucified Christ ivory sculpture about forty-five centimetres long, that had been offered to the prelate, as having been produced in such excellent and diligent way that his hair, beard, and face seemed as natural as if that of a living person, and so finely carved, with limbs so well proportioned, that one would fail to see similar pieces made in Europe.

Stemming from an ivory carving tradition promptly exploited by the Portuguese, whether missionaries willing to commission the imagery necessary for the indoctrination of new converts, or state officials in the Portuguese State of India, the production of Catholic cult figures in Ceylon achieved huge fame and prestige all over Asia, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, once the island was lost to the Dutch in 1658, was most likely transferred to Goa.²

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

On trouve ainsi des frises gravées identiques sur un coffret d'ivoire de la seconde moitié du XVI^e siècle récemment publié, sur un autre coffret, probablement issu du même atelier, appartenant à la collection Távora Sequeira Pinto à Porto, et sur une boîte du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 205–1879).¹

L'un des aspects originaux de la présente figure est l'usage de l'or en poudre (produit avec des particules d'or en suspension dans un milieu liquide) pour la décoration des cheveux de l'Enfant, normalement doré à la feuille d'or. Cette technique était cependant courante pour dorer la statuaire bouddhiste lorsque l'artiste souhaitait obtenir une surface mate. 🌟

On trouve le témoignage direct de l'impact durable laissé par les sculptures dévotionnelles en ivoire faites à Ceylan pour les Portugais chez Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), auteur du célèbre *Itinerario* publié en 1596. Alors qu'il était au service de Vicente da Fonseca, archevêque portugais de Goa, Linschoten reçut une sculpture en ivoire représentant un Christ sur la Croix, d'environ quarante-cinq centimètre de long, dont cet auteur fait remarquer l'exceptionnelle qualité de fabrication : les cheveux, la barbe et le visage paraissaient ceux d'un être vivant, le travail de taille était si fin et les membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe.

S'appuyant sur une longue tradition de sculptures en ivoire rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l'endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour de l'État Portugais de l'Inde, la production de l'imagerie catholique à Ceylan fut très vite renommée et teintée de prestige dans toute l'Asie. Elle devint le fer de lance et le centre de diffusion d'une industrie qui, après la perte de l'île aux mains des Hollandais en 1658, fut probablement déplacée à Goa.²

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ For the recently published casket, see: / Au sujet du coffret récemment publié, voir: CRESPO, Hugo Miguel (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)*, Lisbon / Lisbonne, AR-PAB, 2019, pp. 202–209, cat. 23.

² On Ceylonese ivory carvings, both secular and religious, see: / Sur les pièces d'ivoire cinghalaises, aussi bien laïques que religieuses, voir: FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon / Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. nos. 12, 18–119, 21–123, 50–152; VASSALLO E SILVA, Nuno, 'Engenho e Primor': a Arte do Marfim no Ceilão. 'Ingenuity and Excellence': Ivory Art in Ceylon, in VASSALLO E SILVA, Nuno (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon / Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 87–141; and SOUSA, Maria da Conceição Borges de, *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.



032. BABY JESUS SALVATOR MUNDI

Polychrome ivory

Sinhalese-Portuguese, late 16th – early 17th century

Height: 37.0 cm

F873

Provenance: A.C.C. collection, Oporto

Exceptionally large 16th century sculpture of remarkable sculptural quality, unquestionably a masterpiece of Ceylonese Christian imagery.

The figure is depicted standing in a majestic posture, with the raised right hand blessing, while holding the staff with the left. The right foot stands on a terrestrial orb. The socle shaft is elegantly shaped as a cherub.

The anatomy is robust but elegant, the head rounded, gently leaning forward, the expression serene. The hair evokes the snail-like curls characteristic of Buddha imagery and the almond-shaped eyes and curved brows convey a mystical and contemplative expression, reinforced by the narrow nose and small mouth. The slender body is shown nude, revealing the artist's confidence and refined technique in the interpretation of naturalistic anatomical details.

The right arm is raised shoulder height, with the second and third digits extended, blessing, with the left arm gently flexed at the elbow, hand tightly holding the staff. The legs taper towards the feet and display two naturalistic skin folds on the inner thigh. The right leg is raised and bent, the foot resting on the terrestrial globe; the left stands upright on the socle. The hands and feet are carefully detailed, with long, flattened well-defined digits and clearly outlined nails.

The figure stands on a short column shaped socle, coherent with a Ceylonese production. The square base supports a realistic cherub's head-shaped shaft, of detail and quality compatible with the figure above, suggesting a 16th rather than 17th century origin.

Beyond the conventions highlighted in the previous paragraph, more or less standardized in Ceylonese Christian art, there are other characteristics of this particular piece that convey its origins, namely the raised socle, an example of a rare Mannerist model evident in late 16th century works but not identifiable in extant contemporary Goan examples, which tend to be of less sophisticated aesthetics and detail. 🍷

032. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire avec polychromie

Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 37,0 cm

F873

Provenance : Collection A.C.C., Porto

Exceptionnel Enfant Jésus *Salvator Mundi* cinghalo-portugais en ivoire, datant du XVIe siècle. Cette pièce de grande dimension, remarquablement sculptée est indubitablement un chef-d'œuvre de la statuaire cinghalaise.

L'Enfant est sculpté sur toutes ses faces, il se dresse dans une position majestueuse, la main droite levée en geste de bénédiction et tenant dans la gauche un bâton. Il a le pied droit posé sur un globe terrestre et se tient debout sur un socle dont le fût représente un chérubin.

Sa tête est ronde, son visage serein et légèrement incliné. Ses cheveux sont sculptés en fines mèches serrées et formant des boucles à l'avant, plus accentuées sur son front — une évocation de l'*Urna* de Bouddha, symbolisant la vision divine. Ses yeux en amande, son regard fixe et ses sourcils arqués suggèrent une attitude mystique et pensive. Son nez fin aux narines serrées et sa petite bouche lui confèrent une expression recueillie et rêveuse.

Son corps est svelte, élancé, dénudé, et présente une anatomie et une volumétrie naturalistes.

Son bras droit est levé, deux doigts dressés en signe de bénédiction, et le gauche à moitié replié. Ses jambes sont de forme conique. La droite, marquée de deux plis sur la cuisse, est légèrement fléchie de façon à appuyer le pied sur le globe terrestre; la gauche est tendue, le pied reposant à plat sur le socle.

Ses mains et ses pieds sont finement taillées, avec des doigts séparés et aplatis, longs et délicats; son pouce est pourvu d'une grande phalange et ses ongles sont bien dessinés.

Cette composition est entièrement supportée par un socle en forme de colonnette, récurrent dans les arts cinghalais. La base est quadrangulaire et le fût exhibe une tête de chérubin d'une qualité sculpturale équivalente au reste de la pièce et dénotant un réalisme étonnant, typique du XVIe siècle.

Au-delà de toutes ces caractéristiques spécifiques aux productions cinghalaises, cette pièce présente également d'autres signes distinctifs qui confirment sa provenance, tels



The Portuguese presence in Ceylon lasted for 150 years (1505 – 1658), and had a considerable impact both on cultural and religious levels. This common interaction encouraged the manufacture of large numbers of ivory votive figures, essential tools for the process of propagation of the Christian faith throughout the Orient.

The theme of the Baby Jesus *Salvator Mundi* remained a favourite throughout the Baroque. More archaic models adhere to Flemish prototypes from the first half of the 16th century divulged by the Portuguese in India and Ceylon, which will be repeated until the Counter-Reformation movement introduces a revised and more conservative and conventional paradigm.

que la position surélevée de la représentation, d'un maniérisme rare que l'on ne trouve que dans ces ouvrages datant de la fin du XVIe siècle. Inversement, la production de Goa de la même époque se rattachait encore à des formes plastiques moins élaborées, d'aspect plus archaïque. 🌹

La présence portugaise à Ceylan dura environ 150 ans (1505 – 1658) et son influence culturelle et religieuse y fut marquante. Cette période donna naissance à une série d'images votives et religieuses, fruits de l'intense processus d'évangélisation mené essentiellement par les Jésuites. Son rôle fut déterminant dans la production d'œuvres en ivoire, que les missionnaires utilisaient pour illustrer et diffuser la mystique transcendante du christianisme.

L'Enfant Jésus *Salvator Mundi* constituait l'un des sujets préférés du monde baroque chrétien. Les exemplaires les plus anciens suivaient les modèles de sculptures flamandes de la première moitié du XVIe siècle, emmenés en Inde et à Ceylan par les Portugais. Fidèles à l'héritage flamand, ces pièces sont dénudées, excepté celles datées de la Contre-Réforme, comme les figures arborant les symboles de la Passion.

033. SAINT ANTHONY

Ivory

Sinhalese-Portuguese, 17th century

Height: 17.0 cm

F733

Provenance: P. Carvalho collection, Lisbon

Rare Saint Anthony ivory statuette characterized by the Baby Jesus seated in a Lotus-like seat position clearly inspired by local Buddhist traditions.

The image, of clear Mannerist flavour, stands on a shallow diamond pattern edged socle. The face, oval, is portrayed with low gazing contemplative oblong shaped eyes. The hair is carved in delicately incised grooves framing the tonsure. The Saint's habit is plainly but carefully carved, the capuche falling on the back beneath the raised cowl as per conventional Franciscan rule, and tied at the waist by a cord with pending tips and the three knots symbolizing the Order's vows of poverty, chastity and obedience.

St. Anthony is depicted with his standard attributes; on the left arm he holds the Baby Jesus seated on the Sacred Book, while the right hand would have held the lily stems, alluding to purity, which are no longer present.

The Baby Jesus is shown in his *Salvator Mundi* appearance, blessing the faithful, with semi closed eyes, tranquil expression and enigmatic smile, seated on a book, his legs flexed, inspired by the iconography of the meditating Buddha. 🌸

Saint Anthony joined the order of the Friars Minor of Saint Francis as evidenced by the habit he wears and the tonsure. His best-known miracle, the vision of the Child Jesus while praying, gave the Saint his attribute of holding Jesus in his left arm, while the Bible refers to His preaching qualities.

033. SAINT ANTOINE

Ivoire

Cinghalo-portugais, XVIIe siècle

Hauteur : 17,0 cm

F733

Provenance : Collection P. Carvalho, Lisbonne

Rare sculpture de Saint Antoine en ivoire, sur socle bas avec frise ornée de pointes-de-diamant. Remarquons la position de l'Enfant Jésus, inspirée de la « Première Méditation de Bouddha ».

Sur la tête du saint, le style maniériste est souligné par la coiffure, marquée de goujures, et par une forte tonsure où les cheveux sont dessinés par de petites incisions. Son visage est ovale et ses yeux baissés lui donnent une expression pensive. Son vêtement est travaillé avec simplicité : il porte un habit bien sculpté, au col relevé et capuchon rabattu dans le dos, signes distinctifs des moines franciscains. La corde nouée à la taille retombe sur sa bure et descend jusqu'à ses pieds, garnie de quelques nœuds symbolisant les vertus.

D'une main, il porte l'Enfant Jésus assis sur un livre et, de l'autre, il arborait certainement une gerbe de lys, figurant ainsi les attributs classiques de Saint Antoine.

L'Enfant Jésus est représenté en *Salvator Mundi*, bénissant les fidèles. Ses yeux sont mi-clos, son expression calme et son sourire énigmatique, en une attitude concentrée et en attente. Il est installé sur un livre, les jambes repliées, révélant la forte influence orientale de l'ouvrage inspiré de Bouddha en méditation. 🌸

Saint Antoine entra dans l'Ordre des Frères Mineurs, dont il emprunta l'habit et la tonsure. Il est souvent représenté avec l'Enfant dans ses bras en référence à la célèbre vision qu'il eut alors qu'il priait. L'Enfant est ici installé sur la Bible, une allusion à la vocation de Saint Antoine en tant que prêcheur du Verbe incarné.



034. JESUS CHRIST

Ivory
Sinhalese-Portuguese
Late 16th – early 17th century
Height: 67.0 cm
F853

Exquisite 16th – 17th century Sinhalese-Portuguese sculpture of unusual size and exceptional artistic quality. The crucified Christ is defined by a large oval serene face and finely grooved hair with a large tress falling over his right shoulder. The eyes are almond shaped, almost Chinese like, the nose fine and delicate, the mouth small and framed by a long tipped moustache and forked curly hair. The extraordinary realism of anatomical details is evidenced by the careful depiction of the pronounced ribs and blood vessels, muscular groups and skin folds. Of note also are the delicate hands and feet and the long, elegant fingers and toes. The unassuming lention, tied on the right hand side, is typically Ceylonese in the simplicity of the parallel folds that define it.

Albeit, by its characteristics, undoubtedly of Ceylonese manufacture the specific details of this piece as described above suggest that it might have been the work of a Chinese craftsman working in Ceylon. 🇨🇪

The artistic quality of Ceylonese sculpture ensured the success and reputation the local workshops enjoyed, reinforced by the Island role as an important and strategic trading post, and the constant demands, throughout the long period of Portuguese influence, of a public avid for exotic artifacts in the new, hybrid styles that crossed traditional Ceylonese concepts and details with European typologies.

Sinhalese-Portuguese ivories remain the most admirable and delicate of all produced in Asia throughout the 16th and 17th centuries, their character clearly distinct from other productions; the carving is normally more precise and detailed than in contemporary Indo-Portuguese pieces, the eyes almond-shaped with crescent cut brow, the nose is fine and delicate and the small mouth conveying a sense of calm and introspection.

Less relevant, the Portuguese impact in China was geographically restricted to small areas of influence surrounding each one of the various trading factories established along the coast. Highly skilled artists, the Southern

034. JÉSUS-CHRIST

Ivoire
Cinghalo-portugais
Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle
Hauteur : 67,0 cm
F853

Belle et rare sculpture cinghalo-portugaise de grande dimension datant de la transition entre le XVIe et le XVIIe siècle. La grande minutie de la taille de l'ivoire témoigne de la haute qualité de l'objet. La figure de Jésus-Christ exhibe un visage ovale et serein. Ses cheveux dessinés en très fins sillons retombent sur son épaule droite en deux élégantes mèches. Il a les yeux en amande, bridés à la chinoise, un nez fin, une petite bouche, entourée d'une grande moustache pendante et d'une barbe à deux pointes terminées en boucle. Cette œuvre étonne par l'extrême rigueur et par le réalisme anatomique du corps dénudé, que l'on constate non seulement dans l'élégance du tracé thoracique et des vaisseaux sanguins, mais aussi dans le dessin de la musculature et des plis cutanés. Remarquons également les mains et les pieds, finement taillés, aux doigts longs et délicats.

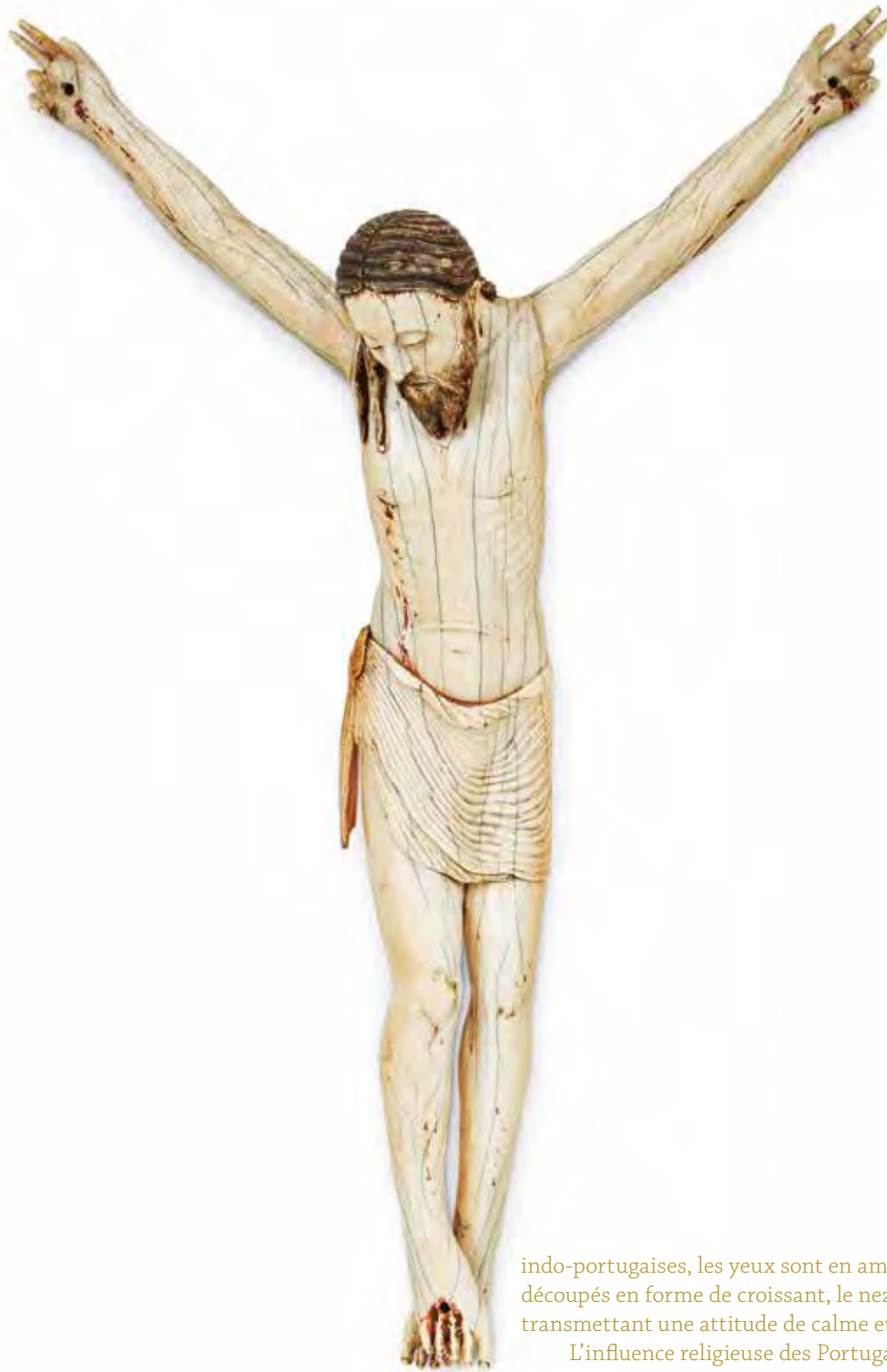
La figure est revêtue d'un beau et simple perizonium, aux fins plis parallèles, dont les caractéristiques plastiques sont typiques des ivoires de Ceylan.

Bien que cette pièce soit un remarquable exemplaire de Christ crucifié d'origine cinghalaise, l'expression de son visage, ses yeux bridés et le type de moustache évoquent plutôt les sculptures sino-portugaises, ce qui nous conduit à émettre l'hypothèse fort probable d'une production localisée à Ceylan mais exécutée par un artisan chinois immigré. 🇨🇪

La qualité exceptionnelle de la sculpture de Ceylan fit la réputation des ateliers locaux ; ceux-ci jouissaient d'un grand prestige auquel contribua notamment le rôle historique de l'île en tant que comptoir commercial. Les ateliers d'ivoire se multiplièrent durant toute la période d'influence portugaise, donnant naissance à un nouveau style, hybride, qui mêlait formes et motifs traditionnels cinghalais et des thèmes et éléments inspirés des gravures et sculptures européennes.

Les ivoires cinghalo-portugais comptent parmi les plus admirables et les plus délicats de toute la production asiatique. Leurs caractéristiques sont facilement identifiables : la taille est souvent plus précise et plus nette que celle des pièces similaires





Chinese produced high quality ivory pieces, drawing from their own aesthetic and artistic references and spirituality, following typically local conventional details such as semi-open mouths and large almond-shaped eyes.

indo-portugaises, les yeux sont en amande, les sourcils découpés en forme de croissant, le nez fin, la bouche petite, transmettant une attitude de calme et de méditation.

L'influence religieuse des Portugais en Chine fut, quant à elle, moins significative: l'action missionnaire ne se limita qu'à une petite zone d'influence autour de chaque comptoir établi le long de la côte chinoise. Artistes habiles, les Chinois du Sud produisirent des pièces de grande qualité, présentant des caractéristiques propres qui se traduisaient souvent en des visages très expressifs, dotés de spiritualité et de mysticisme. La physionomie et l'expression de notre exemplaire sont ainsi nettement chinoises, avec sa bouche entrouverte et ses grands yeux allongés en amande — une minutie et une délicatesse du détail typiques de l'art chinois.

— KINGDOM OF SIAM, THAILAND

The relationship between Portugal and Thailand, the kingdom of Siam, grew from 1511, with the conquest of Malacca by Afonso de Albuquerque, a territory previously held by a vassal of the Siam king. By courtesy, the Viceroy of India sent the Emissary Duarte Fernandes to the Siamese capital Ayutthaya, where he was very well received. Not only there was no opposition to the conquest, but also the Ruler send a diplomatic envoy to help solidify the relationship.

The King of Siam gave a parcel of land of his capital to the Portuguese, giving rise to a Luso-Siamese community, who had freedom for their religious practice and exemption from certain commercial taxes. This area is known as *Bang Portuguet*, or the Portuguese Quarter of Ayutthaya.

Thailand is a country with a long history and has never been colonized, either by the Portuguese or any other European country. The Thai people has always maintained firm friendship and strong commercial and diplomatic relations with Portugal.

There still exists many testimonies to the influences Portugal left behind in Thailand, in all sorts of different areas, and notably in the language and food. Portugal is famous for its 'Doces Conventuais', traditional sweet delicacies originating from the monasteries and convents, and they have their equivalent in Thailand. 'Fios de ovos' is known in Thai as *Foi Thong* as well as several other similar dainties found in both lands. Some Thai words with Portuguese roots are *sala* (room), *sabu* (*sabão* — soap), *mát-sa-yi*, (mesquite — mosque), *café*, *chá*, (coffee, tea), amongst others.

The Thai or Siam People originate in Southwestern China. Expelled from their lands in the 12th century they settled in the Indochina Peninsula adopting Buddhism as their religion, albeit one with strong Hindu influences brought in by Indian travelers and settlers in the region.

After the conquest of Galle in the Southwestern tip of the Island of Ceylon in 1505, and of Goa in western India in 1510 the Portuguese landed in Malacca, whose Sultan was a vassal to the King of Siam. In 1511 the Portuguese government in Goa negotiated an agreement with Siam allowing the establishment

of permanent trading outposts in that territory which would give the Catholic Church an enclave from which to spread its faith in the whole of the Far East.

Those early missionaries relied heavily upon visual imagery, mainly through a myriad of artistic portable objects, to divulge and interpret the sacred scriptures and the Christian iconography in an attempt to overcome language and cultural barriers, while attempting to develop common cultural and religious dialogue, which would eventually result in a new, but unintentional hybrid artistic language.

The humanist and introspective theme of the Good Shepherd finds strong parallels in the figure of Buddha, adapted to various local aesthetics throughout the reach of his cult since his earliest representations in Northwest India, where depictions of the reclining Jesus, in a pose allusive to Buddha or Shiva, are also well identified.

The iconography of the Good Shepherd, revealing the innocence and purity of the Child, reappears in European art at the time of the Counter-Reformation, and in a particularly evidenced manner in India in the 17th and 18th centuries as a way of conveying to Buddhists and Hindus the encompassing remit of the Christian faith in Its openness and acceptance for conversions. 🙏

— ROYAUME DU SIAM, THAÏLANDE

Les relations entre le Portugal et le Siam (actuelle Thaïlande) remontent à l'an 1511, quand Afonso de Albuquerque conquiert Malacca, territoire vassal de cet ancien royaume. Pour calmer les esprits, le Vice-roi de l'Inde envoya son émissaire Duarte Fernandes à la capitale du royaume, Ayutthaya, où il fut très bien accueilli. Les Portugais ne rencontrèrent aucune opposition et Siam mandata à son tour un représentant diplomatique pour concrétiser les relations entre les deux États.

Le roi de Siam offrit aux Portugais une parcelle de territoire de sa capitale, à l'origine de la communauté luso-siamoise qui avait des pratiques religieuses libres et était exempte de certaines taxes commerciales. Cette zone de la ville devint connue sous le nom de *Bang Portuguet* (*bandel*, « champ »), le quartier portugais d'Ayutthaya.

La Thaïlande, pays au long parcours historique, ne fut jamais colonisée, ni par les Portugais ni par aucun autre État européen. Elle maintint toujours d'étroites relations commerciales et amicales avec le Portugal, fondées sur une coopération mutuelle qui fait l'orgueil des deux pays.

Les vestiges de l'influence portugaise sur ce territoire sont très nombreux. On les vérifie dans plusieurs domaines, aussi variés que la pâtisserie — certains desserts conventuels portugais ont leur correspondant national en Thaïlande, comme les traditionnels *fios de ovos*, « fils d'œufs », devenus *Foi Thong* — ou encore la langue — certains mots thaïlandais sont d'origine portugaise, comme par exemple *sala* (« pièce », « salon »), *sabu* (qui vient de *sabão*, « savon »), *Mât-sa-yí* (mesquita, « mosquée »), *pao* (pão, « pain »), *café*, *chá* (« thé »).

Le peuple Thaïs ou Tai Siam est originaire du Sud-Ouest de la Chine. Expulsé du territoire au XIIe siècle, il s'installa dans la péninsule d'Indochine et adopta la religion bouddhiste, avec des influences significatives de l'hindouisme qui leur arrivaient par les voyageurs indiens.

Après la conquête de Goa, sur la côte occidentale de l'Inde, et de Galle à Ceylan, les Portugais arrivèrent à Malacca, dont le sultan était vassal du roi de Siam. Afonso de Albuquerque décida en 1511 d'établir des relations avec le Siam, un pays

agricole fortement dépendant des échanges commerciaux, et le monarque accorda rapidement aux Portugais la permission de s'y installer.

Avec la création de leur empire maritime, les Portugais permirent à l'Église catholique d'établir des enclaves à des milliers de kilomètres de distance du continent européen. Le premier ordre religieux à s'y rendre fut celui des Dominicains, suivi des Franciscains et des Jésuites.

Pour expliquer les Saintes Écritures et le sens de l'iconographie chrétienne, les missionnaires avaient recours à des représentations visuelles artistiques, de manière à traduire le sens intrinsèque de la Foi catholique: ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme.

À travers ce dialogue interculturel et interreligieux qui dépasse les barrières de la langue s'établit alors un pont de compréhension mutuelle, faisant surgir un imaginaire commun entre artistes locaux et missionnaires. Et c'est ainsi que l'art chrétien et l'art religieux d'Asie donnèrent lieu à de nouvelles formes artistiques.

Le thème humaniste et méditatif du Bon Pasteur trouve son équivalent en la figure de Bouddha. Il commença à être représenté dans le Nord-Ouest de l'Inde, puis fut adapté aux esthétiques locales dans toutes les cultures qui l'adoptèrent. Il existe, par exemple, des représentations de l'Enfant Jésus couché qui évoquent indubitablement certaines représentations de Bouddha ou de Shiva.

La figure douce du Bon Pasteur, révélant la pureté de l'enfance, ressurgit dans l'art européen pendant la Contre-Réforme et, avec un élan particulier, en Inde aux XVIIe et XVIIIe siècles: les ordres religieux souhaitaient montrer aux Hindous et aux Bouddhistes qu'ils étaient tous d'importantes brebis de l'Église, une Église militante qui agissait en convertissant et en baptisant les indigènes dans le monde entier. 🙏

035. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Luso-Siamese, Ayutthaya Period

Late 16th – early 17th century

Length: 10,5 cm

F812

Provenance: A.C.S. collection, Évora

Small ivory sculpture, produced in a Luso-Siamese workshop in the late 16th or early 17th century. The figure is represented in the reclining position of the Buddha, characteristic of the Old Kingdom of Siam (Ayutthaya Period).

This Baby Jesus is perfectly adapted to the previously described Thai production, highlighting the serene facial expression and a body position that is identical to the Reclined Buddha of Ayutthaya. The figure's hair is defined in tight snail-like curls and is wearing a Thai Buddhist monk's attire and stroking the 'Lost Sheep', in an allusion to Saint Luke's parable mirrored on each human being — the sheep to be rescued by a superior God. 🙏

035. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire

Thaïlande, période Ayutthaya

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Longueur : 10,5 cm

F812

Provenance : Collection A.C.S., Évora

Petite sculpture d'Enfant Jésus Bon Pasteur luso-thaïlandais en ivoire de la fin du XVIe ou du début du XVIIe siècle, dans la position de Bouddha couché, représentation caractéristique de l'ancien Royaume de Siam (période Ayutthaya).

Il correspond tout à fait à la production thaïlandaise que nous venons de décrire : on est frappé avant tout par son expression de sérénité et par sa posture identique à celle du Bouddha couché de l'Ayutthaya. Ses cheveux ondulés dessinent de larges boucles et il porte l'habit typique du moine thaïlandais. Il caresse la brebis égarée, symbolisant la parabole de Saint Luc largement répandue — la brebis retrouvée, attendant d'être sauvée par un Dieu supérieur. 🙏



036. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Luso-Siamese, Ayutthaya Period

Late 16th – early 17th century

Length: 23,0 cm

F1130

Provenance: M.J.G. collection, Lisbon

Large ivory Baby Jesus sculpture, produced in a late 16th century Luso-Siamese workshop.

The image is reclined on its right over a Jasmine flower bed, with His head resting on the right palm, the expressive and serene rounded face of closed almond shaped eyes, expressing an impenetrable and meditative smile. The hair, of spiralled snail-like and tightly aligned curls, alludes to the superior intelligence of Buddha.

With is left arm leaning over His chest, Jesus strokes the *Agnus Dei* that sits on the Bible, the Sacred Book. The legs are gently folded, the left over the right. The figure wears a skirt, the *antaravassaka* or *sabong*, rope tied at the waist, and a shepherd's tunic exposing the shoulder and the abdomen, a typically Thai monk's costume.

The position in which Jesus is represented, has direct correspondence to Thailand's (former Siam) adopted iconography of the dying Buddha about to enter Nirvana, the higher state in which one reaches peace of mind through purity of thought.

This rare production has only recently been defined as Luso-Siamese. The Art Historian Pedro Dias compares these figures to the Ayutthaya reclining Buddha. More recently Hugo Miguel Crespo refers the similarities between the Baby Jesus facial expression and other contemporary Thai imagery, highlighting also the costume analogies with Buddhist monk vestments. Additionally, this historian has identified in a similar sculpture, a representation of an endemic species, a wild pig or Thai wild boar (*sus scrofa jubatus*) taking the place of the *Agnus Dei*, a proposition that reinforces the Siamese origin of this production. 🐷

036. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire

Thaïlande, période Ayutthaya

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Longueur : 23,0 cm

F1130

Provenance : Collection M.J.G., Lisbonne

Enfant Jésus de grande dimension en ivoire, ouvrage de la fin du XVIe siècle provenant des ateliers luso-thaïlandais, qui se démarque par sa grande qualité sculpturale.

L'Enfant est couché sur le côté droit, sur un lit de feuilles de jasmin, la tête appuyée sur la paume de la main droite. Son visage arrondi arbore une expression belle et sereine. Il a les yeux en amande et les paupières closes, et esquisse un sourire hermétique et méditatif. Ses cheveux ondulés dessinent de larges boucles en spirale contiguës et alignées, référence à l'intelligence supérieure de Bouddha.

Son bras gauche repose sur sa poitrine et il caresse de la main l'*Agnus Dei*, agenouillé sur la Bible. Il a les jambes fléchies, la gauche au-dessus de la droite.

Il porte un pantalon large, l'*antaravasaka* ou *sabong*, noué par une corde à la ceinture, recouvert d'une tunique de berger attachée par un cordon, laissant à découvert son épaule droite et son ventre — représentation de l'habit typique des moines thaïlandais.

La position de l'Enfant évoque la posture consacrée dans laquelle est mort Bouddha, représentée dans le bouddhisme thaïlandais (ancien Siam) pour traduire le passage de Bouddha vers le nirvana, état caractérisé par une paix d'esprit profonde et par la pureté de la pensée.

Cette production rarissime n'a été qualifiée comme luso-thaïlandaise que très récemment. L'historien Pedro Dias a d'abord comparé ces Enfants Jésus Bons Pasteurs au Bouddha couché de l'Ayutthaya, puis Hugo Crespo a observé les grandes similitudes entre le visage de l'Enfant et les sculptures thaïlandaises de la même époque, ainsi que les analogies entre ses habits et ceux des moines de la région. Il a par ailleurs identifié, sur une autre sculpture présentant les mêmes caractéristiques, une espèce endémique, le cochon sauvage ou sanglier de Thaïlande (*sus scrofa jubatus*), remplaçant l'*Agnus Dei*, étayant ainsi la thèse de l'origine thaïlandaise de ces œuvres. 🐷



— PHILIPPINES AND SPANISH COLONIES

The establishing of the Spanish Colony of the Philippines in 1565, created a new eastern trade route for spices and exotic goods, designed to fulfil the ever-growing needs and demands of a European and Latin American elite avid of these sophisticated products. The development of this important Spanish commercial settlement in Asia was in the origin of a rapidly expanding evangelization movement assisted by the arrival of the most relevant religious orders — Dominicans, Franciscans, Jesuits and Augustinians.

The exchange of traditions and beliefs that ensued, would promote the development of a specific art type, combining European religious iconography with native styles and materials, whose elements were successfully reproduced in large quantities. The Spanish Philippines islands assumed particular importance in the production of ivory works characterized by their Sino-Christian character, made by the so-called *Sangleyes*, local resident Chinese that traded their works in the market, especially in the so called *El Parián*, built in 1581 by the Governor Gonzalo Ronquillo in order to control the *Sangleyes* trade.

Similarly to what happened in the Portuguese Eastern Territories, Christian imagery had an important role in the diffusion of Christianity and conversion of local peoples, and, in the Philippines the role of producing those evangelisation tools fell on the local Chinese population of Manila, the main Spanish trading outpost in the East, as documented by the Dominican Friar, Fr. Domingo de Salazar, first bishop of

Manila (1581–1594), in a letter to King Philippe II (Philippe I of Portugal), highlighting the quality of the ivory carvings provided by the *Sangleyes*: ‘...en viendo alguna pieça hecha de official de España la sacan muy al próprio y algunos Niños Jesús que yo e visto en marfil me parece que no se pueden hacer más perfectos (...) y según la abilidad que muestran al retratar las ymágenes que bienen de España, entendo que antes de mucho no nos harán falta las que se haçen en Flandres.’

The Asian-Portuguese ivory carving production began considerably earlier than the homologous Hispano-Philippine, and within European parameters filtered by Portugal in miscegenation with the elements of the various indigenous cultures encountered in the East.

Macao, the first Portuguese outpost in the Far East had regular contact with Manila and for this reason, in this constant exchange network, the Hispano-Philippine ivory imagery production was certainly familiar to the Portuguese traders and clientele.

Unsurprisingly, by proximity these two ivory productions have some obvious common traits, namely in the adoption of European iconographic models that reached those far away lands through the exchange of objects or printed images from Europe, that were then reinterpreted following local aesthetic models such as their common oriental physiognomic traits. 🌿

— PHILIPPINES ET COLONIES ESPAGNOLES

La création de la colonie espagnole des Philippines en 1565 donna naissance à une nouvelle route commerciale en Asie, fournissant épices et objets exotiques qui répondaient aux besoins d'une société européenne et ibéro-américaine fascinée par ce type de produits. Cet important comptoir commercial espagnol asiatique se convertit progressivement en l'une des principales enclaves d'évangélisation, avec l'arrivée des ordres religieux les plus actifs de l'époque : Dominicains, Franciscains, Jésuites et Augustiniens.

Ces échanges engendrèrent un art particulier qui associait l'iconographie religieuse européenne et les formes et matériaux locaux, produisant d'innombrables ouvrages. Les îles Philippines espagnoles occupèrent une place prépondérante dans la production d'objets en ivoire aux caractéristiques sino-chrétiennes, réalisés par les « Sangleyes » — des Chinois résidant dans l'archipel et pratiquant le commerce, notamment dans un lieu appelé El Parián construit en 1581 par le gouverneur Gonzalo Ronquillo afin d'exercer un contrôle plus étroit sur cette frange de la population.

La statuaire joua un rôle fondamental dans l'évangélisation, qui mit à profit la population chinoise de Manille pour sa fabrication. Cette ville devint le principal comptoir espagnol d'Orient, comme l'affirme le Dominicain Domingo de Salazar, premier évêque de Manille (1581 – 1594), dans une lettre envoyée au roi Philippe Ier de Portugal, attestant de la qualité du travail de l'ivoire des Sangleyes — « ils adaptent à leur façon les pièces provenant d'Espagne et j'ai pu

voir certains Enfants Jésus en ivoire qu'on ne pourrait exécuter plus parfaitement [...] au vu de leur habileté à reproduire les images venant d'Espagne, il me semble que bientôt nous n'aurons plus besoin de celles qui se fabriquent en Flandres. »

La production des ivoires luso-asiatiques précéda l'hispano-philippine, obéissant à des normes européennes amenées par les Portugais. Celles-ci se mêlaient à des éléments des cultures locales issues des différentes provinces orientales d'outre-mer. Macao, le premier comptoir portugais d'Asie, était en contact permanent avec Manille et les commerçants et commanditaires lusitaniens n'étaient pas indifférents aux ivoires hispano-philippins.

Ces productions d'ivoire présentent des caractéristiques communes, telle la reprise de modèles iconographiques européens qui arrivaient aux artisans par l'intermédiaire d'objets ou de gravures en provenance de la métropole, réinterprétés ensuite à la lumière de références esthétiques locales. Ce dialogue d'influences diverses se matérialisait notamment en archétypes occidentaux à physionomie orientale. 🎨

037. SLEEPING BABY JESUS

Ivory

Hispanic-Philippine, 17th century

Height: 26.5 cm

F890

Provenance: A.S. collection, Portugal

037. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire

Hispano-philippin, XVIIe siècle

Haut. : 26,5 cm

F890

Provenance : Collection A.S., Portugal

Large ivory Sleeping Baby Jesus carved out of a single tusk fragment, undoubtedly in a 17th century Philippine workshop.

The anatomy is natural and realistic with a rounded head and died hair, on a short neck with skin folds, in the oriental style. The Baby is asleep, the face serene and with a peaceful expression, closed almond shaped eyes and thick eyelids, eyebrows and lashes painted in detail. The nose is elegantly straight with thick nostrils. The mouth is small and finely carved, with coral red lips, following the usual polychrome patterns of Hispanic-Philippine sculpture. The ears are carefully shaped with large lobes.

The right arm is folded over the naked torso and the left is placed along the body and defined by skin folds highlighted in brownish coloration. The hands are large with cylindrical arched fingers and squared nails. The legs are slightly curving, and with equally coloured folds reinforcing the Baby's infantile chubbiness, and the feet are depicted with elegant curving toes. 🍷

Sleeping Baby Jesus sculptures belong to a prominent group in Hispano-philippine art. However, large size examples of high aesthetic and artistic quality, such as the present piece, are very rare.

Enfant Jésus en ivoire destiné à être placé dans un berceau, de grande dimension, sculpté en une seule pièce dans des ateliers philippins du XVIIe siècle.

Présentant une anatomie réaliste, il a une tête sphérique aux cheveux peints, un cou trapu marqué de plis d'influence orientale. Il dort, le visage serein et expressif, ses yeux bridés aux lourdes paupières fermées. Ses sourcils et cils sont soulignés par un mince trait de peinture. Il a le nez droit et des narines aux larges ailes, une petite bouche bien dessinée et des lèvres closes, colorées en rouge corail, comme le voulait la polychromie habituelle des sculptures hispano-philippines. Ses oreilles, soigneusement dessinées, arborent des lobes assez allongés.

Il est nu, le bras droit replié sur la poitrine et le gauche posé le long de son corps, tandis qu'une coloration brunâtre souligne les plis de la peau. Ses mains sont grandes, ses doigts cylindriques et arqués et ses ongles quadrangulaires. Ses jambes, marquées de replis colorés accentuant son aspect dodu, sont légèrement fléchies ; ses pieds sont rebondis et ses orteils recroquevillés. 🍷

Les Enfants Jésus endormis sont assez courants dans l'art hispano-philippin. Toutefois, rares sont les exemplaires de la taille et de la qualité de celui que nous présentons ici.



038. CASKET

Tortoiseshell and silver
 Spanish colonial empire, 17th century
 Dim.: 4.0 × 9.0 × 7.0 cm
 F828

Provenance: A.S. collection, Portugal

A small and rare casket in parallelepiped box style, garnished with applied silver over tortoiseshell from the Hawksbill turtle, *Eretmochelys imbricata* a species whose shell plates were especially sought after for this type of work. This luxurious material that was popularized by the trading galleons of Manila and Acapulco transporting this precious cargo from China and Japan to the Spanish Americas.

The Hawksbill inhabits tropical and sub-tropical seas and was found in areas of the oceans under Spanish maritime control, and its characteristic horny shell plates known in Europe as caret were especially suited to being joined by soldering with heat, enabling the fabrication of larger sheets suited to cabinet — and box — making as well as smaller items.

Silver, ubiquitous and abundant in these colonies served well to enrich and contrast the tortoiseshell. The lid has two hinges to the casket body, held with round headed pins embossed and engraved to the form of fleur-de-lis. The edges of the case and lid are mounted with silver corners, pierced and worked with a symmetrical vegetal motif, consisting of rolled and intertwined tendrils finishing in stylized leaves in the Mudejar fashion, a complementary blend of Christian, Islamic, Gothic and Renaissance. The sides of the casket are mounted with smooth handles held by rosette-headed pins.

The silver enclosed box lock is decorated with borders of engraved petals, and encircled by an indented zigzag. The tongue of the latch is chased and engraved with petals, diminishing in size towards the lock and fixed to the lid, with the perforated keyhole to the side.

The rarity and sumptuous quality of this small casket is exemplified by the transparency of the unadulterated tortoiseshell, its superb overall condition, attributing to it a uniqueness of a highly esteemed and valuable piece, which at the same time served to safeguard other precious rarities. 🌟

038. COFFRET

Écaille de tortue et argent
 Empire colonial espagnol, XVIIe siècle
 Dim. : 4,0 × 9,0 × 7,0 cm
 F828

Provenance : Collection A.S., Portugal

Rare coffret de petite dimension en écaille de tortue, en forme de boîte parallélépipédique à base rectangulaire, garni d'argent, réalisé à partir de carapaces de tortue à écailles — la tortue imbriquée ou *Eretmochelys imbricata*, espèce habitant les mers tropicales et subtropicales baignant des territoires sous domination espagnole. Ce luxueux matériau se popularisa avec la diffusion des précieux exemplaires transportés et commercialisés par les galions de Manille ou d'Acapulco, reliant la Chine et le Japon à l'Amérique espagnole.

Toutes les jointures sont obtenues à haute température, ce qui constitue une spécificité des écailles cornées de cette espèce de tortue appelée « caret » en Europe. L'argent, matériau abondant dans ces colonies, égaye et enrichit la surface en écaille de tortue. Le couvercle et la boîte sont articulés par deux charnières, fixées par de petits clous et décorées de fleur de lys repoussées et ciselées. Les arêtes du couvercle et de la boîte sont revêtues de cornières en argent creusé et découpé, formant des compositions symétriques aux motifs végétaux : on y voit des rinceaux entrelacés et agrémentés de feuilles stylisées dans le goût mudéjar, style artistique résultant de la symbiose entre des courants chrétiens, gothiques et Renaissance, et des motifs et techniques islamiques. Les faces latérales du coffret sont pourvues de poignées lisses, fixées par des petits clous en forme de rosace.

Le fermoir, également en argent et en forme de caisson, est bordé de pétales ciselés et garni d'un pourtour denté en zigzag. Le loquet, fixé au couvercle, est entièrement ciselé et orné de pétales de taille décroissante en direction du fermoir. Juste à côté se trouve le trou de la serrure.

La somptuosité et l'originalité de ce coffret résident notamment dans la transparence des plaques dépourvues de revêtement, ainsi que dans son admirable état de conservation. C'est donc une pièce extrêmement précieuse, qui servait à son tour à conserver d'autres objets précieux. 🌟



— KINGDOM OF PEGU, BURMA

Lacquerware

This rare group of objects have challenged the consensual identification of its producing centre. Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of furniture, namely on the low-relief carved and gilded writing chests.

As qualities typical of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which help us to posit a sixteenth century date for such pieces.

Besides these pieces of furniture, there are some bedsteads, trays, chairs and also shields (so-called Indo-Muslim), and which may be found in several international collections, featuring similar technique and decoration to the present one, recently studied by Ulrike Körber.

One other rare group of writing boxes and fall-front writing cabinets also presents the same type of carved low-relief decoration, lacquered in black and highlighted in gold. The inner sides are lacquered in red with gilded decoration of fauna and flora of typically Chinese repertoire. In addition, some of these objects have painted inscriptions in Chinese characters, such as the shield (54 cm in diameter) from the *Kunstammer* of the *Kunsthistorisches Museum*, Vienna (inv. no. A915). One of the best documented examples of this second

group of furniture clearly of Chinese manufacture is the so-called 'Pope's Chest', today in the *Museen des Mobiliendepots*, Vienna, inv. no. MD 047590.

These two clearly distinct lacquerware productions, have been grouped into a single one, either according to the type of wood used, the *anjili* (*Artocarpus sp.*), as proposed for the first group by José Jordão Felgueiras for which he proposes Kochi for the place of production, a hypothesis followed by Pedro Dias or, based on stylistic and technical aspects, assigning the production to Southeast Asia as advocated by Fernando Moncada and Manuel Castilho. A more recent hypothesis, by Pedro Moura Carvalho, regarding the origin of this group assigns the production to India, specifically the Bay of Bengal region and the coast of Coromandel. However, much like the Kochi hypothesis, this latter one is not supported by contemporary sources and documents, and is indeed contradicted by the laboratory identification of the type of lacquer used on pieces from the first group, from the Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar), given that scientific analysis has revealed it to be Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia. In this regard, it should be emphasised that on the Indian subcontinent none of the species required for the production of 'true lacquer' can be found. Not only does the material used originate in Southeast Asia, but so does the technique, as proven by scientific analysis, given that the stratigraphy of the lacquer coatings, and the additives (oils) used, correspond

to lacquerware of Burmese and Thai origin. In addition, the decoration and decorative repertoire and the specific technique used (*shweizawa*) with gold leaf (*shweibya*), point to an exclusive origin in Southeast Asia for the first group, to which the present shield and folding table belong.

One highly important document gives us to some extent the key to clarifying this situation and to identifying the centres of production for these lacquered pieces, Pegu (Burma) and China. In fact, in the post mortem inventories of Fernando de Noronha (ca. 1540–1608), third count of Linhares, and his wife Filipa de Sá (†1618), a significant number of Asiatic pieces of furniture is recorded: *one Chinese lacquered oblong box with two compartments (4.000 reais); another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers (2.500 reais); another writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers and is 44 cm in length (4.000 reais); one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook (2.000 reais); one writing cabinet from Pegu gilded throughout (10.000 reais); two shields from China without arm supports, featuring their coat of arms, valued at 1.000 reais, to which another sixteen were added, valued at 9.000 reais; four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold, to which another three were added, valued at 3.600 reais; another writing table from China, very old and featuring the Noronha coat of arms in the middle (1.200 reais); one gilded bedstead from China which has the Noronha coat of arms on the headboard (20.000 reais); one gilded daybed from China with*

balusters, frame and square feet (10.000 reais); another gilded daybed from China more used than the previous one (6.000 reais); one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock (1.000 reais); one bedstead from China [lacquered] in gold and black (12.000 reais); one gilded chair and daybed from Pegu (5.000 reais) and another daybed from Pegu gilded throughout with six feet and headboard (10.000 reais). 📌

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

— ROYAUME DU PÉGOU, BIRMANIE

Laques

Le groupe d'objets rares présentés ici s'est avéré un véritable défi quant à l'identification de son centre de production. Bernardo Ferrão fut l'un des premiers auteurs à s'y intéresser et à se pencher notamment sur les coffrets-écritoires en taille dorée — que l'on appelle la « taille en bas-relief ». En se basant sur le style soi-disant moghol ou perse de la décoration, Ferrão caractérise cette production comme étant indo-portugaise, reconnaissable aux éléments suivants : le style et le travail de décoration, le laquage et, sur certaines pièces, l'existence de blasons, de légendes en portugais, de figures et de scènes mythologiques, chrétiennes ou liées à la culture européenne classique, taillées ou peintes, obéissant dans leur ensemble aux canons de la Renaissance, permettant de ce fait de les dater du XVI^e siècle.

À ce type de mobilier s'ajoutent des lits, des plateaux, des chaises et également quelques boucliers dits « indo-musulmans », que l'on retrouve dans diverses collections internationales et qui présentent une technique et une décoration similaires à celui-ci, des pièces qui ont fait récemment l'objet d'une étude d'Ulrike Korber.

On peut établir un second groupe d'objets rares, rassemblant des coffres et des coffrets-écritoires, qui se caractérise également par une décoration de taille en bas-relief, en laque noire relevée d'or. Les parois intérieures de ces pièces sont laquées de rouge et portent une décoration en or typiquement chinoise composée de faune et de flore. Certains de ces objets présentent également des inscriptions en caractères chinois à l'encre, comme le bouclier (54 cm de

diamètre) de la *Kunstkamer* du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne (inv. n.° A915). L'un des exemplaires les mieux documentés de ce deuxième groupe de pièces, manifestement fabriqué en Chine, est la pièce que l'on désigne comme le « coffre du pape », conservée actuellement au *Museen des Mobiliendepots*, à Vienne (inv. n.° MD 047590).

On a regroupé ces deux productions laquées, en se basant soit sur le type de bois, l'*angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), comme l'avait proposé, pour le premier groupe, José Jordão Felgueiras, d'après qui elles auraient été réalisées à Cochin, hypothèse également soutenue par Pedro Dias, soit sur des particularités stylistiques et techniques qui situeraient l'origine des pièces en Asie du Sud-Est, comme le défendent Fernando Moncada et Manuel Castilho. Plus récemment, Pedro Moura Carvalho a localisé cette production en Inde, dans la région du Golfe du Bengale et sur la côte de Coromandel. Cependant, cette dernière hypothèse, tout comme celle de Cochin, n'est pas corroborée par la documentation de l'époque et est d'ailleurs démentie par l'étude en laboratoire du type de laque utilisée pour les pièces du premier groupe qui proviendraient du Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie). En effet, les analyses démontrent qu'il s'agit de laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est. À ce propos, ajoutons qu'il n'existe aucune espèce de « laque véritable » dans le sous-continent indien. Non seulement le matériau utilisé proviendrait d'Asie du Sud-Est, mais également la technique, comme l'ont démontré les analyses en laboratoire : la stratigraphie concernant l'application de la

laque et de ses additifs correspond, en effet, à celle des laques d'origine birmane et thaïlandaise. La décoration et la technique d'application (*shweizawa*) à la feuille d'or (*shweibya*) semblent indiquer que la première production, qui inclut le bouclier et la table pliante présentés ici, proviendrait exclusivement d'Asie du Sud-Est.

Un document important nous donne la clé permettant de déterminer le centre de production de ces pièces laquées : il avère, en quelque sorte, leur origine pégouane (birmane) et chinoise. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (vers 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui répertorient un ensemble considérable de pièces de mobilier asiatique : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (4000 reais) ; une autre écritoire de Pégou, plus petite, en or et rouge, et ses tiroirs (2500 reais) ; encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (3000 reais) ; une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (2000 reais) ; une petite boîte de Chine, or et noire, avec son grand couvercle (3000 reais) ; une écritoire de Pégou entièrement dorée (10 000 reais) ; deux boucliers de Chine, portant ses armes, évalués à 1000 reais, auxquels se joignent seize autres évalués à 9000 reais ; quatre plateaux de Chine, trois blasonnés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres évalués à 3600 reais ; un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (1200 reais) ; un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (20 000 reais) ; une couchette de Chine dorée avec ses balustres et barreaux et pieds

carrés (10 000 reais) ; une autre couchette de Chine dorée, plus usée que la précédente (6000 reais) ; une petite boîte de Pégou dorée, mesurant plus d'un empan, avec fermoir en argent (1000 reais) ; un lit de Chine doré, or et noir (12 000 reais) ; une chaise et une couchette de Pégou dorée (5000 reais) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête (10 000 reais). » 📖

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

039. WRITING CHEST

Wood, lacquer, gold and iron
 Kingdom of Pegu (Burma – Myanmar)
 Mid 16th century
 Dim.: 17.0 × 44.5 × 34.0 cm
 F1123

Provenance: Count of Castro e Solla collection, Abrantes

A rare and important writing chest probably made from anjili wood (*Artocarpus sp.*), coated with Southeast Asian black lacquer, or *thitsi*, and leaf gilded on the exterior faces and on the inside of the lid, while the internal sides are coated with cinnabar-red lacquer. With a top lid, long exterior drawer on the lower section with its puller, this writing box has two central divisions forming five nooks.

The wrought iron escutcheon, not unlike the rest of the fittings, is shaped like a heraldic shield; the drawer puller is scissor-shaped, and the double loop side handles follow the typical shape found on this type of furniture produced in sixteenth-century Europe.

Every exterior face except for the underside is decorated in low-relief highlighted with gold, featuring a stylised lotus scroll pattern (a motif, called *baoxiang-hua*, taken from Chinese blue-and-white porcelain) and flat borders decorated with foliage in gold leaf over the black lacquered ground, a technique typical of Burmese and Thai lacquerware (called *shweizawa* and *lai rod nam*, respectively).

The inner side of the lid is decorated with a low-relief carved composition in black lacquer and gold leaf, bordered on the sides by vegetal friezes, featuring a large double-sided eagle, possibly reminiscent of the Augustinians heraldry.

Nevertheless, the most extraordinary aspect of this writing chest lies in the carved and lacquered decoration of the exterior side of the lid, where, occupying the centre of the composition and surrounded by scrolls of lotus flowers, we see a Portuguese character dressed in the typical sixteenth-century attire of a countryman (shirt, jerkin, gown, stockings and boots, and a knitted hat) carrying a wicker basket in his left arm and holding in the same hand a staff with a hanging hare and partridge, certainly hunted in the fields. Over the figure (to which it points with the right hand), as a caption, inside a label one may read the inscription in Portuguese: “DAVA. LHO. VEMTO. NO C[H]APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO” or “The wind blew off his big chapeau, whether it did or no”. It is, as Vítor Serrão has already pointed out, the first verses

039. COFFRET-ÉCRITOIRE

Bois laqué, or et fer
 Royaume de Pégou (Birmanie – Myanmar)
 Milieu du XVIe siècle
 Dim. : 17,0 × 44,5 × 34,0 cm
 F1123

Provenance : Collection des Comtes de Castro e Solla, Abrantes

Rare et très important coffret-écritoire, probablement en bois *d'angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), revêtu de laque noire d'Asie du Sud-Est ou *thitsi* et de feuille d'or sur ses faces extérieures et l'intérieur du couvercle. Les autres faces intérieures sont laquées en rouge cinabre. L'objet comporte un couvercle à soulever, un tiroir inférieur avec poignée et des cloisons intérieures qui se croisent pour former cinq compartiments.

L'écusson de la serrure est en fer forgé, de même que le reste des montures, et présente la forme d'un écu héraldique. La poignée du tiroir est en « ciseau » et celles des faces latérales en anse double, reprenant les formes spécifiques de ce type de mobilier européen du XVIe siècle.

Toutes les faces extérieures sont intégralement décorées : elles présentent une surface taillée en bas-relief souligné d'or, avec motifs en spirale de fleurs de lotus stylisées (typique de la porcelaine chinoise bleu et blanc, connu sous le nom de *baoxiang-hua*) et de feuillages, à la feuille d'or sur fond de laque noire, techniques traditionnelles des laques birmanes et thaïlandaises (*shwei-zawa* et *lai rod nam*, respectivement).

L'intérieur du couvercle est orné d'une composition taillée en bas-relief et revêtue de laque noire et de feuille d'or, bordée des deux côtés par des frises végétales. On y voit la représentation d'un grand aigle bicéphale, probablement inspiré de l'héraldique des Augustins.

Cependant, la décoration taillée et laquée de la face extérieure du couvercle constitue l'aspect le plus extraordinaire de ce coffret-écritoire : occupant le centre de la composition et entourée d'enroulements de fleurs de lotus, on reconnaît la figure d'un Portugais portant l'habit traditionnel d'un homme de la campagne du XVIe siècle (chemise, gilet, jupe, bas, bottes hautes à doublure retournée et bonnet en tricot). Il porte sur le bras gauche un panier en osier et tient un bâton où sont suspendus un lièvre et une perdrix, produits apparents de la chasse. Au-dessus de la figure, sur une banderole ou phylactère, se déroule une inscription en portugais, que le personnage indique de sa main droite : « DAVA.LHO. VEMTO. NO C[H]





of an adage by Luís de Camões (ca. 1524–1580), from a letter apparently written in Ceuta in 1549 or 1550 and published in 1598 in the second edition of his *Rimas*.¹ However, Camões was only the author of the adage of which the refrain is the rustic verses in question, which, according to the same author, conveys the idea of bravery and intrepidity, and adventurous spirit as touted by the political elite in Portuguese Asia, and certainly a conscious choice of the Portuguese patron and client who wanted to include such a rustic motto in the decoration of the present writing chest, which for that reason is a very rare and important historical-artistic document of the Portuguese presence in Asia. 🍷

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban, a Japanese word of Chinese origin which was used to characterize the first Europeans to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, other export lacquered furniture productions made for the Portuguese market exist. These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.² Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese. As characteristics of this production, which he wrongly identifies as Indo-Portuguese, the author mentions: ‘the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art’.³ The first group, to which the rare and important writing chest belongs, has been recently identified as Burmese in origin, thus made

APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO» (« Le vent lui soufflait sur le chapeau, qu’il le veuille ou non»). Comme l’a signalé Vítor Serrão, il s’agit des premiers vers d’un adage de Luís de Camões (vers 1524–1580), provenant d’une lettre apparemment écrite à Ceuta en 1549 ou 1550 et publiée en 1598 dans la deuxième édition de ses *Rimas*.¹ Ce refrain rustique cité par Camões exprimerait, selon le même auteur, l’idée de bravoure et d’intrepidité, d’esprit aventurier tel qu’il était glorifié par l’élite politique en Asie portugaise.

Le choix de cette décoration se doit certainement à la demande expresse du commanditaire portugais, qui désirait inscrire ces vers sur le coffret-écritoire, faisant de cet objet un rarissime et important document historique et artistique de la présence lusitanienne en Asie. 🍷

Outre les célèbres laques japonaises destinées à l’exportation et connues sous l’appellation « Namban » (terme japonais d’origine chinoise désignant les premiers Européens arrivés au Japon aux XVIe et XVIIe siècles), on connaît d’autres productions de pièces de mobilier laqué également fabriquées pour le marché portugais. Qualifiées de luso-asiatiques (il existe plusieurs hypothèses quant à l’identification de leur lieu de production), elles présentent des caractéristiques plutôt hétérogènes qui les regroupent en deux catégories.² Bernardo Ferrão fut l’un des premiers auteurs à se pencher sur ce thème et il parvint à identifier plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises. Cet auteur énumère leurs signes distinctifs, qu’il qualifie erronément d’« indo-portugais »: « le style et le travail de la décoration, la laque et, sur certaines pièces, l’existence d’armoiries, légendes en portugais, figures et scènes mythologiques chrétiennes et issues de la culture européenne classique, taillées ou peintes, toutes obéissant aux canons de la Renaissance. »³ Le premier groupe, dans lequel s’inscrit notre important et rare coffret-écritoire, a récemment été identifié comme étant d’origine birmane, produit dans le Royaume de Pégou, dans le sud de l’actuelle Union du Myanmar;



in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.⁴

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

cette appartenance repose sur des preuves documentaires et matérielles (usage de la laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata* utilisée en Asie du Sud-Est), ainsi que sur les techniques de fabrication mises en œuvres (technique birmane *shwei-zawa*), comme l'ont montré des analyses scientifiques et des études historiques et artistiques récentes.⁴

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ See: / Voir: SERRÃO, Vitor, *Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana*, in MATOS, Artur Teodoro de; MARTINS, Guilherme d'Oliveira (éds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa — Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015, pp. 77–104.

² See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

³ See: / Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁴ See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

— CHINA

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese

subjects. Examples of this affinity between Buddhist and Christian imagery are the ivory sculptures of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, Salvator Mundi, who according to Matteu Ricci, functioned as “the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World”, the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. 🌸

— CHINE

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI^e siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368–1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires — et notamment les Jésuites — se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI^e siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens — gravures et objets — qui servaient de références aux commandes des missionnaires

chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin — une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601 : deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. 🌟

040. SAINT MARY MAGDALENE

Ivory

Sino-Portuguese, 17th century

Length: 29.0 cm

F1128

Provenance: P.T. collection, Lisbon

Rare depiction of a reclining, contemplative, Mary Magdalene clearly alluding to the reclining figure of Buddha on his deathbed.

Depicted in a lascivious and seductive posture, the bare breasted Magdalene holds her head with her right hand presenting delicately carved and aligned fingers. The wavy, spiraled loose hair splits in two thick locks framing the oval shaped face defined by large almond like eyes. The mouth and chin are small, delicate and carefully designed and the nose is fine and only mildly protruding. The exposed left ear is elegantly shaped like a comma.

Barefooted, the figure is wrapped in copious drapery in a manner that insinuates the body form by the use of strong and deeply cut vertical and parallel lines, which elongate the body, endowing the sculpture with a clear Mannerist flavour.

By its stylistic character it is likely that this conventional depiction might have appealed to a Buddhist as well as to a Christian audience, albeit with alternative meanings and interpretations.

The ethereal expression is confronted by the nude sensuality of the body, appropriate to an Apsara, the female spirits of the clouds and waters in Hindu and Buddhist mythology. For Christians and according to the Gospels the figure of the Magdalene is associated with sin and temptation, albeit evolving into a model of regret, devotion and love for Christ.

Reclined in a Buddha-like position, from noble origins, orphaned at an early age, fallen into a bohemian and lascivious life only to be redeemed by her finding of Jesus Christ, Mary Magdalene has several pairing traits shared with the Buddha, namely in her profane versus sacred dichotomy.

In her most common western iconography, which is adopted and favoured throughout the East, Mary Magdalene is depicted reclined and bare footed, dressed in a pleated and ethereal tunic, long locks of hair falling over the shoulders and back. Post Council of Trent this model is readjusted to focus on her penitence, in a cave, renouncing earthly and material belongings, supine in deep meditation and purification.

040. MARIE-MADELEINE

Ivoire

Sino-portugais, XVIIe siècle

Longueur : 29,0 cm

F1128

Provenance : Collection P.T., Lisbonne

Rarissime sculpture de Marie-Madeleine, dite Marie de Magdala, étendue et contemplative, en une allusion à Bouddha couché, symbole de l'ultime passage vers le nirvana.

Lascive et séductrice, le buste dénudé, elle a la tête appuyée sur sa main droite, les doigts effilés, rangés en lignes courbes parallèles. Ses cheveux épars et ondulés, retombant en spirales, se divisent en deux ensembles de mèches qui accompagnent son visage ovale aux grands yeux allongés en amande. Sa bouche et son menton sont petits et bien dessinés, alors que son nez est fin et discret. Son oreille gauche est découverte et présente la forme d'une virgule fortement stylisée.

Elle est couverte de la poitrine jusqu'à ses pieds nus d'un drapé abondant, que le sculpteur a ajusté à son corps. De profonds sillons dessinent de longs plis, lui conférant l'aspect mince et étiré des figures maniéristes qui témoignent d'une grande sensualité.

Cette sculpture sino-portugaise avait tout pour plaire tant au public chinois qu'europpéen, ainsi qu'aux fidèles bouddhistes et chrétiens, qui en retiraient toutefois des interprétations différentes. L'expression éthérée du visage contraste avec la nudité sinieuse et sensuelle du corps, propre d'une Apsara (nymphé céleste, esprit féminin dans la mythologie hindoue et bouddhiste). Pour les Chrétiens, et selon l'Évangile, la même expression se rattache à la femme pécheresse, associée à l'idée de transgression et de tentation qui conduit au repentir, à la dévotion et à l'amour envers Jésus-Christ. Couchée et posant comme Bouddha, Marie-Madeleine présente d'autres similitudes avec celui-ci : née dans une famille noble, orpheline de père, elle aurait été entraînée dans une vie de bohème et de luxe, se transformant en symbole d'amour après sa rencontre avec Jésus-Christ et mariant ainsi deux facettes, l'une profane et l'autre sacrée.

Dans l'iconographie courante, apparue en Occident et conservée la plupart du temps dans la statuaire asiatique, Marie-Madeleine est représentée couchée et pieds nus, vêtue d'une tunique plissée et ondulée, les cheveux relâchés



The wide availability of Christian models; objects, paintings or engravings in the Portuguese outposts in the Orient, decisively contributed to the spreading of sacred imagery and mythology. The engravings especially, for their abundance and wide distribution, were certainly a major contributing factor for the standardization of this sacred imagery that was, in any case subject to the creative individuality and interpretation of each artist.

The model of the penitent bare breasted Magdalene in the desert has, in the Portuguese Counter-Reformation, several well-known examples that might have served as inspiration for this depiction, namely the 'Ecstasy of Saint Mary Magdalene' (c. 1624) by Domingos Vieira Serrão in the Knights Chapel at the Convento de Cristo at Tomar, after engraving by Martin de Vos, or the oil on panel the 'Penitent Mary Magdalene' (c. 1590), at Igreja da Graça in Lisbon. Each of these nude examples of feminine sensuality evoke the latent conflict between the dogma emerging from the Council of Trent and the creative freedom of the artists' interpretations in which intense spirituality and rooted mysticism confront the exposed nudity of the flesh.

This statuette is defined by an evidently fine plastic quality and fundamentally for its uniqueness and rarity of an iconographic model, often common to depictions of the Calvary and Good Shepherd compositions, but only rarely revealed as an independent figure. 🌟

retombant sur ses épaules. Après le Concile de Trente, la sainte est plus fréquemment figurée en pénitence, dans une grotte, renonçant aux biens matériels et terrestres, étendue en position de méditation ou de purification.

La migration d'objets, de peintures et de gravures chrétiennes vers l'Orient portugais facilita incontestablement l'accès des autochtones aux images sacrées et aux histoires religieuses. Ces représentations jouèrent un rôle déterminant dans l'uniformisation de ces images, imposées habituellement par le mécénat mais réinterprétées par la personnalité créative de chaque artiste.

Le modèle de Madeleine dans le Désert, le buste dénudé, dont il existe plusieurs exemplaires au Portugal datant de l'époque de la Contre-Réforme, pourrait figurer parmi les sources d'inspiration de notre artiste: citons, par exemple, l'*Extase de Sainte Marie-Madeleine* (vers 1624) de Domingos Vieira Serrão, située dans la rotonde du Couvent du Christ à Tomar — d'après une gravure de Martin de Vos — ou la peinture à l'huile sur bois *Marie-Madeleine Pénitente* (vers 1590), dénudée elle aussi, se trouvant dans l'église de Graça à Lisbonne. Chacune de ces représentations dévoile, sous des traits marqués par une sensualité sublime, un nu féminin d'une audacieuse beauté, rappelant les conflits entre les dogmes de Trente et l'affirmation de liberté créative des artistes, dont le talent alliait une spiritualité intense et mystique et l'attirance pour la nudité sensuelle de la chair.

La sculpture ici présentée se détache par sa qualité plastique remarquable, mais surtout par son exceptionnelle originalité et rareté. Ce style d'iconographie en ivoire, fréquent dans la composition de Calvaires et de Bons Pasteurs, est rarement exposé sous la forme d'une figure indépendante. 🌟

041. A VIRGIN AND CHILD

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty

Late 16th – early 17th century

Height: 12.0 cm

F1077

*Provenance: P.T. collection, Lisbon**Exhibitions: 'Three European Embassies to China', Museu do Oriente, Lisbon, 2018 (cat. p. 115).*

A rare Sino-Portuguese sculpture in ivory, from the Ming Dynasty at the turn of the 16th and 17th centuries representing Our Lady with the Baby Jesus.

The head of the Virgin has a high forehead, the face is round with a serene and mystic expression and shows a subtle Chinese influence in the physiomy. The eyes are half closed, wide and almond-shaped. The nose wide and with finely defined nostrils, shows some small defects. The mouth is half open, the parted lips small and finely delineated. She is seated in the oriental fashion, the volume of her dress is softened by wide smooth panels with folds and wrinkles. She is wearing a simple tunic, with a 'V' neck and reaching down over her crossed legs with the cloth pleated and curving down to her feet. A wide veil covers the head of the Madonna with lateral openings for her ears, strongly figured and with elongated earlobes in the Buddhist-style.

The Virgin holds the Infant on her left arm, covered with a pleated mantle, cradling Him with her right arm, stylized and long, with elongated fingers in the Chinese manner.

The Baby is bare-headed with Buddhist-style ears and a physiomy similar to His Virgin Mother. There are some signs of light damage to the face and He is holding a flower in his right hand whilst pulling on the mantle that covers the left arm of the Virgin.

The theme of the Mother-God cradling a child in her arms is particularly important in the south of China, the cult of *Guanyin*, a female manifestation of *bodhisattva Avalokitesvara*-

041. VIERGE À L'ENFANT

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 12,0 cm

F1077

*Provenance : Collection P.T., Lisbonne**Expositions : « Trois Ambassades Européennes en Chine », Museu do Oriente, Lisbonne, 2018 (cat. p. 115).*

Rare sculpture sino-portugaise en ivoire, datant de la transition entre le XVIe et le XVIIe siècle, sous la dynastie Ming, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus.

La Vierge a le front dégagé et un visage arrondi. Elle arbore une expression mystique et sereine, tandis que ses traits présentent une physiomy nettement chinoise. Elle a les yeux mi-clos, allongés en amande. Son nez, un peu abîmé, est large, ses narines bien définies, et sa bouche entrouverte est formée de petites lèvres parfaitement délimitées. Elle est assise dans une pose orientale et porte un costume dont le volume est adouci, formé de grands pans de tissu lisse aux plis creusés comme des sillons. Elle est revêtue d'une tunique simple au décolleté en V qui met en évidence ses jambes croisées et dont les plis sont profondément marqués, dessinant des courbes jusqu'à ses pieds. Elle est enveloppée d'un long châle qui lui couvre la tête, pourvu d'ouvertures latérales d'où pointent ses oreilles fortement stylisées aux longs lobes bouddhiques.

La Vierge porte l'Enfant, qui est assis sur son bras droit, recouvert du châle plissé. Elle l'entoure de son bras gauche, le soutenant de sa main stylisée et allongée aux doigts d'une longueur inhabituelle dans le style chinois. L'Enfant est chauve, il a des oreilles bouddhiques et une physiomy semblable à celle de sa mère. Son visage est abîmé. Dans sa main droite il tient une fleur, tout en tirant le châle qui couvre le bras gauche de la Vierge.

Le thème de la divinité-mère portant l'enfant dans ses bras est particulièrement important dans le Sud de la Chine et



and Mazu, a Tao divinity, protector of fishermen and their wives, and venerated like the reincarnation of the goddess Guanyin on Earth.

There are also possible links to the Chinese cult of Xi Wangmu, the Chinese goddess known as the Queen Mother of the East, popular during the Tang Dynasty, and also of the Buddhist cult developed in China in the 7th century of Kishimojin, the goddess protector of children.

The missionaries recognized these symbols of fertility, maternity and protection, and drew significant parallels with the importance of Our Lady the Virgin. This is referred when the Jesuits Michelle Ruggieri, and Matteo Ricci wrote to the Company General Claudio Aquaviva soliciting images of the Virgin and the Infant Saviour, due to the great devotion and curiosity of some magisterial Chinese to the image of the Virgin and Child in the Oratorio of the House of Jesuits in the Chinese Mission.

This piece is an important and rare example of a Christian model, inspired by this artistic symbiosis that links Chinese goddesses with the Virgin Mary. As the most important center in the production of ivory sculptures in the 15th century was in the South of China, in Fujian province, we attribute the origins of this fine and rare piece to this locality. The iconography of this work clearly indicates the craftsmanship of native Chinese.

There is a similar example in the Hermitage, St. Petersburg, inventory no. LN 939. 🇨🇳

peut être rattaché au culte reliant Guanyin — manifestation féminine du *bodhisattva* Avalokiteshvara — et Mazu — divinité taoïste protectrice des pêcheurs et de leurs femmes, vénérée en tant que réincarnation sur Terre de la divinité Guanyin. Il pourrait aussi se rapporter au culte de Xiwangmu — déesse chinoise proche de la reine-mère occidentale, populaire sous la dynastie Tang — ou encore au culte bouddhiste de Kishimojin, divinité protectrice des enfants, qui se développa en Chine à partir du VIIe siècle.

Les missionnaires reconnaissaient dans ces symboles de fertilité, de maternité et de protection des similitudes avec la signification attribuée à la Vierge Marie. Cette analogie est soulignée par les Jésuites Michelle Ruggieri et Matteo Ricci, qui écrivirent au général de la Compagnie, Claudio Aquaviva, pour lui demander d'envoyer des images de la Vierge et du Christ *Salvator Mundi* afin de satisfaire la grande curiosité et la dévotion de magistrats chinois envers une représentation de la Vierge à l'Enfant située dans un oratoire de la Maison des Jésuites de la Mission chinoise.

La pièce que nous présentons ici constitue un rare et important exemple d'ouvrage chrétien inspiré de cette symbiose artistique qui relie les divinités chinoises à la Vierge Marie. L'un des principaux centres de production d'objets en ivoire au XVIe siècle — qui résultaient souvent de l'interprétation de gravures — se situait au Sud de la Chine, dans la province de Fujian. Nous sommes amenés à rattacher l'origine de notre Vierge à ce foyer, d'autant plus que son apparence indique, sans l'ombre d'un doute, qu'elle serait l'œuvre d'un artiste chinois.

Il existe un exemplaire identique dans la collection du Musée National de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (Inv. LN- 939). 🇨🇳



042. SEATED BABY JESUS — *SALVATOR MUNDI*

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty

Late 16th – early 17th century

Height: 9.0 cm and 9.0 cm

F821 + F970

Provenance: Private collection, Barcelona

These two pieces Sino-Portuguese from the 16th – 17th century, both of finely sculpted ivory, represent the seated Baby Jesus in contemplation, absorbed in His meditation.

The physiognomy of the face belies the Chinese influence with its serenity and expression, denoting deep spirituality and mysticism. The head has a high forehead, the hair with a central parting, is styled in the Buddhist manner with large curls to the front, a sign of superior intelligence, with the locks falling to the shoulders carved in fine parallel lines, terminating in stylized ringlets. The eyes are round and slightly protruding, set in deep sockets, with the mouth beautifully delineated and lips slightly parted.

One hand holds the terrestrial Globe as befits the Saviour of the World, and His face rests lightly on the other, with the index and middle fingers extended in the way of blessing acknowledged as dignified and majestic in Europe.

He is seated in an Oriental manner vested in a simple tunic without decoration, yet crafted in a way that delineates His body and shows the seated form and crossed legs. The feet are crossed yet remain side by side, in the Chinese fashion.

The iconic image of the Infant Jesus, *Salvator Mundi*, was originally spread throughout Europe of the 15th century from the Flemish city of *Malines* (Mechelen) in the province of Antwerp, and became a symbol of the *Devotio Moderna*, the new movement to encourage the devotion to God in the homes and lives of the people through contemplation and meditation of the humanity of God.

042. ENFANT JÉSUS — *SALVATOR MUNDI*

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 9,0 cm et 9,0 cm

F821 + F970

Provenance : Collection privée, Barcelona

Enfants Jésus *Salvator Mundi* sino-portugais en ivoire, datant du XVIe – XVIIe siècle.

Ces deux sculptures, de grande qualité, présentent l'Enfant assis, profondément absorbé dans une attitude de méditation. Leur visage aux traits orientaux est empreint de sérénité, en signe de profonde spiritualité et de mysticisme. Au-dessus de leur front dégagé, leurs cheveux, séparés par une raie centrale, comportent à l'avant de grosses boucles bouddhiques, en référence à son intelligence supérieure, et retombent sur leurs épaules, sculptés en fins sillons parallèles et se terminant en anneaux stylisés. Leurs yeux sont globuleux, légèrement creusés, leur petite bouche entrouverte et bien dessinée.

Selon la représentation classique des *Salvator Mundi*, ils tiennent un globe terrestre dans une de leur main et appuient le visage sur l'autre, l'index et le majeur tendus en signe de bénédiction et de dignité souveraine d'expression européenne. Assis à l'orientale, ils sont vêtus d'une simple tunique dépourvue d'ornement, mais taillée de manière à souligner leur corps et le volume de leurs jambes repliées et croisées. Leurs pieds sont visibles, croisés, proches et parallèles, à la chinoise.

Les sculptures d'Enfants Jésus *Salvator Mundi* furent diffusées en Europe au cours du XVe siècle par la ville flamande de Malines, dans le contexte de renouveau spirituel de la *Devotio Moderna* qui s'appuyait sur la dévotion méditative et l'humanité de Dieu. Ces représentations et diverses gravures des XVIe et XVIIe siècles furent les premières à voyager jusqu'en Orient, par l'intermédiaire des aventuriers voyageurs,



It was religiously themed images and engravings, that in the 16th and 17th Centuries travelled from Europe to the Orient, firstly by the Portuguese discoverers, traders and missionaries, and used to the evangelization of the people of the Orient in a manner most easily understood.

The two pieces presented here receive the influence of the European style while showing the influence of the Buddhist model of the image of the Baby Jesus as The Good Shepherd from the Indo-Portuguese Iconography: Jesus seated with legs crossed, not standing on His feet as in the Mechelen Babys and the overall aspect of the posture of deep contemplation from the Indo-Portuguese art.

Bernardo Ferrão remarks that, contrary to the Baby Jesus from Indo-Portuguese origin, this two seated Infants are extremely rare in the Luso-Oriental Imagination.

Identical pieces can be found in the collection of Arq. José Lico and are reproduced in the catalogue of the exhibition *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (1991, p. 116). 🌱

des commerçants et des missionnaires portugais. Elles constituaient le moyen le plus intelligible pour évangéliser les peuples orientaux.

Les deux pièces présentées ici sont inspirées de ce modèle européen, ainsi que de la représentation bouddhique du thème de l'Enfant Jésus Bon Pasteur, d'ascendance iconographique indo-portugaise. En effet, leur position assise, les jambes croisées — et non debout comme la représentation du modèle de Malines —, de même que leur attitude de méditation, évoque le modèle indo-portugais.

Contrairement à l'iconographie indo-portugaise des Enfants Jésus Bons Pasteurs, les statuettes assises de type *Salvator Mundi* sont très rares dans la statuaire luso-orientale, comme l'affirment B. Ferrão et F. Távora. Des pièces identiques sont reproduites dans le catalogue de l'exposition *L'Expansion Portugaise et l'Art de l'Ivoire*, à Lisbonne (1991, p. 116). 🌱



043. MORTAR

Turned and carved ivory
 South China or, probably, Đại Việt (Vietnam)
 Mid 17th century
 Dim.: 11.0 × 8.5 × 8.5 cm
 F1181

Provenance: Private collection, England

A beaker-shaped ivory mortar of waisted cylindrical form without its original pestle, normally lost in much of the few surviving examples of this rare production. Delicately carved from ivory, this rare mortar and pestle belongs to a group of similarly shaped objects which were probably made in the same workshop.¹ It features two running bands with intricate Chinese-style motifs and imagery and a raised band in the shape of cog-wheels, the central one wider than the others, encircling the waist. While the upper section features two writhing, four-clawed dragons — reserved for imperial nobility and certain high-ranking officials — on a ground of fire and cloud scrolls, the lower section is carved with two phoenix and rabbits — the emblem of the empress — on a foliate ground. The lower edge of the bottom section features a narrow running frieze of lotus-flower petals.

A heavily patinated mortar, testimony to its long use, acquired in Burma and matching the present in iconography, size and geometric mouldings, albeit without its original pestle, is in the British Museum, London, inv. As.8971. A similarly misidentified example belongs to the Los Angeles County Museum of Art, inv. M.83.3.2. One other mortar similar to the present one belonged to the Royal Danish Kunstkammer and has been recorded since 1674: *'An ivory mortar, carved, and a pestle.'*² Two turned, carved ivory boxes with covers (10–11 cm in height) of the same design and manufacture (one featuring phoenixes, the other dragons), seem to make a set with the mortar and pestle at the Nationalmuseet, Copenhagen (inv. EBc43 and 44).

043. MORTIER

Ivoire tourné et taillé
 Sud de la Chine ou, probablement, Đại Việt (Vietnam)
 Milieu du XVIIe siècle
 Dim. : 11,0 × 8,5 × 8,5 cm
 F1181

Provenance : Collection privée, Angleterre

Mortier en ivoire du milieu du XVIIe siècle, à récipient cylindrique. Comme la plupart des exemplaires de cette rare production qui nous sont parvenus, il est dépourvu de son pilon original.

Délicatement taillé en ivoire, ce précieux mortier s'inscrit dans un groupe d'objets à la forme identique, probablement produits dans le même atelier¹.

Il présente deux bandes circulaires ornées de motifs entremêlés dans le style chinois, séparées par une moulure en relief simulant trois roues dentées superposées, la centrale étant plus large, cintrant le mortier en son milieu. Le registre supérieur présente deux dragons sinueux à quatre griffes — dont l'usage était réservé à la noblesse impériale et à quelques officiers de haut rang — sur un fond d'enroulements de flammes et de nuages ; le registre inférieur renferme deux phénix et deux lapins — symboles de l'impératrice — sur fond végétal. La bordure inférieure, près de la base de l'objet, est ornée d'une frise étroite de pétales de fleur de lotus.

Il existe un mortier de la même taille, dépourvu de son pilon original, à la coloration sombre témoignant de son usage intensif, acquis en Birmanie et dont l'iconographie et les ornements géométriques sont identiques à ceux de notre pièce, dans la collection du British Museum, à Londres (inv. As.8971). Un autre, aux dimensions similaires, se trouve au Los Angeles County Museum of Art (inv. M.83.3.2). Dans le cabinet de curiosités (*Kunstkammer*) des rois du Danemark sont répertoriés, depuis 1674, « Un mortier taillé et un pilon »². À Copenhague, au Nationalmuseet, il existe également deux





Considered for a long time to be of south Chinese manufacture, recent research, based on the unique character of the tongue-shaped undulating flame motifs seen in these objects, has posited for a Vietnamese origin, where such motifs are commonly employed in contemporary wood carvings and painted ceramics.³ In fact similar flaming motifs formed the basis for our attribution to Đại Việt of a unique mid-seventeenth century portable oratory made for newly converted Vietnamese Christians.⁴ 🍷

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

boîtes à couvercle (10–11 cm de hauteur) en ivoire taillé, ornées d'une décoration similaire (l'une avec des phénix, l'autre avec des dragons) et issues de la même production (inv. EBc43 et 44).

On a pendant longtemps considéré que cette production d'objets avait vu le jour dans le sud de la Chine, mais une recherche récente, s'appuyant sur le caractère unique des motifs de flammes ondoyants en forme de langue ornant ces œuvres, a suggéré d'en situer l'origine au Viêt Nam, où de tels ornements sont fréquemment employés dans les objets en bois taillé et en céramique peinte de la même époque.³ En effet, une décoration identique nous a permis de localiser la production d'un oratoire portatif exceptionnel, fabriqué au milieu du XVII^e siècle par des chrétiens vietnamiens récemment convertis, au Đại Việt.⁴ 🍷

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne



¹ See / Voir CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisbon / Lisbonne, AR-PAB, 2018, cat. 31, pp. 238–239, where a similar mortar and pestle is discussed / qui présente un mortier avec pilon similaire à notre pièce.

² DAM-MIKKELSEN, Bente, LUNDBAEK, Torben, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650–1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980, pp. 182–183; and / et WATSON, William (ed.), *Chinese Ivories. From the Shang to the Qing* (cat.), London, Oriental Ceramic Society, 1984, cat. 200, p. 160.

³ See / Voir VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle — Gemeentemuseum, 2014, pp. 93–97.

⁴ CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 24, pp. 274–287.

044. UNKNOWN CHINESE ARTIST

Watercolour on silk; mounted on canvas
 Saint Anthony of Padua or of Lisbon
 China; ca. 1770–1780
 Dim.: 84.3 × 53.3 cm
 D1363

Provenance: Private collection, Lisbon

Painted on silk in fine, vibrant colours, the present painting represents Saint Anthony of Padua (1193?–1231) or of Lisbon.

The Saint is depicted kneeling, holding the Christ Child in his arms and surrounded by cherubs. In the foreground, on the right, an open book (symbolising his renowned skills as an outstanding preacher, namely against the Catharist heresy and as the Franciscan order's first Lector in Theology) with white lilies (*Lilium candidum*) resting on it, symbols of purity, normally associated with the Virgin, rebirth and never-ending spiritual love.

The prominence of the flowers, which bloom in the month of Saint Anthony's Feast Day, June 13th, might relate to the fact that, from the late seventeenth century, pilgrims have been offering white lilies to the Saint's tomb in Padua, a tradition which led Pope Leo XIII (r.1878–1903) to grant permission for lilies to be blessed in honour of the Saint.

While no exact match has been identified for a likely engraved visual source, the present work's composition, European in nature, seems to derive from two combined earlier prints. One, by Flemish artist Alexander Voet the Elder (1608?–1689) (fig. 1), a leading 17th century Antwerp engraver and publisher, provides the overall posture of the kneeling figure and some other features, namely its profiled head. From the other, by Michel Corneille the Younger (1642–1708) (fig. 2), the Chinese artist seems to have taken the figures hands positioning, the Christ Child posture and some of the drapery.

044. PEINTRE CHINOIS INCONNU

Aquarelle sur soie, monté sur toile
 Saint Antoine de Padoue ou de Lisbonne
 Chine, c. 1770–1780
 Dim. : 84,3 × 53,3 cm
 D1363

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Exécutée sur soie avec de fines couleurs vives, cette peinture représente Saint Antoine de Padoue (1193?–1231), ou de Lisbonne. Le saint apparaît à genoux, entouré de chérubins et tenant dans ses bras l'Enfant Jésus.

Au premier plan, au coin inférieur droit, est figuré un livre ouvert — allégorie des célèbres capacités de prédicateur du saint, notamment contre l'hérésie cathare, et de son statut de premier lecteur en Théologie de l'Ordre Franciscain — avec des lys blancs (*Lilium candidum*) posés dessus — symbole de pureté, en général associé à la Vierge, mais qui traduit également la renaissance et l'amour spirituel constamment renouvelé. La représentation de ces fleurs — plantes qui fleurissent durant le mois de la fête du saint ayant lieu le 13 juin — peut être reliée à la coutume des pèlerins de placer des lys blancs sur la tombe du saint à Padoue, à partir de la fin du XVIIe siècle, une tradition qui conduisit le pape Léon XIII (r. 1878–1903) à autoriser que les lys soient bénis en hommage à Saint Antoine.

Bien que l'on n'ait trouvé aucune gravure qui permette d'établir avec certitude la source d'inspiration de cette peinture, sa composition, de nature européenne, semble être issue de deux gravures antérieures que l'on aurait associées : de l'une de ces gravures (fig. 1), du Flamant Alexander Voet le Vieux (1608?–1689), l'un des principaux graveurs et éditeurs d'Anvers de la seconde moitié du XVIIe siècle, le peintre a repris la position agenouillée du saint et un certain nombre de caractéristiques physiques, notamment la position de la tête, de profil ; de l'autre (fig. 2), de Michel Corneille le Jeune (1642–1708), le peintre chinois semble avoir repris les gestes,



It is curious to note that, contrary to the print, the Child's upper body is shown wrapped in drapery, suggesting an intention for higher decorum. Both dating from the late 17th century, the engravings may have been used as the matrix for a later printed composition of identical iconography which, albeit unidentified, could have been the direct source for the present work.

The Chinese origin of our painting is evident, namely by the choice of medium, painting style and bold use of colour, but also from subtle iconographical features, such as some anatomical renditions typical of Asian features.

Identical Chinese features can be noted in another painting on silk work, also from a Portuguese collection, which has been recently acquired by the Asian Civilisations Museum in Singapore. It depicts *The Virgin of the Immaculate Conception* painted by a Chinese artist over a drawing by Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734–before 1812), a Florentine Jesuit lay brother and, like the famous Italian painter Father Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688–1766) — who served as an artist at the Kangxi (r.1661–1722), Yongzheng (r. 1722–1735) and Qianlong (r. 1735–1796) Imperial courts —, a professional painter who arrived in Beijing in 1773.¹ That painting, depicting the main altar at Beijing's Saint Joseph's Church, known as Dong Tang (or *Dōng Táng* 東堂, literally the 'Eastern church'), was completed in 1777 as a gift for Father Giuseppe Solari (master of novices in Genoa).²

While it has not been possible to establish with certainty, a connection between our painting and a specific Chinese Catholic church building, it is nonetheless useful to highlight the related artistic and historical contexts underlying both depictions, that of the Immaculate Conception and that of our Saint Anthony.³ 🇨🇳

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

aussi bien du saint que de l'Enfant Jésus, la position de l'Enfant ainsi qu'une partie des habits des personnages. Il est curieux de remarquer que, contrairement à la gravure originale, les habits de l'Enfant couvrent ici totalement la partie supérieure de son corps, faisant preuve d'une plus grande pudeur que son probable modèle. Datant toutes deux de la fin du XVIIe siècle, ces deux gravures ont pu être utilisées comme base pour une composition imprimée postérieure qui, bien que l'on ne l'ait pas retrouvée, a pu servir de source d'inspiration directe de la présente peinture.

Le caractère chinois de notre peinture est évident, non seulement au regard du support utilisé, des matériaux et du style pictural dénotant un usage audacieux de la couleur, mais aussi par certaines caractéristiques iconographiques plus subtiles et, notamment, la représentation de détails anatomiques typiquement asiatiques.

On retrouve ces mêmes caractéristiques chinoises sur une peinture sur soie similaire, récemment identifiée au sein d'une collection portugaise et acquise par l'Asian Civilisations Museum, à Singapour. Elle représente Notre-Dame de la Conception et aurait été peinte par un artiste chinois à partir d'un dessin et d'une composition de Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734–avant 1812). Tout comme le prêtre et peintre italien Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688–1766) — qui travailla comme artiste à la cour impériale des empereurs Kangxi (r. 1661–1722), Yongzheng (r. 1722–1735) et Qianlong (r. 1735–1796) — ce frère jésuite laïc fut peintre professionnel de la cour de Qianlong, arrivant à Pékin en 1773, après la mort de Castiglione.¹ Cette peinture sur soie, représentée sur le maître-hôtel de l'église Saint-Joseph à Pékin, connue sous le nom de DongTang (ou *Dōng Táng* 東堂, littéralement, «église orientale»), a été produite en 1777 pour être offerte au père Giuseppe Solari (maître de novices à Gênes).²

Bien qu'il ne soit pas possible de certifier l'église catholique chinoise d'où proviendrait notre peinture, il est toutefois essentiel de souligner que le même contexte historico-artistique préside à la création de ces deux peintures, celle de Notre-Dame de la Conception et notre Saint Antoine³. On en déduit que cette dernière aurait pu être exécutée à partir de la peinture de l'autel de l'une des quatre cathédrales catholiques de Pékin (DongTang, NanTang, Xitang et BeiTang, respectivement les cathédrales de l'Est, du Sud, de l'Ouest et du Nord), toutes incendiées et pillées vers 1800, 30 ans avant l'interdiction de la religion chrétienne en Chine (1830). 🇨🇳

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne



[fig. 1]



[fig. 2]

[fig. 1] Alexander Voet the Elder, Saint Anthony of Padua, or Lisbon, 2nd half of the 18th century; engraving on paper (22.1 × 13.1 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-61.746. / Alexander Voet le Vieux, Saint Antoine de Padoue, ou de Lisbonne, XVIIIe siècle (seconde moitié); gravure sur papier (22,1 × 13,1 cm). Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-61.746.

[fig. 2] Michel Corneille the Younger, Saint Anthony of Padua, or Lisbon, ca. 1667–1708; engraving on paper (29.5 × 15.6 cm). London, British Museum, inv. 1917,1208.1619. / Michel Corneille le Jeune, Saint Antoine de Padoue, ou de Lisbonne, vers 1667–1708; gravure sur papier (29,5 × 15,6 cm). Londres, British Museum, inv. 1917,1208.1619.

¹ On Castiglione and his followers at the imperial court, see / Sur Castiglione et ses suiveurs à la cour impériale, voir MUSILLO, Marco, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016.

² See: / Voir: ALVES, Jorge M. dos Santos (ed.), *Tomás Pereira (1646–1708). Um Jesuíta na China de Kangxi. A Jesuit in Kangxi's China* (cat.), Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009, cat. 29, pp. 134–135 (catalogue entry by Isabel Murta Pina), and CORSI, Elisabetta, *Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing*, in BÖSEL, Richard; INSOLERA, Lydia Salviucci (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232–243, maxime p. 241.

³ See: / Voir: MUSILLO, Marco, *The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History*, in CHEN, Yunru (ed.), *Portrayals from a Brush Divine. A Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione's Arrival in China* (cat.), Taipei, National Palace Museum, 2015, pp. 310–323.

— Chinese and Sino-Portuguese Lacquers

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban¹, a production which has been better studied, while being easier to identify from the decorative repertoire and manufacturing techniques used, other lacquer productions made for the Portuguese market remain little studied.

These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production from art historians, conservators and museum curators, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.² Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production, and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese.³ As characteristics of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, being based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: 'the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats

of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which enable us to date them to the sixteenth century'.⁴

The first group has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.⁵ As for the second group, which consists mainly of writing chests and writing boxes, and also carved trays and portable oratories, it features the same type of carved decoration in bas-relief with black lacquer highlighted in gold. Some of the surfaces, namely the interior of the chests and writing boxes, are lacquered in red with gold decoration depicting fauna and flora of typically Chinese repertoire.

One highly important document gives us significant evidence regarding both productions, indicating Burma (Pegu) for the first group, and South China (and Ryukyu Islands) for the second. In fact, in the post-mortem inventories of Fernando de Noronha (c. 1540–1608), third Count of Linhares, and his wife Filipa de Sá (†1618), a significant number of Asian lacquered and gilded pieces of furniture are recorded, such as:⁶ one ‘long lacquered box from China made in two’; ‘another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers’; another ‘writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers’ and is 44 cm long; ‘one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook’; ‘one writing cabinet from Pegu gilded throughout’; ‘two round shields from China without arm supports with their coat of arms’, to which other twelve were added; ‘four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold’, to which three more were added; ‘one other display table from China very old and

with the Noronha coat of arms in the middle’; ‘one bedstead from China gilded throughout which has on the headboard the Noronha coat of arms’; ‘one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock’; ‘one gilded bedstead from China [lacquered] in gold and black with its frame’; ‘one gilded chair and daybed from Pegu’, and one other ‘daybed from Pegu gilded throughout with its feet and headboard’. The most frequent pieces recorded in the inventory are in fact Chinese in manufacture, featuring an excessive use of gilding⁷ and clearly coated in rich, strong red and black lacquer. 🌺

¹ A Japanese word used to characterize the first Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, and which would become synonymous of the different types of lacquerware and other products commissioned in Japan either for their domestic market or for export following Western tastes and modelled after European prototypes.

² See CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

³ See FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

⁴ See FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁵ See CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

⁶ See CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, K. J. P. (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139, ref. p. 123.

⁷ Something that was subject to regulation by sumptuary laws which in Portugal were difficult to enforce given the private nature of such domestic display of magnificence.

— Laques Chinoises et Sino-portugaises

Tandis que les célèbres laques Namban¹ ont fait l'objet d'une étude profonde qui a mis à jour des caractéristiques faciles à identifier portant sur le répertoire décoratif et les techniques de fabrication utilisées, les autres productions de laques destinées au marché portugais demeurent, quant à elles, peu étudiées.

Le lieu de production de ces ouvrages laqués, dits luso-asiatiques, n'a pas été consensuellement identifié par les historiens de l'art, les spécialistes de la conservation ou les conservateurs de musée. Ceci dit, bien que leurs caractéristiques soient plutôt hétérogènes, on peut les diviser en deux groupes.² Bernardo Ferrão a été l'un des premiers auteurs à s'intéresser à cette production d'ouvrages. Il en a identifié plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises.³ À propos des traits caractéristiques de cette production, que Ferrão qualifie d'indo-portugaise en s'appuyant sur le caractère soi-disant moghol ou persan de la décoration, cet auteur affirme : « le style et le travail décoratif, la laque et, sur quelques pièces, l'existence de blasons, d'inscriptions en

portugais, de figures et scènes mythologiques, chrétiennes et de la culture européenne classique, taillées ou peintes, selon les canons de la Renaissance, nous permettent de dater ces ouvrages du XVI^e siècle ».

L'origine du premier groupe a récemment été identifiée comme étant birmane, en se basant sur de nombreuses preuves documentaires, sur le matériau utilisé (la laque birmane ou *thitsi*, de la sève de l'espèce *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est) et sur les techniques de fabrication employées pour sa production, confirmées par des analyses scientifiques récentes.⁵ Le second groupe se compose principalement de coffrets-écritaires et d'écritaires, mais aussi de plateaux taillés et d'oratoires portatifs — comme celui que nous présentons ici. Il comporte le même type de décoration taillée en bas-relief, avec de la laque noire rehaussée d'or. Certaines surfaces, notamment l'intérieur des coffrets et des écritaires, sont laquées de rouge et ornées d'une décoration en or représentant des motifs de faune et de flore typiquement chinois.

Un important document nous donne de précieuses informations sur les deux centres de production de la laque, attestant l'origine birmane du premier groupe et chinoise (Sud de la Chine et îles Ryukyu) du second. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (env. 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui recensent un vaste ensemble de pièces de mobilier asiatique laqué et doré⁶ : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (...) une autre écritoire de Pégou, plus petite, or et rouge, et ses tiroirs (...) encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (...) une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (...) une écritoire de Pégou entièrement dorée (...) deux boucliers de Chine, avec leurs armes, auxquels se joignent seize autres (...) quatre plateaux de Chine, trois armoriés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres (...) un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (...) un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (...) une petite

boîte de Pégou dorée, mesurant plus d'un empan, avec fermoir en argent (...) un lit de Chine doré, or et noir (...) une chaise et une couchette de Pégou dorée (...) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête de lit. »

La majorité des pièces répertoriées dans ces inventaires sont, en effet, d'origine chinoise. Elles font un usage excessif du doré⁷ et sont revêtues de laque rouge et noire. 🏠

¹ Terme japonais qui désigne les commerçants, missionnaires et marins portugais et espagnols arrivés au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles, et qui deviendrait synonyme des laques et autres produits dans le goût occidental inspirés de modèles européens, commandés aux artisans japonais pour le marché interne ou pour être exportés.

² Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

³ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

⁴ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁵ Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

⁶ Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, K. J. P. (éds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139, réf. p. 123.

⁷ Interdit avec la mise en place au Portugal des lois somptuaires, bien que difficiles à appliquer en raison de la nature privée et domestique de cette démonstration d'opulence.

045. PORTABLE ORATORY

Wood, lacquer, gold and oil on copper
 Southern China, early 17th century
 Dim.: 59.0 × 78.0 × 5.3 cm (opened)
 F1112

Provenance: J.L. collection, Lisbon

and formerly in a private collection, Lisbon

Exhibitions: 'Three European Embassies to China', Museu do Oriente, Lisbon, 2018 (cat. pp. 117–118).

Rare and important early 17th century carved, lacquered and gilt wood portable oratory, encasing an oil on copper painting of *Saint Dominic and Saint Catherine of Sienna receiving the Rosary from The Virgin and Child*.

The oratory is organized as a rectangular shaped triptych with two hinged side leaves protecting a central panel, their plain outer faces contrasting with the exuberantly decorated inner surfaces of carved flowers and foliage scrolls that emerge from classic urns, encircling two pairs of square cartouches; one filled by a delicately carved human faced flaming sun, the other with a painted angel standing on clouds and holding an incense burner.

The whole composition crowned by a carved five lobed cornice, centred by a mystic, arrow pierced heart framed by flower scrolls, in an obviously Chinese interpretation of the Jesuit commissioned Japanese Namban oratories, suggesting a production date after the 1639 Portuguese eviction from Japan.¹

Considering the specific iconography of this oratory, it is possible to assume that it might have been commissioned for the Macanese Dominican Convent and its church of Our Lady of The Rosary, the only Southern China community of this Order of Preachers.

Its founders, António de Arcediano, Alonso Delgado e Bartolomeu Lopes, three Spanish Dominican friars from Mexico, boarded the ship 'São Martinho', captained by the Portuguese D. Lopes de Palácio, in the Philippines in April 1587 arriving in Macao in September of that year, starting soon after the building of the original wooden chapel of Our Lady of the Rosary, known amongst the local Chinese population as the 'Pan Cheong Miu' — the wooden pagoda. It is only in the 17th century that this structure is replaced by a more permanent brick and stone building.

045. ORATOIRE PORTATIF

Bois laqué, or et l'huile sur cuivre
 Sud de la Chine, début du XVIIe siècle
 Dim. : 59,0 × 78,0 × 5,3 cm (ouvert)
 F1112

Provenance: Collection J.L., Lisbonne

et collection particulière, Lisbonne

Expositions: « Trois Ambassades Européennes en Chine », Museu do Oriente, Lisbonne, 2018 (cat. pp. 117–118).

Rare et important oratoire portatif du Sud de la Chine, datant du début du XVIIe siècle, en bois taillé, laqué et doré, contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant *Saint Dominique et Sainte Catherine de Sienna recevant le rosaire des mains de la Vierge à l'Enfant*.

Cet oratoire à la forme rectangulaire comporte deux battants à faces extérieures lisses et faces intérieures taillées en une exubérante composition végétale sortant d'un vase, complétées chacune par deux panneaux quadrangulaires — au-dessus le soleil (taillé), en dessous un ange tenant un encensoir (peint). L'oratoire est surmonté d'un fronton polylobé taillé au centre duquel se détache la représentation d'un cœur mystique transpercé de flèches, d'où partent des enroulements de fleurs. Il s'assimile à une variante chinoise des oratoires Namban produits au Japon sur commande des missionnaires jésuites installés en Chine après leur expulsion définitive du Japon en 1639.¹

L'iconographie de cet oratoire semble indiquer qu'il aurait été produit non loin du Couvent de Saint-Dominique à Macao et de l'église de Notre-Dame du Rosaire, où vivaient les frères de l'Ordre des Prêcheurs, fondé en 1587 par des moines dominicains espagnols originaires du Mexique.

Ses fondateurs, António de Arcediano, Alonso Delgado et Bartolomeu Lopes, trois frères dominicains espagnols du Mexique, embarquent pour les Philippines en avril 1587, sur le navire « São Martinho » dont le commandement est assuré par le portugais D. Lopes de Palacio. Le navire arrive dans l'enclave portugais de Macao en septembre de la même année.

Rapidement ils se lancent dans la construction de la chapelle de notre Dame du Rosaire, connue parmi la population chinoise locale comme le « Pan Cheong Miu » — la pagode en bois – C'est seulement au XVIIe siècle que cette bâtisse fut remplacée par une structure en pierre et brique.



Circa 1588/1590 the Spanish founders are transferred to India on the orders of the Portuguese viceroy D. Duarte de Menezes and the church and convent are handed over to Portuguese friars of the same religious community.

In May 1834, following a long period of turmoil and civil war unrest, the victorious king D. Pedro IV, signs a decree abolishing all religious orders in Portugal, its colonies and any other Portuguese administered territories. Macao is no exception and the church and convent are confiscated by the government and closed to cult, all their estates being secularized and nationalized, a situation that would only be reversed at the end of the 19th century with a softening of religious policies. This nationalization process was followed by the sale of many treasures, which remain in private ownership until today.

It is possible that our important oratory, together with many other valuables, left the Dominican Convent in Macao in that period of instability and anti-clerical sentiment.

Scientific analysis of other extant pieces of similar characteristics to the present oratory have confirmed the lacquer type as *Toxicodendron succedaneum*, commonly known as 'laccol', which has been identified in objects with Southern Chinese, Vietnamese and Japanese provenances. Additionally the typically Chinese technical details of these pieces, particularly the gold leaf decoration (*tie jin qi*), the fewer lacquer layers applied and the lower quality of lacquering materials, a characteristic normally found on pieces made for export, do indeed suggest the likelihood of such an origin.

Accordingly, on the basis of these various scientific and comparative studies, as well as on the decorative and iconographic character of the piece, it is possible to suggest a Southern China origin for the portable Oratory described herewith.

Only a small number of these oratories has been recorded in the literature — some larger in size and combining carved sections in temple like structures designed to house devotional figures — such as one with an oil on copper depicting the Lamentation over the Dead Christ, also by a Chinese artist, a fragment from one other of which only the side panels survive, and also a larger one only recently published.² 📖

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

Vers 1588/1590, le vice-roi portugais D. Duarte de Menezes ordonne le transfert des religieux espagnols vers l'Inde. L'église et le couvent dominicain sont confiés aux moines portugais de la même communauté religieuse.

Suite à une longue période d'agitation et de malaise social dûs à la guerre civile, en 1834, le roi vainqueur D. Pedro IV, signe un décret abolissant tous les ordres religieux au Portugal et ses colonies.

Macao ne fait pas exception, l'église et le couvent ont été confisqués par le gouvernement et fermés au culte. Tous leurs biens et propriétés sont nationalisés, situation qui n'a été modifiée qu'à la fin du XIXe siècle par un assouplissement de la politique religieuse.

Ce processus de nationalisation conduit à la vente de leurs trésors et de nombreux objets rentrent dans plusieurs collections privées où ils demeurent jusqu'à présent. Il est donc fort probable que cet important Oratoire quitte le couvent dominicain de Macao durant cette période d'instabilité anticléricale au même titre que d'autres importants trésors.

La laque *Toxicodendron succedaneum*, connue sous le nom de « laccol » (provenant d'une espèce d'arbre du Sud de la Chine, du Viêt-Nam et du Japon) est typiquement utilisée dans le Sud de la Chine. Les techniques employées dans d'autres exemplaires connus, notamment la décoration à la feuille d'or (appelée *tie jin qi*), le petit nombre d'applications et les matériaux dénotant une laque de qualité inférieure destinée à l'exportation semblent fortement indiquer que ceux-ci ont été fabriqués dans le Sud de la Chine ou dans les îles Ryukyu.

L'application de la laque et la décoration d'or en relief, ainsi que les aspects décoratifs et iconographiques mentionnés, semblent accuser l'origine chinoise de notre précieux oratoire portatif. On n'en connaît qu'un très petit nombre, dont certains de plus grande dimension comportant des sections taillées et formant un petit temple pour abriter des statuette dévotionnelles. On peut notamment en citer un contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant une *Lamentation sur le Christ mort*, également d'un artiste chinois, ainsi qu'un autre dont ne restent que les battants ou encore un dernier de grande dimension récemment publié.² 📖

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ For Namban examples see: / Pour des pièces Namban voir: PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990, pp. 64–67.

² See: / Voir: JOHNSON, Trina [et al.], Amir Mohtashemi, London, Amir Mohtashemi Ltd., 2018, pp. 30–33, cat. no. 14 (catalogue entry by CRESPO, Hugo Miguel).



046. SIX LEAF SCREEN

Wood, kaolin paste, lacquer, gold and oil painting

Southern China, 18th century

Dim.: 200.0 × 390.0 × 7.0 cm

F1180

*Provenance: Marquess of Foz collection, Foz Palace, Lisbon
and Van Zeller collection, Pancas Palha Palace, Lisbon*

European commissioned 18th century six leaf Chinese screen — Qianlong reign (1736–1795)

Defined by three overlapping layers, the screen carcass is composed by two exotic wood outer sheets that coat a middle layer formed by an amalgam of clay, straw and paper. The six hinged lacquered screen leaves are ornamented by gilt decorative elements that frame eighteen cartouches of impressive oil painted scenes based on the *Romance of the Three Kingdoms*, one of the foremost classics of Chinese literature. The set is encased within a carved border of gilt foliage scrolls on a green background. The obverse is lacquered in brown.

The screen leaves are lacquered in a strong red, or cinnabar red (mercury sulphide), pigment and profusely ornamented in gilded, probably kaolin paste foliage and flower raised motifs. Of great visual impact the eighteen oil paintings, in sets of three on each leaf, are encased by sunflower joined curve and counter curve frames, ornamented on the upper and lower edges by symmetric openwork shells, motifs characteristic of the French Regency style (1715–1723), naively interpreted by the Chinese artisan.

On close observation, the paintings reveal an outlined drawing inspired by ancestral calligraphic painting, combined with a western quality, free brushstroke. They retain their clearly Chinese expression and concept that emphasize the harmony and the dynamism between Human Beings and Nature, the main inspiration source for indigenous artists and a peculiarity of this art. The calligraphic line tracing, obtained by using a brush soaked in intense colours and lighter glazes, assists in the landscape perspective: a game of emptiness (sea/river and sky) and fullness, in which vital energy elements such as trees and mountains, or light and shades, project the viewer into a world open to infinity. It is on this model, common to all the panels, that the painter makes his choices: inserting the scenes, characters, animals and things, based on the literary thematic.

The artist thus controls, albeit rudimentary, the linear western perspective and the *chiaroscuro* modelling, creating

046. PARAVENT

Bois, pâte de kaolin, laque, or et peinture à l'huile

Sud de la Chine, XVIIIe siècle

Dim. : 200,0 × 390,0 × 7,0 cm

F1180

*Provenance : Collection des Marquis de Foz, Lisbonne
et collection Van Zeller, Palais Pancas Palha, Lisbonne*

Paravent chinois du XVIIIe siècle — période Qianlong (1736–1795), fait sur commande européenne.

La structure du paravent se compose de trois couches superposées — deux couches extérieures en bois exotique enserrant une couche intérieure en amalgame d'argile, de paille et de papier. Les panneaux articulés sont laqués et remplis d'éléments décoratifs soulignés d'or, où se démarquent dix-huit registres ornés de magnifiques peintures à l'huile à cadre doré, représentant des scènes inspirées du roman *Les Trois Royaumes*, grand classique de la littérature chinoise. L'ensemble est entouré d'une bordure taillée et ornée d'enroulements végétaux revêtus à la feuille d'or, sur fond de laque vert foncé. L'envers est enduit de laque brune.

Les panneaux sont recouverts de laque vermillon ou rouge cinabre (sulfure de mercure II) et profusément décorés d'éléments végétaux en relief, probablement en pâte de kaolin, réhaussés d'or. Chaque panneau comporte trois peintures à l'huile, encadrées d'une cartouche formée de courbes et contrecourbes entre deux fleurs de tournesol latérales et, en haut et en bas, deux coquilles Saint-Jacques ajourées disposées symétriquement — éléments caractéristiques du style Régence français (1715–1723), ingénument interprétés par l'artisan.

L'analyse des peintures des registres révèle un dessin de contours, inspiré de la peinture calligraphique ancestrale, associé à un coup de pinceau libre, à la manière occidentale. Elles relèvent de l'expression et de la pensée chinoise, qui mettent l'accent sur l'harmonie et la dynamique entre l'Homme et la Nature, principale source d'inspiration des artistes et l'une des plus grandes particularités de cet art. Le tracé calligraphique des lignes, effectuées au pinceau chargé de couleurs intenses, alternant avec des surfaces plus claires, favorisent la composition en perspective du paysage : les jeux de vides (mer/rivières et ciel) et de pleins, avec des arbres et des chaînes de montagnes, éléments symboles d'énergie vitale, ainsi que les contrastes d'ombre et de lumière projettent le spectateur dans un monde ouvert à l'infini. Ce modèle, que l'on retrouve sur tous les panneaux, dicte le choix de l'artiste qui, à partir de la thématique littéraire, y insère les scènes, les personnages, les animaux et les objets.



Galeria do Palácio da Foz. © Álbum do Palácio dos Marqueses da Foz

a hybrid painting style that reconciles western type realism with traditional Chinese brushstrokes. Giuseppe Castiglione (1688–1766), Italian Jesuit court painter that crosses Emperors Kangxi, Yongzheng and particularly Qianlong reigns, he is often referred as the key figure in the development of this artistic synthesis.

Professional technical cleaning has revealed the predominance of the colour blue over all the other reds, yellows, greens, browns, etc., in such a way that even the trees seem to elevate and transport us into a ‘blue dream’. This colour somehow reinforces, albeit quite naively, the perception that the scenes unroll in twilight or at night time. It is likely that the option for blue might be related to its dazzling discovery in China. Known in Germany by 1704, Prussian blue pigment might effectively have been imported, in the second-half of the 18th century, by the Chinese who would also market it in Japan¹.



Palácio da Foz. © Álbum do Palácio dos Marqueses da Foz

De façon sans doute rudimentaire, le peintre domine donc la perspective linéaire occidentale et la disposition des clairs-obscurs, créant une forme picturale hybride qui concilie le réalisme du style occidental et le coup de pinceau traditionnel chinois. Giuseppe Castiglione (1688–1766), peintre jésuite italien à la cour chinoise durant les règnes de Kangxi, Yongzheng et surtout Qianlong, est perçu comme la figure clé du développement de cette synthèse artistique.

Le nettoyage technique et méticuleux de ce paravent révèle la prépondérance de la couleur bleue sur les autres — rouges, jaunes, verts, bruns, etc. —, à tel point que même les arbres nous élèvent et transportent vers un « rêve bleu ». Cette couleur souligne, de manière quelque peu ingénue, l'idée que les scènes se déroulent au crépuscule ou pendant la nuit. On pourrait admettre que ce choix soit en relation avec l'émerveillement causé par l'introduction de ce pigment en Chine. En effet, le bleu de Prusse, découvert en Allemagne en 1704, aurait été importé par les Chinois pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, puis amené par eux au Japon¹.

Cela dit, le caractère chinois de l'objet est notoire, non seulement en vertu du support utilisé et du style pictural, mais aussi au regard des caractéristiques iconographiques, notamment des détails physiologiques des composants figuratifs.

Nous savons que les paravents, en tant que pièces de mobilier, ont une origine chinoise. Leur fonction, bien qu'intimement liée à la protection, à l'intimité, à la délimitation et à la séparation des espaces, se double d'un rôle documentaire et littéraire, comme c'est le cas de notre objet.





The screen's Chinese nature however, is not only relevant on the substrate and pictorial style, but also on its iconographical characteristics, particularly in relation to the figures physiognomic traits.

It is well known that screens, as a type of furniture, originate from China. Their function, although intimately connected to protection, privacy, enfolding and division of spaces, assumes nevertheless a documental and literary role such as is the case of our screen.

In this particular instance the iconography refers to the Romance of the *Three Kingdoms*, a major classic Chinese historical novel attributed to Luo Guanzong (ca. 1315 – 1400), whose first edition, printed in 1522 during the reign of Emperor Jiajing (1521 – 1567) under the title *Sanguozhi Tongsu Yanyi* (三國志通俗演義 / 三国志通俗演义), immortalizes, in fiction and in the literature, a Chinese historic period known as 'The Three Kingdoms' (220 – 280). This novel is based on an earlier 3rd century account, *Sanguozhi*, 志, 'Crónicas dos Três Reinos', China's official dynastic history written by Chan Shou (233 – 297), a high official that compiled part of that period's events².

In the 14th century, Luo Guanzong resuscitates the history, collecting records, notes and period legends and tales that he subsequently combines with magic and morality, personal experiences and political aspirations. Widely published, its many editions include profusely illustrated versions, printed during the Ming and Qing dynasties, intended to attract a wider audience.

The novel the *Romance of the Three Kingdoms* encompasses a period of approximately 120 years (169 – 280) — from the disintegration and fall of the Han dynasty (206 a.C – 220 d.C.) to the splitting of the Empire into three blocks: the Wei (220 – 265), the Shu (221 – 263) and the Wu (222 – 280) kingdoms, ending with their reunification by the Jin dynasty (265 – 420).

Amongst approximately one thousand characters, of which the main actors are popular heroes, it is possible the explore the gradations and diversity of Chinese culture — the power of Kings and Emperors, dynastic successions and general people's issues, from intellectuals to rebel peasants, all performing an important role in the dense history — with a strong emphasis on social and religious conducts recognized and spread through the centuries (beliefs and values through which society became structured and cohesive).

L'iconographie choisie s'inspire ici du roman *Les Trois Royaumes*, l'une des œuvres les plus importantes de la littérature chinoise, écrite par Luo Guanzhong (vers 1315 – 1400), initialement imprimée et publiée en 1522, pendant le règne de l'empereur Jiajing (1521 – 1567), sous le titre *Sanguozhi Tongsu Yanyi* (三國志通俗演義 / 三国志通俗演义), immortalisant dans la fiction et dans la littérature une époque de l'histoire chinoise appelée la période des « Trois Royaumes » (220 – 280).

Ce roman s'inspire d'un récit antérieur datant du IIIe siècle, *Sanguozhi*, 志, « Chroniques des Trois Royaumes », histoire dynastique officielle de la Chine ancienne, écrite par Chen Shou (233 – 297), haut fonctionnaire ayant compilé une partie des événements de son temps².

Luo Guanzhong écrivit son œuvre au XIVe siècle et fit ainsi ressurgir l'histoire des Trois Royaumes en recueillant des récits, des notes, des légendes et des contes de cette époque, qu'il réinterprétait et mêlait de magie et de moralité, ainsi que d'expériences propres et d'aspirations politiques. Nombre des éditions de cette épopée et plusieurs versions abondamment illustrées furent publiées au cours des dynasties Ming et Qing afin d'atteindre l'éventail le plus large possible de la population.

Les Trois Royaumes se déroulent au long d'environ cent ans (168 – 280), entre les dernières années et la chute de la dynastie Han (206 av. J. – C. – 220 ap. J.-C.) et la division de l'Empire en trois blocs — le royaume de Wei (220 – 265), celui de Shu (221 – 263) et celui de Wu (222 – 280) —, pour terminer avec la réunification de ces royaumes par la dynastie Jin (265 – 420).

Comptant près de mille personnages, dont les figures centrales sont des héros, on y découvre les nuances et la diversité de la culture chinoise, concernant le pouvoir des rois et des empereurs et la succession dynastique, mais aussi le reste de la population, des intellectuels aux paysans rebelles, tous jouant un rôle historique important ; une grande attention est portée aux jugements de valeur religieux et sociaux reconnus et diffusés au fil du temps, en tant que croyances et notions ayant façonné et uni la société chinoise.

En puisant leur inspiration dans des épisodes de ce roman, les peintures de ce paravent magnifient le règne de Qianlong, dernier grand empereur de l'histoire de Chine. L'unification du pays fut l'une de ses préoccupations et des récits comme celui-ci favorisaient son objectif. La société de l'époque, très conservatrice et hautement régie par la tradition mandchoue, s'appliquait à purifier certaines directives de la culture chinoise ancestrale, légitimant et exaltant le pouvoir de cette dynastie étrangère.

The paintings, being inspired by Romance episodes serve the great moment that corresponds to Qianlong's reign, the last great Emperor in Chinese History, whose main concern was the country's unification, a purpose that was supported by such narratives. Contemporary society, conservative and regulated by Manchu tradition, avoided guidelines from ancestral Chinese culture, instead legitimating and praising the power of this foreign dynasty.

An unquestionably important Qianlong cultural legacy was the compilation of thousands of literary texts, both historic and philosophic, in a collection known as *Siku Quanshu*. A long and arduous project, it involved scholars, reviewers, copyists and calligraphers who nonetheless could not avoid the partial, or even total suppression of contents that dissented from governing strategy or that could serve dissidents or political enemies³.

In the arts, Qianlong focused on the recovery of the 'Imperial Collection' treasures. Commissions of all arts forms were increased to supply the court as well as the middle and upper classes, namely those who favoured the syncretism with western techniques, such as is the case of our screen paintings.

Some analogies with the present screen can also be found in a Sino-Japanese screen from Macao (ca. 1708) in Lisbon's *Museu Nacional de Arte Antiga* collection (Inv. N.º 1620 MOV). Previously examined by Katshuhiko Masuda⁴ it has been the focus of thorough conservation and restoration research⁵ that identified a solid paper mass in the structure, a characteristic of Chinese screens, similar to the one identified in the screen being described⁶.

THE ROMANCE OF THE THREE KINGDOMS

The novel's narrative starts with the *Yellow Turbans Rebellion*⁷ that explodes in the reign of Emperor Lingdi (r. 167–189)⁸ the responsible for the collapse of the Han Empire. Under the corrupt and incapable Lingdi, the eunuchs had assumed a dominant role that would eventually lead to civil war. The 'Three Kingdoms' that ensued were ruled by autonomous leaders: Cao Pi (r. 220–226) the founder of the Kingdom of Wei (220–265) and son of Cao Cao (155–220) a powerful general that establishes the kingdom's foundations; Liu Bei (161–223) the ruler of the Kingdom of Shu (221–263); and Sun Quan (182–252) the leader of the Kingdom of Wu (222–280)⁹.

Helped by brilliant and brave minds, each one of these kings aspired at reunifying the territory, fighting for China's

L'un des principaux légats de Qianlong fut la compilation de milliers d'œuvres littéraires, historiques et philosophiques dans la collection *Siku Quanshu*, qui exigea le travail acharné d'érudits, de correcteurs, de copistes et de calligraphes; ceux-ci veillaient notamment à supprimer totalement ou partiellement des contenus qui ne correspondaient pas à la stratégie politique ou qui pouvaient être repris par des dissidents ou des ennemis de l'autorité de l'empereur³.

Dans le domaine artistique, Qianlong se consacra à la récupération des trésors de la « Collection impériale ». Des commandes de toutes les formes d'art furent passées, afin de fournir la cour, mais aussi les classes moyennes et aisées; c'est alors qu'apparaissent des œuvres revendiquant le syncrétisme en utilisant des techniques occidentales, comme c'est le cas des peintures de notre paravent.

On peut établir des analogies entre notre pièce et un paravent sino-japonais originaire de Macao (vers 1708) qui se trouve au Musée national d'art ancien, à Lisbonne (inv. n.º 1620 MOV). Préalablement examiné par Katshuhiko Masuda⁴, il a été l'objet d'une étude exhaustive de conservation et de restauration⁵, qui a permis d'identifier dans la structure une pâte à papier solide, caractéristique des paravents de fabrication chinoise et en tout similaire à celle de notre pièce⁶.

LE ROMAN LES TROIS ROYAUMES

Le roman *Les Trois Royaumes* se déroule entre 168 et 280⁷: il débute à la fin de la dynastie Han orientale (25–220), parcourt toute la période connue comme les « Trois Royaumes » et se termine avec la réunification du territoire chinois, sous la dynastie Jin (265–420).

Le récit commence avec la « Rébellion des Turbans Jaunes », sous le règne de l'empereur Lingdi (r. 167–189)⁸, qui entraîna la chute de l'empire Han. Les eunuques avaient acquis un rôle prépondérant au sein du gouvernement de Lingdi, corrompu et incapable, ce qui déclencha une guerre civile.

L'empire des Trois Royaumes connut trois dirigeants: Cao Pi (r. 220–226), fondateur de la dynastie Wei (220–265), fils de Cao Cao (155–220), puissant général ayant établi les bases du royaume; Liu Bei (161–223), chef du royaume de Shu (221–263); et Sun Quan (182–252), empereur du royaume de Wu (222–280)⁹.

Le roman se centre sur ces trois empereurs et leurs luttes, fictionnant parfois les faits historiques. Entourés d'esprits brillants et courageux, ces trois monarques aspiraient à l'unification du territoire et se battaient pour l'avenir de la Chine.



Leaf 1 — first scene. / Panneau 1 — première scène.

glorious future. Focused on these three rulers the novel describes their battles, albeit sometimes romanticising the known facts. Throughout the centuries this historical novel had considerable impact over Chinese culture and society, offering a vision of a bygone world ruled by courage, morals and strictness of character.

Upon careful research of the eighteen scenes represented on the screen surface we have been able to identify twelve that correspond to the novel's narrative, proceeding with our study in order to identify the remaining. This analysis has also revealed that the artist has created his own independent narrative unrelated to the novel's chronology.

To make it easier for the viewer we have chosen to describe the various scenes as they are represented in each one of the screen's leaves, as in a cartoon, starting from left to right and from top to bottom.

LEAF 1

Liu Bei, carrying two swords¹⁰, rides amongst his companions in a tiger hunt. In Chinese culture the tiger symbolizes the five best generals that served the Empire.

To reward their assistance in establishing the Kingdom Liu Bei had assigned the title 'The Five Tiger Generals of the Kingdom of Shu' to the heroes Guan Yu, Zhang Fei, Zhao Yun, Ma Chao e Huang Zhong. Excellent fighters they demonstrated

Au fil des siècles, ce roman eut un grand impact sur la culture et la société chinoises : il offrait la vision d'un monde ancien où régnaient le courage, la morale et la droiture.

En analysant les diverses scènes picturales représentées sur le paravent, on y reconnaît des moments de ce récit. On a ainsi pu identifier à ce jour douze des dix-huit registres qui le composent — il va sans dire que cette étude se poursuit jusqu'à l'identification de toutes les scènes représentées.

Ce décodage nous a permis de constater que le peintre a mis en place une séquence qui lui est propre et qui n'a rien à voir avec la succession chronologique établie dans le roman. Afin de faciliter la lecture de notre œuvre, nous avons choisi de décrire les différents tableaux selon l'ordre dans lequel ils se présentent sur chaque panneau du paravent, comme s'il s'agissait d'une bande dessinée, en partant du panneau le plus à gauche et en lisant les vignettes de haut en bas.

PANNEAU 1

En commençant par la première scène de ce panneau, on identifie Liu Bei, portant deux épées¹⁰, avec ses compagnons, lors d'une chasse au tigre. Dans la culture chinoise, cet animal symbolisait les cinq plus grands généraux militaires ayant servi l'Empire.

Liu Bei aurait attribué le titre de « cinq généraux tigres du royaume de Shu » aux héros Guan Yu, Zhang Fei, Zhao Yun, Ma Chao et Zhao Yun, en reconnaissance de leur aide apportée



Leaf 1 — second scene. / Panneau 1 — deuxième scène.

exceptional loyalty to the king, exemplar courage and sharp intelligence.

The second scene illustrates the fight between Cao Cao's warriors, on horseback, and Liu Bei's forces.

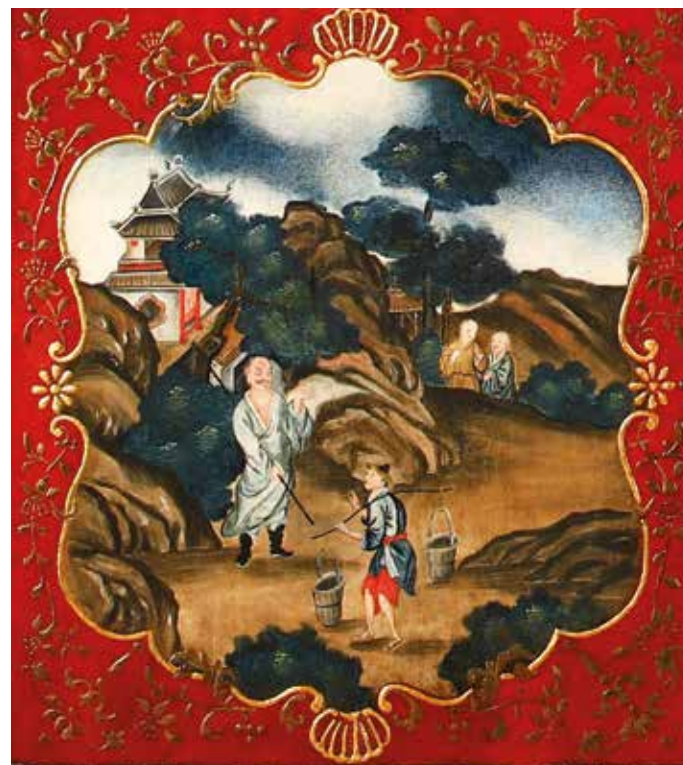
Cao Cao, a eunuch's son and penultimate Chancellor of the Eastern Han dynasty was a central figure of the Three Kingdoms period, laying the foundations of the Kingdom of Wei that would be founded by his own son. A brilliant ruler he was able to unify half of the Empire. Although Luo Guanzong remains truthful to some facts, he does in this instance fictionalise for dramatic effect, portraying Cao Cao as a cruel and wary villain, responsible for various massacres.

On the lower scene, Zhang Fei carrying a standard, stands out amongst some of Liu Bei's companions. Fei is depicted with his characteristic physiognomy: an ugly, two meter tall¹¹ giant of panthers' face and tigers' whiskers. Often portrayed as a bad-humoured drunkard, he became a great general, faithful to Liu Bei up to his death.

LEAF 2

On the top scene three figures identified as the heroes Liu Bei, Guan Yu and Zhang Fei¹², seat around a table, playing Weiqi, a board game popularized in Japan as *Igo* and presently known as *Go*.

A strategy game played on a grid board of 19 rows and equal number of columns each player is entitled to 180



Leaf 1 — third scene. / Panneau 1 — dernière scène.

à l'établissement du royaume. Excellents combattants, ils démontraient une loyauté sans faille envers leur roi, un courage exemplaire et une intelligence pointue.

Le deuxième tableau illustre le combat entre les forces de Cao Cao, à cheval, contre les hommes de Liu Bei.

Cao Cao, fils d'un eunuque, fut l'avant-dernier Premier ministre de la dynastie Han orientale et l'une des principales figures de la période des Trois Royaumes. Il lança les bases de ce qui devint le royaume de Wei, fondé par son fils. C'était un dirigeant brillant qui parvint à unifier la moitié du royaume. Bien qu'il se soit inspiré de certains faits historiques, Luo Guanzhong ajoute une part de fiction en installant une charge dramatique et en décrivant le personnage comme un homme méchant, cruel et méfiant, responsable de plusieurs massacres.

Sur la dernière scène, parmi les compagnons de Liu Bei se détache Zhang Fei, portant un étendard et doté des traits physiologiques qui lui sont traditionnellement attribués : c'est un homme laid et gigantesque, « au visage de panthère et aux moustaches de tigre », de deux mètres de haut¹¹. Souvent décrit comme un homme porté sur la boisson et au mauvais caractère, il fut un grand général et se montra fidèle à Liu Bei jusqu'à sa mort.

PANNEAU 2

Sur la première image du deuxième panneau, on distingue trois personnages assis à une table, que l'on identifie comme



Leaf 2 — first scene. / Panneau 2 — première scène.

markers. Players can fight multiple battles, whose power balance can change with every move according to each individual strategic plan, the purpose being constant adjustment in order to gain advantage over the opponents¹³. As in chess, victory is never obvious.

This episode is described as the 'Oath in the Peach Garden', when the three heroes swear reciprocal fraternity and fidelity for the purpose of protecting the Han Empire¹⁴. Later they will all play important roles in the new Shu-Han state. The three characters symbolise fraternal loyalty, a supreme Chinese value, their union a main theme across the entire novel.

On one of the novel's Chinese editions, wood block printed between 1644 and 1735 at the Dakuitank workshop, it is also possible to identify an image depicting the three heroes playing *Go* (Fig. 1).

On the central image Liu Bei sits in between two women, close to Zhuge Liang who stands near to the staircase.

Based on the Confucian ideal, Liu Bei is exalted in the narrative as a virtuous and compassionate ruler that recognizes and respects talented men. To highlight his persona he is portrayed as an ancestor, a Chinese symbol of knowledge.

Liu Bei handed the kingdom to his friend and chancellor Zhuge Liang, who maintained a relation of servitude and respect with his master. After Bei's death it was Liang's responsibility to rule over the Kingdom of Shu future.



Fig. 1

les héros Liu Bei, Guan Yu et Zhang Fei¹², occupés à jouer une partie de *Weiqi*, jeu popularisé au Japon sous le nom de *Igo* et actuellement désigné comme *Go*. Il s'agit d'un jeu de stratégie, avec 180 pièces pour chaque joueur et un plateau quadrillé de 19 cases par 19. De multiples batailles y sont disputées, remettant en jeu l'équilibre des forces à chaque mouvement, selon la stratégie de chacun. La victoire n'est jamais claire, comme dans les échecs. L'objectif est d'être constamment capable de réadapter sa stratégie, de façon à contrôler le plan de jeu¹³.

Cet épisode est décrit comme le « serment du jardin des pêcheurs » : les trois héros se jurent mutuellement fraternité et fidélité, dans le but de protéger l'empire Han¹⁴. Ils joueront plus tard des rôles importants dans le nouveau royaume de Shu-Han. Ces trois personnages sont le symbole de la loyauté fraternelle, valeur suprême de la culture chinoise, et leur union est l'un des thèmes omniprésents tout au long du roman.

Dans l'une des éditions chinoises du roman *Les Trois Royaumes*, imprimée sur des planches de bois entre 1644 et 1735 à l'atelier Dakuitang, on trouve une image où les trois personnages sont représentés jouant une partie de *Go*, selon la vision propre à l'artiste illustrateur¹⁵(fig. 1).

Sur la peinture du milieu, Liu Bei est assis entre deux femmes, non loin de Zhuge Liang, qui se tient debout, en haut des escaliers.



Leaf 2 — second scene. / Panneau 2 — deuxième scène.

On the lower scene we are shown Lady Sun's rise to heaven. Younger sister of Sun Quan, ruler of the Kingdom of Wu, she marries Liu Bei in an attempt at establishing a peace alliance between the two cyclically quarrelling kingdoms.

Lady Sun, or Sun Ren in the epic, was one of the rare women that knew how to wield weapons — women weren't allowed military training — being depicted holding two swords, in an allusion to that capacity. A determined fighter, she returns to her kingdom, despite the kidnapping plot organized by her own brother.

The news of Liu Bei's defeat in the Battle of Xiaoting, and the rumours of his death that followed, drive her to suicide by drowning in the Yangtze River. The painting alludes to the moment of her rising to heaven under Liu Bei's, in red attire, gaze.

LEAF 3

The first scene alludes to three moments of Liu Bei's childhood and education: in a boat with his parents, inside a house with a scholar and in the fields carrying two straw bales.

Descendent of the Western Han's Emperor Jing¹⁶, Liu Bei loses his father at a young age. To help his mother he weaved straw blankets and worked the fields. Without means to provide him with a good education his mother sends Liu



Leaf 2 — third scene. / Panneau 2 — dernière scène.

La vie de Liu Bei est décrite dans le roman à partir de l'idéal confucianiste: un dirigeant vertueux et doté de compassion, qui reconnaissait et respectait les hommes de talent. Pour le mettre en valeur, il est ici représenté sous les traits d'un ancêtre, symbole de sagesse dans la culture chinoise.

Liu Bei confia son royaume à Zhuge Liang, son ami et Premier ministre, qui reçut la charge d'orienter le destin du royaume de Shu et maintint cependant jusqu'à sa mort une relation de servitude et de respect envers son maître.

Le dernier tableau représente la montée au ciel de Lady Sun.

La sœur cadette de Sun Quan, empereur du royaume de Wu, se maria avec Liu Bei, afin d'établir une alliance qui mettrait un terme aux conflits cycliques entre les deux royaumes.

Lady Sun, appelée Sun Ren dans l'épopée, était l'une des rares femmes à savoir manier les armes — la société chinoise interdisait aux femmes de les utiliser ou de recevoir un entraînement militaire —, raison pour laquelle elle est ici représentée avec deux épées. Courageuse et déterminée, elle revint dans son royaume, malgré le plan de capture engendré par son frère.

Les nouvelles de la défaite de Liu Bei à la bataille de Xiaoting et les rumeurs de sa mort conduisirent Lady Sun à se noyer sur les rives du Yang-Tsé. La peinture prend pour thème son ascension au ciel, moment auquel assiste l'empereur Liu Bei, représenté en costume rouge.



Leaf 3 — first scene. / Panneau 3 — première scène.



Leaf 3 — second scene. / Panneau 3 — deuxième scène.

to study under the supervision of the scholar Lu Zhi. Having learned of his intelligence, his friend Liu Derain's father, Lui Yuanqi, decides to finance his studies.

On the second scene Zhuge Liang is depicted seated at a table administering the Kingdom of Shu. Endowed with unique intelligence, beyond being an outstanding military leader, he was also an inventor and a talented strategist¹⁷.

His epithet 'the Sleeping Dragon' reflects the embodiment of knowledge and loyalty. His assistance was crucial for increasing Liu Bei's power.

LEAF 4

This painting, the leaf's second, is centred on Zang Fei, one of the three heroes from the 'Oath in the Peach Garden', of lifelong loyalty to Liu Bei, who appoints him General of Cavalry and Chancellor for administering the capital's business. Additionally he is also granted the title of Marquess of Xiting¹⁸.

LEAF 5

On the first painting, Lu Bu (ca. 153–199), recognizable by his double antennae helmet. A valued warrior he was highly praised and admired for his war ability and for his flying horse (Chi Tu) that could ride many thousands of kilometers a day.

Almost invincible, he was later accused of murdering his adoptive parents Ding Yuan and Dong Zhuo¹⁹ and of

PANNEAU 3

La première scène illustre trois moments de l'enfance et de l'éducation de Liu Bei : dans un bateau avec ses parents ; dans une maison, en compagnie d'un érudit ; dans les champs, portant deux fardeaux de paille.

Liu Bei, descendant de l'empereur Jing de l'empire Han occidental¹⁶, perdit très jeune son père. Pour aider sa mère, il tissait des couvertures en paille et se consacrait au travail dans les champs. Sans moyen de lui donner elle-même une éducation, sa mère l'envoya étudier sous la tutelle de l'érudit Lu Zhi, grâce à Liu Yuanqi, père de son ami Liu Deran, qui, impressionné par son intelligence, lui paya ses études.

Sur le deuxième tableau, Zhuge Liang est installé en sa qualité d'administrateur du royaume de Shu. Doté d'une intelligence exceptionnelle, non seulement au niveau militaire mais aussi en termes techniques, talent qui lui permit de construire divers engins, il fut un grand stratège¹⁷. Son appellation de « Dragon endormi » symbolise sa sagesse et sa loyauté. Son aide fut précieuse pour faire croître le pouvoir de Liu Bei.

PANNEAU 4

Ce tableau, qui constitue la deuxième peinture de ce panneau, prend pour thème Zhang Fei, l'un des trois héros ayant participé au « serment du jardin des pêcheurs », fidèle à Liu Bei jusqu'à sa mort. Celui-ci le nomma Général de la cavalerie,



Leaf 4 — second scene. / Panneau 4 — deuxième scène.

betraying Liu Bei, being eventually captured and executed by strangulation.

The central painting portrays the castle at Chengdu, Shu Han State capital city, whose name is written above the main gate. The image illustrates the battles for control of the city, a major step for Liu Bei and his army's consolidation of power. A similar scene is also represented in the black and white block print²⁰ (Fig. 2).

LEAF 6

In a moment of weakness Liu Bei's armies are defeated by Cao Cao.

Accompanied by Zhang Fei, Liu goes into an unknown hiding place, waiting for an opportunity to avenge his defeat.

To ensure the safety of Liu Bei's two wives, his friend Guan Yu hands himself in to Cao Cao, who purposely orders the building of a house for him to live with his rival's wives. Surprisingly, Guan Yi demonstrates extreme loyalty to Liu Bei by, night after night, standing guard to the house in order to protect his master's wives, thus revealing good character and bravery.

On this painting the artist has placed Guan Yi outside the house next to his horse. Inside, a flowering peach tree alludes to eternal youth, while a phoenix flying across the sky symbolizes union and marriage.



Leaf 5 — first scene. / Panneau 5 — première scène.

gouverneur, l'invitant à administrer les affaires de la capitale, et Marquis du district de Xiting¹⁸.

PANNEAU 5

La première peinture figure Lü Bu (vers 153–199), que l'on reconnaît à son casque orné de deux « antennes ». Ce fut un guerrier à la prestigieuse carrière, non seulement en raison de son habileté belliqueuse, mais aussi grâce à son « cheval volant » (*Chi Tu*) qui lui permettait de parcourir plusieurs milliers de kilomètres par jour.

Pratiquement invincible, on l'accusa plus tard d'avoir tué ses parents adoptifs, Ding Yuan et Dong Zhuo¹⁹ et d'avoir trahi Liu Bei, ce qui entraîna sa capture et sa mise à mort par strangulation.

Sur le deuxième tableau, on peut voir le château de Cheng Du, capitale du royaume de Shu Han, dont le nom est inscrit au-dessus de l'entrée principale. La scène représente les batailles pour la conquête de la ville, étape importante de la consolidation du pouvoir de Liu Bei et de ses troupes. On retrouve a similaire scène sur la gravure d'à côté (fig. 2)²⁰.

PANNEAU 6

Profitant d'une période de faiblesse militaire des troupes de Liu Bei, Cao Cao les écrasa. Liu Bei, accompagné de Zhang Fei, se refugia dans un abri secret, attendant l'opportunité de reprendre le combat et de venger sa défaite.



Leaf 5 — second scene. / Panneau 5 — deuxième scène.

FINAL THOUGHTS

The identification of these scenes suggests that the artist has illustrated some of the novel's chapters, particularly those relating to the Kingdom of Shu and to his founder Liu Bei — namely the alliance with the Kingdom of Wu, through his marriage with Sun Ren (Lady Sun), sister to Sun Quan the ruler of Wu, as well as the various confrontations with Cao Cao from the Kingdom of Wei. 🍵

Teresa Peralta
Sasha Assis Lima



Fig. 2

Pour garantir la sécurité des deux épouses de Liu Bei, son ami Guan Yu se livra à Cao Cao, qui fit construire une maison et lui ordonna d'habiter avec les épouses de son rival. À la grande surprise du monarque, Guan Yu démontra une loyauté extrême envers Liu Bei : chaque nuit, le guerrier restait éveillé et montait la garde devant la maison, afin de protéger les épouses de son chef, révélant une attitude exemplaire et courageuse.

Sur la dernière composition de ce sixième panneau, le peintre a placé Guan Yu près de son cheval, à l'extérieur de la maison. À l'intérieur, un pêcher en fleur représente le mythe de l'éternelle jeunesse et, dans le ciel, un phénix en plein vol figure le symbole de l'alliance et du mariage.

CONCLUSION

L'identification de ces tableaux nous indique que le peintre a choisi d'illustrer certains chapitres du roman, notamment ceux concernant le royaume de Shu et son fondateur Liu Bei : son alliance avec le royaume de Wu, à travers son mariage avec Sun Ren (Lady Sun), sœur de Sun Quan, empereur de Wu, ainsi que plusieurs moments de lutte contre Cao Cao du royaume de Wei, entre autres. 🍵

Teresa Peralta
Sasha Assis Lima



Leaf 6 — last scene. / Panneau 6 — dernière scène.

¹ CRUZ, António João; MORAIS, Ana Cristina Seco de; REGO, Carla, *O contributo da Conservação e Restauro para o Conhecimento da História de um Objecto: o Caso de um Biombo com Características Orientais em Madeira Policromada*, in *Res Mobilis, Revista Internacional de Investigación en Mobiliário y Objetos Decorativos*, Vol. 5, n.º 6 (I), Oviedo University Press, 2016, p. 184. Prussian Blue was marketed by the East India Company. Its trading was however suspended ca.1825, coinciding with the opening of a Prussian Blue factory in Canton, once the secret of its industrial production was decoded. / Le bleu de Prusse fut une marchandise commercialisée par la Compagnie des Indes Orientales. Cependant, sa commercialisation cessa brusquement vers 1825, avec l'installation d'une fabrique de bleu de Prusse à Canton, après la découverte du secret de son processus industriel. Cf. BAILEY, Kate, *A note on Prussian Blue in nineteenth-century Canton*, *Studies in Conservation*, Vol. 57, n.º 2, Londres, 2012.

² <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Historiography/sanguozhi.html>

³ Cf. UNZER, Emiliano, *História da Ásia*, Columbia & San Bernardino: Amazon, 2019, p. 254.

⁴ Japanese Paper conservator. / Spécialiste de la conservation du papier japonais. Cf. http://www.archives.go.jp/english/news/pdf/ica2016_04.pdf

⁵ FIGUEIRA, Francisca; MEREDITH, Philip; ROCHA, Ana Clara, *A Sino-Japanese – Portuguese Byōbu: Its conservation and Contextualization*, ICCOM, 2011, http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/conservacao_e_restauracao_ljf/publicacoes2/2011_a_sino_japanese_portuguese_byobu.pdf

⁶ IDEM, p. 3.

⁷ Cf.: *Chronology*, in GUANZHONG, Luo, *The Romance of the Three Kingdoms*, London, Penguin Books Lda, 2018 (trad. Martin Palmer).

⁸ <http://www.chinaknowledge.de/History/Han/personshanlingdi.html>

⁹ <http://www.chinaknowledge.de/History/Division/wu.html>

¹⁰ Cf. GUANZHONG, Luo, *The Three Kingdoms – The Sacred Oath: The Epic Chinese Tale of Loyalty and War*, édité par Ronald C. Iverson.

¹¹ <http://kongming.net/novel/kma/zhangfei.php>

¹² All three warriors had major roles in the events that preceded the fall of the Han dynasty and the establishment of the Shu-Han State one of the Three Kingdoms of Chinese History. / Ces trois guerriers jouèrent un rôle important dans les événements qui précédèrent la fin de la dynastie Han et l'établissement du royaume de Shu-Han, l'un des royaumes de la période des Trois Royaumes de l'histoire chinoise. Cf. <http://www.chinaknowledge.de/History/Division/personsluibe.html>

¹³ <https://www.chinasage.info/go.htm>

¹⁴ In 184 d.C. the peasant led 'Yellow Turbans' revolts, break out. They will rapidly spread, contributing to the collapse of the Eastern Han dynasty (25–220) / En 184 éclatent les rébellions des « Turbans Jaunes », mouvement dirigé par des paysans. Elles se propagèrent rapidement, rendant inévitable la chute de la dynastie Han orientale (25–220) Cf. J. A. Roberts, *História da China*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2011, p. 69.

¹⁵ *Histoire des Trois Royaumes en Illustrations* – Bibliothèque Numérique Mondiale, p. 80. Cf. <https://www.wdl.org/fr/item/11391/>

¹⁶ Cf. <http://kongming.net/novel/sgz/liubei.php>

¹⁷ <http://www.3kingdomspodcast.com/?s=zhuge+liang>; <http://www.3kingdomspodcast.com/2018/01/17/supplemental-episode-015-zhuge-liang-fact-and-fiction/#transcript>

¹⁸ <http://kongming.net/encyclopedia/Zhang-Fei>

¹⁹ EVANS, Morgan, *Dong Zhuo* 董卓 (仲穎) in *Sanguo yanyi*, Cf. <http://kongming.net/novel/sgyy/dongzhuo.php>

²⁰ *Histoire des Trois Royaumes en Illustrations* – Bibliothèque Numérique Mondiale, p. 70. Cf. <http://babelstone.co.uk/SanguoYanyi/YeFengchun/Images/index.html>.

047. DESK CHAIR

Chinese-Pine, lacquer and gold
 China, first-quarter of the 18th century
 Dim.: 82,5 × 119,5 × 56,0 cm
 A504

Provenance: Private collection, Paris

A typically European typology and essentially destined for male use, desk chairs were produced from the first-quarter of the 18th century onwards.

Chinese furniture making for the European market became popular in the 17th century when, in the reign of Charles II (1660–1695), the British East India Company dispatched various furniture prototypes to China, in order to having them copied by local artisans. These models were accompanied by English cabinet makers, responsible for training indigenous artisans in European cabinet making techniques.

The success of this initiative would raise objections from the various English furniture makers' guilds who, in 1700 request protection from King William III, against their Chinese counterparts' competition. The monarch will eventually refuse their petition and furniture imports will continue to grow until reaching its apex in Queen Anne's (r.1703–1714) and King George I (r.1714–1727) reigns, when the present chair was made.

Often referred to as 'Queen Anne', this highly popular chair model was produced for a very long period of time, often decades after the end of the homonymous reign.

This unusual chair illustrates to perfection the popularity of Chinese pieces made for the western market. The formality of style, typically English and widespread throughout Europe, characterised by its technical quality and blind mortise and tenon joint construction, merges with the clearly Chinese black lacquered and gilt decoration. In the field of the decorative arts this 'exotic taste' became popular from the 17th century onwards, filling the taste and modernity demands of the European elite.

047. FAUTEUIL DE BUREAU

Pin chinois, laque noire, or et cuir
 Chine, premier quart du XVIIIe siècle
 Dim. : 82,5 × 119,5 × 56,0 cm
 A504

Provenance : Collection privée, Paris

Suivant un modèle typiquement européen et essentiellement destinés à l'usage masculin, les fauteuils de bureau commencèrent à être produits en Occident à partir du premier quart du XVIIIe siècle. La fabrication chinoise de meubles pour le marché européen s'était popularisée à partir du XVIIe siècle quand, sous le règne de Charles II (1660–1685), la Compagnie anglaise des Indes orientales avait envoyé en Chine différents modèles pour être reproduits par des artisans locaux. Des menuisiers anglais accompagnaient les prototypes, afin d'enseigner aux Chinois les techniques de fabrication.

Le succès de cette initiative provoqua la contestation des corporations de menuisiers en Angleterre qui, en 1700, demandèrent au roi Guillaume III de les protéger contre la concurrence représentée par leurs collègues orientaux. Le monarque rejeta cet appel et les importations de meubles continuèrent jusqu'à atteindre leur apogée sous les règnes de la reine Anne (1703–1714) et de George Ier (1714–1727), époque où notre chaise a sans doute été produite.

Bien que souvent désignés sous la qualification de « Queen Anne », ce type de fauteuil, d'un modèle très prisé, continua d'être fabriqué pendant une longue période, jusqu'à plusieurs dizaines d'années après la fin du règne de cette reine.

Cette rare chaise illustre clairement le succès des pièces de production chinoise sur le marché occidental. Le style formel, tout à fait anglais et largement répandu dans l'Europe de l'époque, avec son assemblage caractéristique en emboîtement à flottage s'associe à la décoration laquée et dorée, typiquement chinoise. Ce goût de l'exotisme se généralisa dans les arts décoratifs à partir du XVIIe siècle pour répondre aux tendances et désirs de modernité des élites européennes. Présentant un plan semi-circulaire — contrairement aux chaises à bras



Of semi-circular plan — contrary to traditional armchairs — and undulating seat rail, this chair is defined by a mildly inclined arched back and characteristic raised crest rail. The armrests, of elegant diverging curve and supported by turned columns end in a broad rounded surface. The two back splats, shaped as Chinese flaring neck urns, correspond to an Oriental interpretation of European baluster shaped splats.

The prominent, curved seat front, provides additional mobility and comfort to the user. For this reason the leg positions rotate; one moves to the front and another to the back, with the remaining two legs are positioned on each side of the transversal rail axis, an arrangement reinforced by the crossed, half lap joined turned stretchers. The side and back legs are cut as a single vertical section, ending in robust pad feet raised on short platforms. The seat back is joined at a right angle.

The dense decorative composition of the splats' main body surfaces — depicting a coastal landscape — is centred on an oriental style building surrounded by rock outcrops, bushes and trees. Standing out from the landscape, an evergreen pine, a tree associated to longevity and prosperity in Chinese symbolic language, and two large palm trees with abundant fruit. These, of strong Christian symbolism associated to the martyrdom of Christ, allude to immortality, their depiction by the Chinese cabinet maker perhaps suggesting some knowledge of Christian culture.

The sea is defined by elegant and finely drawn demi-lune waves filled by parallel lines, typical of Chinese art, while the lower and upper splat sections are ornamented by a band of parallel lines and a frieze of *ruyi* heads, symbols of longevity. On the remaining chair surfaces an intricate decorative composition of foliage scrolls and lotus flowers, one of the eight Buddhist Auspicious signs and symbol of purity. The chair back is undecorated.

The protruding cabriole front leg, with carved shell motif over a small fleur-de-lys, ends in an elegant eagle and ball foot, characteristics of contemporary English chairs. The solid drop-in seat is coated in Bordeaux coloured leather gilded with foliage and flower scroll motifs. On the seat underside two Chinese characters, possibly a makers mark. 🏺

Jorge M. Ferreira

traditionnelles — avec une ceinture aux lignes ondulées, le meuble comporte un dossier en arc, légèrement incliné vers l'arrière, réhaussé au niveau du cintre. Les accotoirs, en élégante courbe divergente, reposent sur des consoles tournées, installées sur une surface arrondie plus large. Les deux pilastres sont découpés en forme de jarre chinoise à large panse, en une réinterprétation des balustres européens.

L'avant du siège est en courbe saillante, donnant à l'utilisateur plus de mobilité et de confort. Cette caractéristique entraîne une organisation différente des pieds du fauteuil: un à l'avant, un à l'arrière et un de chaque côté de l'axe transversal de l'arc de cercle.

Ils sont assemblés par une entretoise tournée, unie par une croix centrale. Les pieds latéraux et arrière se présentent comme une pièce unique sur toute la hauteur du fauteuil, et se terminent en sabots robustes reposant sur une galette. La partie arrière du siège forme un angle droit.

La composition décorative dense des deux pilastres représente un paysage côtier, avec un édifice aux caractéristiques orientales, entouré de formations rocheuses, de végétation et d'arbres. On y aperçoit un pin — qui, dans la symbolique chinoise, en raison de sa pérennité, est associé à la longévité et à la prospérité — et deux grands palmiers abondamment chargés de fruits. Ces derniers sont dotés d'une forte symbolique chrétienne, associée au martyr du Christ, et représentent l'immortalité; ce choix de la part de l'artisan chinois pourrait suggérer une certaine connaissance de la culture chrétienne. La mer est recouverte de vagues élégantes, finement dessinées en demi-lunes et remplies de lignes parallèles, motif typique de l'art chinois. La partie inférieure et le col des pilastres sont décorés d'une double frise, formée de deux lignes parallèles et d'une série de têtes de sceptres *ruyi*, autre symbole de longévité.

Les autres surfaces décorées sont ornées d'une composition complexe d'enroulements végétaux et de fleurs de lotus, l'un des « huit emblèmes bouddhistes », symbole de pureté. L'arrière de la chaise n'est pas décoré.

Le pied avant, au galbe bien défini, se termine sur un sabot sophistiqué en forme de serre d'oiseau refermée sur une boule. Le genou est orné d'un coquillage taillé surmontant une petite fleur de lys stylisée, caractéristique de la production anglaise de l'époque.

Le coussin, plein et non en cage, est revêtu de cuir bordeaux décoré d'enroulements de motifs végétaux et de fleurs en or. En dessous deux caractères chinois pourraient figurer la marque ou la signature de l'ébéniste. 🏺

Jorge M. Ferreira



— The China Trade

The trade between China and the West evolved steadily through the centuries, first along the Silk Road that took the Turk merchants to Asia via Persia, and later by sea.

The slow but continuous disintegration of that overland trade route, in the 14th and 15th centuries, forced Europeans to search for an alternative access to the Far East and to its valuable silks, porcelains, tea and various other luxury goods.

The Portuguese would be the first to attain this aim, arriving in India in 1498 and settling in Macao in 1557, a small but valuable territory that would soon become the most important platform for accessing the Chinese Empire and its products, eventually growing to be one of the great trading outposts in the whole of Asia.

As pioneers and privileged intermediaries, the Portuguese became intensely involved in the profitable international trade routes between China and other Eastern and European ports, contributing to the development of the important cultural exchanges that ensued.

However, this Portuguese monopoly would cease in 1685, when Emperor Kangxi (r. 1661 – 1722) decrees the opening of the Port of Canton to other European powers. Later, in 1757, during the reign of Emperor Qianlong, the closure of all other Chinese ports to international trade turned Canton into the only Chinese market available to foreign merchants. Conveniently located close to the mouth of the Pearl River, by the Island of Honam, Canton became the most important city in southern China, and the place where western traders were welcome, albeit within certain clearly defined parameters. The western settlers were accommodated in an area outside the city walls and expected to follow a set of rules designed to ensure racial segregation, and obstructing any contacts between them and the indigenous Chinese population.

Various western countries would install their own trading outposts, or 'hong', in Canton, eventually growing to thirteen, amongst them England, Holland, France, Denmark, Sweden and the United States, keeping a strong international presence until the first Opium War of the late 1830s.

The opening of Canton had an immediate effect, substantially increasing traffic in the strategic port of Macao, located on the Pearl River delta, by the unavoidable pass into Whampoa Island, the last stronghold before Guangzhou (Canton).

Contrary to initial expectations, the presence of European merchants was by no means consensual and trade was only allowed under very specific conditions. Emperor Qianlong imposed the *Canton System* as a means to controlling trade with westerners, by forbidding any direct commercial exchanges. It was only possible to trade with Chinese authorised dealers (*Cohong*) who belonged to the guild of city merchants, the *hong*, that was under the jurisdiction of the governor-general and of the customs supervisor (*hoppo*), both responsible for establishing product quotas and tax rates.

There were however, very few western products with significant markets in China, an unavoidable fact that made trade difficult. In an attempt at counterbalancing this deficit, by the late 18th century both Britain and the United States turned to opium as a trade currency. In 1830 England was granted exclusivity in commerce to and from the port of Canton, but the ever-increasing raw-materials deficit promoted the growth of the Indian opium traffic, eventually forcing the Beijing government into acting by prohibiting it. In protest, the English send their navy ships in, in a demonstration of military power, to force the Emperor into changing his position, but eventually causing the closure of Canton to all foreign trade in 1839.

PAINTING

European influence over Chinese art was only felt by the late 18th century, with the arrival of English and French merchants, which promoted commissions destined to wealthy European clients.

Beyond the well-established porcelain orders, they commissioned paintings, lacquer work, ivory carvings and

furniture pieces in the European taste, which the Chinese artists produced with remarkable skill. This trade promoted the spreading of Chinese art as well as the development of its imitations, the *chinoiseries*.

In its paintings, the *China Trade* portrayed favoured export goods (tea, silk and porcelain), indigenous flora and fauna, quotidian scenes, portraits and landscapes, particularly views of the places most visited by foreigners. In fact, these paintings assumed the role of postcards and souvenirs sold to visitors, which became important historical sources.

Produced by Chinese artists in the western manner, sometimes under the supervision of resident European masters based in Macao, these works are often studio productions involving various hands, in response to a wide and constant demand. The result was a hybrid style, of careful detail, refined precision and bright and luminous colour palette, albeit of rather flat perspective and lacking the rigour of western art. These paintings were often sold from small local boats, directly on to the arriving European ship's passengers and crews.

Within this *China Trade* production we will focus specifically on the group depicting marine scenes, particularly those referring to trade between European and Chinese. These bustling scenes have survived in considerable numbers in the artworks purchased by Europeans, as souvenirs of their passage through China. Today, their charm residing not only on the beauty of the landscapes and on their technical quality, but also on the history and documentary evidence they enclose, becoming extraordinary windows into 19th century world history.

Often produced in sets, the most common are composed of four paintings with views of the final sequential journey of the European ships; Macao, the first urban mass on approaching China, *Bocca Tigris* the impressive entry into the Pearl River, Whampoa Island, the final ship's anchorage and Canton, the final destination.

The paintings described herewith correspond to the first three stages in this sequence, fitting seamlessly within the

China Trade parameters. As period testimonies they allow for the perception of the geography, the architecture and the daily existences in Macao's Praia Grande, *Bocca Tigris* and Whampoa Island, assuming a documentary precision that surprises by the detailed information they provide on these early 19th century ports. 🌟

— China Trade

L'histoire du commerce entre la Chine et l'Occident fut foisonnante, empruntant d'abord la Route de la Soie, puis, plus tard, la voie maritime.

Avec la fermeture de la Route de la Soie au XIV^e–XV^e siècle, utilisée jusqu'alors par les commerçants turcs pour se rendre en Asie via la Perse, les Européens se mirent en quête de voies alternatives pour parvenir en Extrême-Orient et accéder à ses soies, ses thés, ses porcelaines et autres objets de luxe tant convoités.

Les Portugais furent les premiers à remplir cet objectif en découvrant le chemin maritime pour l'Inde et en s'installant à Macao (1557), qui devint la principale plateforme d'accès de la civilisation occidentale au Céleste Empire et l'un des plus importants comptoirs de l'Asie maritime.

Devenus des intermédiaires privilégiés, les navires portugais participèrent intensivement aux grandes routes commerciales internationales entre la Chine et d'autres contrées asiatiques et l'Europe, donnant naissance à des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident.

En 1685, l'empereur Kangshi décréta, par un édit impérial, l'ouverture du port de Canton à d'autres puissances européennes, mettant fin au monopole portugais. Puis, en 1757, l'empereur Qianlong ordonna la fermeture de tous les ports chinois, à l'exception de Canton qui devint le seul port de la région ouvert au commerce international.

Stratégiquement situé à l'embouchure de la rivière des Perles, à proximité des îles de Hainan, Canton se transforma bientôt en la plus importante ville du Sud de la Chine, accueillant fastueusement les commerçants occidentaux. Y fut établie une zone réservée aux étrangers, en dehors des murs de la ville, dotée d'un ensemble de règles visant à empêcher le contact entre la population chinoise et les Occidentaux.

Les principales compagnies européennes s'y installèrent et y formèrent 13 comptoirs (« hong » en chinois). L'Angleterre, la Hollande, la France, le Danemark, la Suède et l'Amérique, entre autres, firent là des affaires jusqu'à la première guerre de l'opium (1839–1842).

Ces échanges eurent pour conséquence immédiate l'augmentation du trafic à Macao, qui jouissait d'une position cruciale dans le delta de la Rivière des Perles sur la route de Canton. De là, les navigateurs poursuivaient ensuite leur route jusqu'à l'île de Whampoa, dernière étape avant Guangzhou (Canton).

Toutefois, la présence des pays occidentaux était loin d'être pacifique et les échanges commerciaux devaient se soumettre à certaines conditions. L'empereur Qianlong avait instauré le « système cantonais » pour contrôler les Occidentaux, interdisant la vente directe de leurs produits. Ils pouvaient négocier avec les marchands, qui appartenaient au monopole appelé Cohong — une guilde de commerçants chinois locaux, soumis à la juridiction d'un gouverneur et d'un superviseur des douanes (*hoppo*). Ceux-ci fixaient les cotes des produits et les taxes à collecter.

Cependant, peu de biens occidentaux circulaient sur le marché chinois en quantité suffisante pour servir de monnaie d'échange; le commerce était donc difficile et, à la fin du XVIII^e siècle, Britanniques et Américains se mirent à utiliser l'opium pour parvenir à équilibrer leurs affaires.

En 1830, les Anglais obtinrent l'exclusivité des opérations commerciales dans le port de Canton. Le grand déficit de matière-première entraîna l'augmentation du trafic de l'opium indien vers l'Empire du Milieu (la Chine), conduisant le gouvernement de Pékin à l'interdire. La couronne britannique finit par faire appel à ses forces militaires et ses relations commerciales avec Canton prirent fin en 1839.

PEINTURE

L'influence européenne dans l'art chinois ne se fit sentir qu'à la fin du XVIII^e siècle, avec l'arrivée des Anglais et des Français qui stimulèrent la quantité de commande à destination de l'Europe. Outre la porcelaine, les Européens importaient des peintures, des laques, des ivoires et du mobilier dans le goût européen, parfaitement exécutés par les

Orientaux. Ce commerce permit la diffusion de l'art chinois et donna également naissance à son imitation, la *chinoiserie*.

La peinture *China Trade* prenait pour thèmes des produits d'exportation (thé, soie, porcelaine), la flore et la faune locale, des scènes de la vie quotidienne, des portraits et des paysages, notamment ceux des sites les plus visités par les étrangers — d'authentiques cartes postales et souvenirs très convoités par ceux qui visitaient ces contrées et qui constituent aujourd'hui une importante source historique.

Peintes par des artistes chinois ayant appris le style occidental, certains sous la tutelle d'artistes occidentaux résidant dans les ports chinois, notamment à Macao, ces œuvres étaient issues d'atelier et réalisées par plusieurs artistes pour répondre à la grande demande qui se faisait sentir. En résulta un style hybride, qui dénote le savoir-faire et l'élégance de la réalisation, descriptive et minutieuse, mais à la perspective plus plane, sans la rigueur de la peinture occidentale, et utilisant une palette de couleurs vives et lumineuses.

Plus tard, ces artistes se rendraient dans leur petite barque jusqu'aux navires nouvellement arrivés dans l'espoir de leur vendre leurs travaux.

Au sein des peintures *China trade*, concentrons-nous sur celles qui reproduisaient des motifs maritimes et, en particulier, celles qui illustraient le commerce entre Européens et Chinois. Ainsi, des images de cette effervescence nous sont parvenues à travers les peintures acquises en souvenir par les commerçants; leur charme réside non seulement dans la beauté des paysages, mais aussi dans la qualité du dessin et dans leur caractère d'archive qui en fait de merveilleuses fenêtres sur l'histoire mondiale du XIXe siècle.

L'un de ces ensembles classiques est formé par quatre volets représentant le parcours séquentiel des navires européens: Macao, *Bocca Tigris*, Whampoa (Pazhou) et Canton — Macao, le premier lieu chinois en terre ferme qui leur apparaissait; *Bocca Tigris*, l'impressionnante entrée dans la Rivière des Perles; Whampoa, où les navires jetaient l'ancre, et Canton, la destination finale.

Les peintures que nous présentons ici correspondent à trois de ces étapes et s'inscrivent dans les paramètres du *China Trade*. Relations de la géographie, des architectures et des coutumes de Praia Grande de Macao, de *Bocca Tigris* et de l'île de Whampoa, elles font preuve d'un sens documentaire à ce point minutieux qu'il en est surprenant, fournissant au spectateur de précieuses informations sur les activités commerciales et portuaires mouvementées qui avaient lieu à l'époque dans ces ports. 🌊

048. MACAO — PRAYA GRANDE

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

Impressive view, taken from the *Bom Parto* Fortress, of the Praia Grande Bay on the mouth of the Pearl River Delta, the first stop on the upriver trip to Canton.

The European looking buildings extend all the way down to the beach. In the centre the Church of the Mother of God (*Madre de Deus*) next to the Jesuit College of Saint Paul. On the hilltops, two fortresses; Our Lady of Guidance (*Nossa Senhora da Guia*) and, to the right, Saint Paul on the Hill (*São Paulo do Monte*). Two Chinese figures walk in the beach, while the bay is dotted by numerous small junks and sampan. On the foreground two large Chinese cargo vessels.

Portuguese traders were allowed to settle in Macao in 1557, building a city in the European fashion. Truly a postcard view, this painting depicts some of the city's better-known buildings, such as the *Madre de Deus* Church, *São Paulo* College and Monte Fortress — the first Portuguese governors residence. The church, built in 1565, was followed by the neighbouring Jesuit College, founded by Alexandro Valignano in 1594, which would become the most important Christian centre in Asia and a pioneer in the training of catholic missionaries. Destroyed by fire in 1595, the whole complex was rebuilt around a magnificent basilica. In 1762, following the abolition of the Society of Jesus by Pope Clement XIV, and the expulsion of the Jesuits by the Portuguese authorities the college was fully abandoned.

In 1835 the whole compound is, once again, ravaged by fire, the ruined basilica facade becoming the iconic symbol of the city.

The restrictions imposed on the 'Trading Season' in Canton, which stipulated that traders could not remain in the city after the beginning of monsoon, had a significant impact on the development of Macao, as various international merchants would settle in the city for the remaining part of the year, often with their families, contributing to the cosmopolitan environment for which the city was renowned.

Depicting the original pre-fire compound, the present painting can be safely dated to before 1835. 🏰

048. MACAO — PRAYA GRANDE

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

Magnifique panoramique de la baie de Praia Grande à partir du fort de Bom Parto, premier poste d'amarrage du voyage vers Canton, situé à l'entrée du delta de la Rivière des Perles.

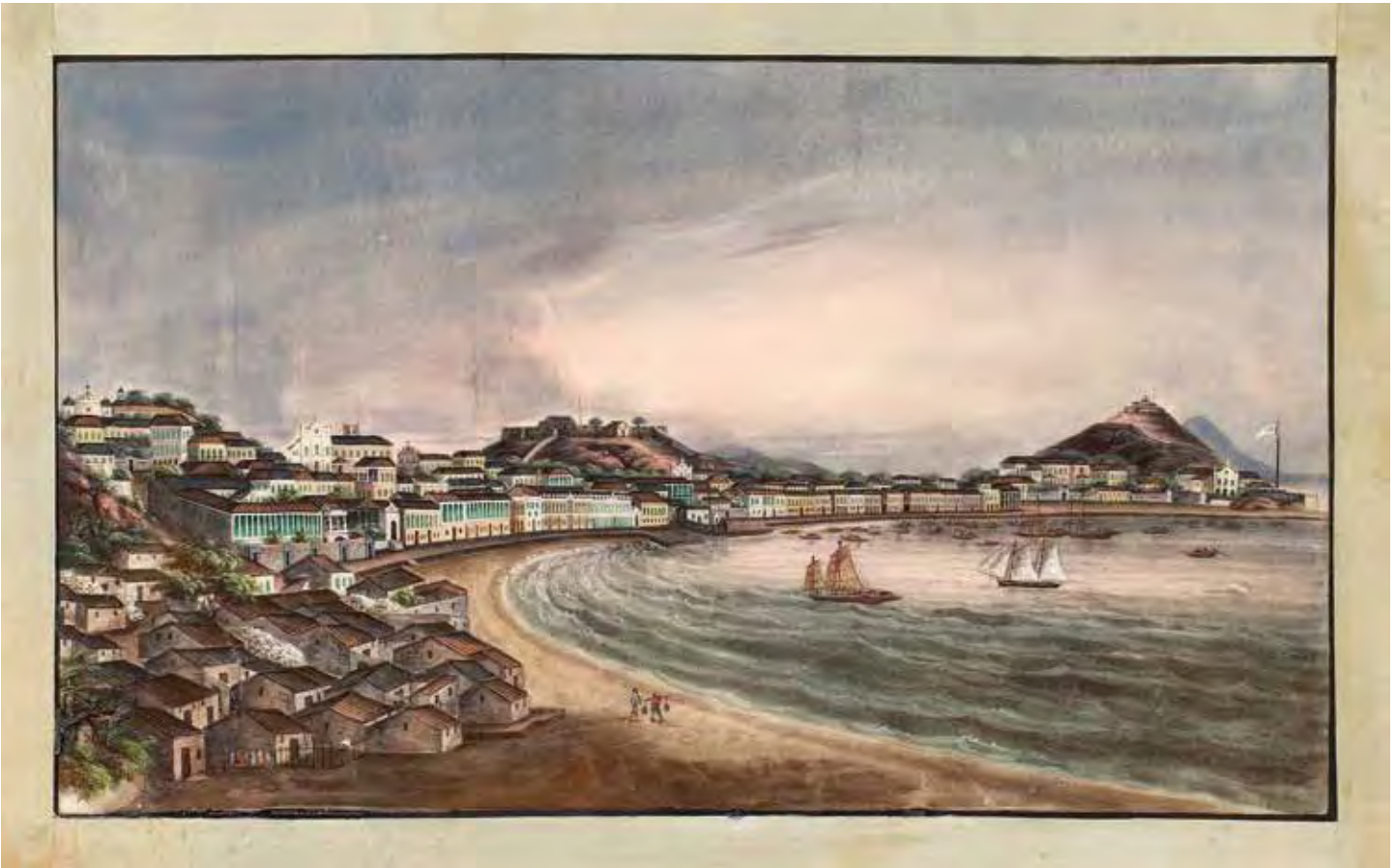
Des constructions européennes s'étendent jusqu'au bord de la plage. Au centre se détache l'église de la Mère-de-Dieu et le collège Saint-Paul et, en hauteur, deux forteresses, celle de la Guia et, plus loin, celle du Mont Saint-Paul. Sur la plage, on aperçoit la silhouette de deux Chinois se promenant sur le sable ; sur l'eau de la baie, une série de petites jonques et de sampans dans le fond et, au premier plan, deux bateaux de transport chinois.

Les commerçants portugais furent autorisés à s'établir à Macao, où ils construisirent une ville dans le goût européen, comme en atteste cette peinture. Il s'agit d'une véritable carte postale illustrée, dont on signale trois monuments : l'Igreja Madre de Deus (église de la Mère-de-Dieu), le Collège Saint-Paul et la Forteresse du Mont, résidence des premiers gouverneurs de Macao.

À côté de l'église, construite en 1565, ce Collège jésuite, fondé par Alessandro Valignano en 1594, devint le plus important centre chrétien d'Asie, pionnier dans la formation des missionnaires catholiques en culture et langues orientales. En 1595, un incendie entraîna la reconstruction du complexe : on érigea une grandiose basilique dont nous identifions aujourd'hui le tracé sur cette peinture. Expulsés par les autorités portugaises après l'extinction de la Compagnie de Jésus par le Pape Clément XIV, les Jésuites abandonnèrent le Collège en 1762.

En 1835, cet ensemble d'édifices fut entièrement détruit par un violent incendie. Seule survécut la belle façade de l'église, actuellement considérée comme l'un des principaux emblèmes de la ville de Macao. Nous savons ainsi avec certitude que cette peinture date d'avant 1835 — toute représentation postérieure figurerait des ruines.

Les règlements de commerce instaurés par les autorités chinoises décrétaient que les marchands occidentaux ne pouvaient demeurer à Canton quand venait la fin de la saison du commerce, marquée par l'arrivée des moussons. Au lieu de faire



le long voyage de retour chez eux, ils prirent l'habitude de passer le reste de l'année à Macao, souvent auprès de leur famille qui les avait accompagnés et qui s'y était installée de façon permanente — une population qui contribuait à transformer Macao en un centre cosmopolite. 🌿

049. BOCCA TIGRIS

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

049. BOCCA TIGRIS

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

Interesting view of “Bocca Tigris”, present day Humen, a European named section in the Pearl River Delta, approximately 60 km upriver from Macao, well known for its dramatic narrow paths and dangerous shallow waters that made it into the first line of defence for the city of Canton.

A narrow point in the river, therefore easily defensible, it had its coastline robustly fortified close to shore. On the foreground a Chinese ocean fleet ship, most certainly built in ironwood, a very dense and resistant timber, and two cargo junks. In the distance a western ship, an *East Indiaman*¹ flying a Danish flag, is crossing the straight. To the right the Anunghoy and Wantong Island forts, solid stone structures armed with artillery pieces aiming at the canal. 🏰

Remarquable illustration de la « Bouche du Tigre », actuellement Humen, nom donné par les Occidentaux à l'endroit du delta de la Rivière des Perles où l'estuaire se resserre drastiquement, à soixante kilomètres de Macao dans la direction de Canton. Lieu stratégique pour se défendre contre les visiteurs indésirables en raison de l'étroitesse de la rivière et de ses eaux peu profondes, ses rives furent tapissées de remparts.

Sur les eaux calmes de la rivière, on aperçoit au premier plan une embarcation chinoise adaptée à la navigation en haute mer — dont la quille était fabriquée en un bois très résistant, la Casuarina, appelée « bois de fer » (*ironwood*) — ainsi que deux jonques de transport.

Plus au fond, un navire occidental (*East Indiaman*)¹ affrété par la Compagnie des Indes Orientales et portant le drapeau du Danemark, traverse le détroit. On distingue clairement, à droite, les forteresses de l'île d'Anunghoy et, à gauche, celles des îles Wantong, de solides structures en pierre avec casemates et canons surplombant le canal. 🏰

¹ *East Indiaman* was a generic name for the sailing ships that operated under licence from any of the thirteen East Indies Companies, based in Canton. / *East Indiaman* était le nom générique donné aux voiliers autorisés à négocier avec les comptoirs de Canton pour l'une des treize entreprises des Indes Orientales.



050. WHAMPOA

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

050. WHAMPOA

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

A view of the Whampoa Island bay, present day Pazhou. Anchored offshore with their sails rolled, the various European trading ships are clearly identified by the flags flying on their masts. Chinese vessels, junks and sampan, move amongst the larger ships, possibly carrying passengers and cargo ashore or offering other logistic services such as cleaning and laundering.

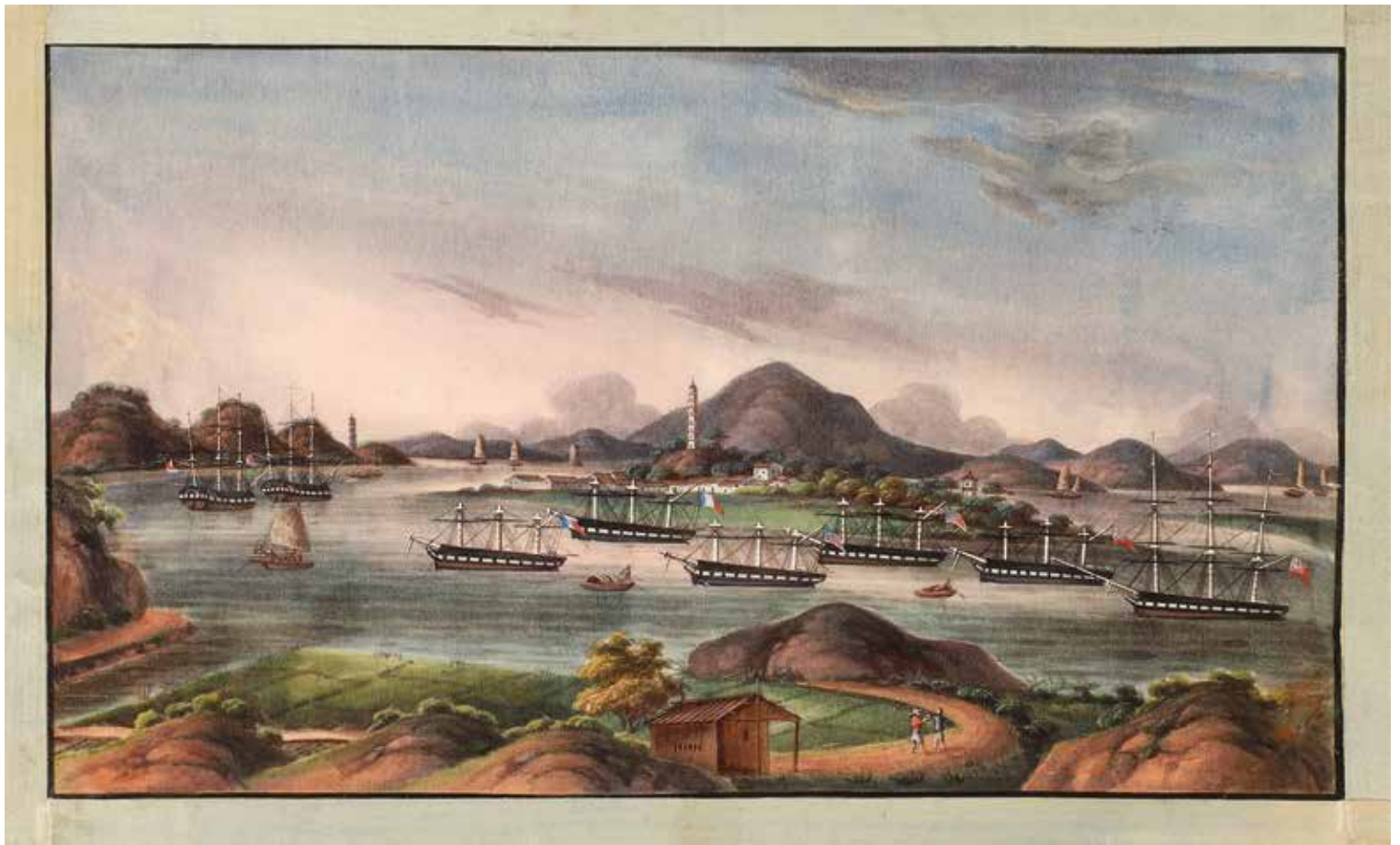
On departing *Bocca Tigris*, ships would sail upriver for another 35 km, crossing dangerously narrow rocky paths and sandbanks, guided by small Chinese boats in exchange for a fee, eventually reaching Whampoa Bay, a deep-water port in the wide Pearl River estuary.

Foreign ships weren't permitted to sail all the way up to Canton where the factories were located. They therefore anchored at Whampoa, and had their cargo transferred to the smaller Chinese junks, which in turn carried it to the Hong (trading factories) in Canton. 🌿

Vue de la baie de l'île de Whampoa (au centre), actuelle Pazhou. Au large, on distingue, voiles baissées et ancre jetée, de nombreux voiliers des différentes puissances commerciales européennes, identifiables grâce aux drapeaux hissés sur leurs mâts. Des bateaux chinois, jonques et sampans, se distribuent entre les navires occidentaux. Ils étaient destinés à transporter passagers et marchandises, et à toutes sortes de fins pratiques utiles aux équipages des *East Indiaman* (ménage, lessive et autres tâches quotidiennes).

Après le passage par *Bocca Tigris*, les navires voguaient sur près de trente-cinq kilomètres, passant par des rochers et des bancs de sable qui exigeaient un calcul attentif des marées ; ils étaient guidés par de petites embarcations chinoises payées pour le service, jusqu'à rejoindre la baie de Whampoa, port en eaux profondes de la Rivière des Perles.

N'étant pas autorisés à remonter la rivière jusqu'à Canton, où se situaient les comptoirs, les navires étrangers devaient y jeter l'ancre. Leur cargaison était alors habituellement emmenée par des jonques chinoise jusqu'aux Hong (comptoirs) de Canton. 🌿



051. CANTON

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

View of the city of Canton, nowadays Guangzhou, on the banks of the Pearl River, showing clusters of ships gathered at port. Lined along the waterfront, multiple two and three-storey buildings of European architecture. Two are flying the French flag and another the flag of the United States, corresponding to two of the thirteen international trading factories of Canton, side by side with various Cantonese merchant buildings.

The entire neighbourhood was known locally as the ‘Thirteen Factories’, referred to by the Chinese community as ‘hong’, or merchant shops, the term ‘factory’ having its origin in ‘factor’, an old English word for ‘commercial agent’. Each one of the buildings included living quarters, warehouses and trading offices and, although their impressive facades copied classical Western designs, their inner spaces looked very much like typically Chinese. This specific block of buildings was destroyed by fire in 1822, 1841 and 1856, and eventually moved to Shamian Island farther upriver.

By the second quarter of the 19th century, Canton was a large, densely populated walled city. Foreign mercantile activity took place outside the city centre, the newcomers confined to a tiny district on the banks of the river, segregated from the native population. For the Chinese, their Westerner neighbours were just a small component of a vast commercial network, spanning the whole of China and encompassing a large maritime zone.

The Ming emperors had confined Western trade to the town of Macao on the Pearl River estuary, but their successors,

051. CANTON

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

Vue du port de Canton — Guangzhou —, avec de nombreux bateaux stationnés sur la Rivière des Perles, destination finale des Européens en Chine.

Au long de la baie, on aperçoit plusieurs édifices de deux ou trois étages à l’architecture européenne ; sur deux toits flottent les drapeaux français et américain, en référence à deux des treize comptoirs de Canton. Ce quartier reçut d’ailleurs le nom de « Treize Comptoirs », que les Chinois nommaient « hong » ou « magasins de commerçants ».

Chaque comptoir comportait une zone d’habitation, des entrepôts et un espace qui servait d’établissement de commerce. En portugais, un comptoir est une « feitoria », en anglais « factory », provenant de « factor », ancien mot anglais utilisé pour désigner l’agent commercial et non la fabrique. Entre ces impressionnantes façades qui suivaient les modèles classiques occidentaux, il existait plusieurs édifices commerciaux cantonnais. Ce quartier brûla en 1822, en 1841 et en 1856, puis fut transféré sur l’île de Shamian, un peu plus haut sur la Rivière des Perles.

Canton était une grande ville, densément habitée, et dotée d’une haute muraille entourant les districts centraux. Dans les rues, la population urbaine menait son quotidien loin des étrangers.

Toute l’activité commerciale étrangère se déroulait hors des murailles de la ville. La zone réservée aux nouveaux arrivants était précisément ce quartier, qui s’étendait sur plusieurs acres sur les rives du delta. Les Occidentaux



the Qing Dynasty, would, in the 18th century, expand access to Canton. The Manchu court favoured foreign trade, under very specific conditions, and as long as it was conducted under government regulation. Canton was chosen as the most convenient port, both for the Chinese administration and the foreign traders.

The Chinese had, over the centuries, developed relations with various different peoples and ethnic groups, each having its specific place and role. They referred to alien peoples as 'tributaries', meaning those who came to pay tribute or bring gifts to the emperor, out of gratitude for his benevolent rule. The Westerners who arrived in China to trade, immediately joined these 'tributary' ranks. From the Qing officials' point of view, Westerners were just one other, amongst many groups who admired and sought to profit from their relationship with the flourishing empire.

Western ships not being allowed to sail upriver from Whampoa, this last stage of this trading journey was dominated by Chinese vessels of all types, as it is clear in this small painting. From small low sampans, living quarters for Chinese families, to junks and larger ships carrying officials and flying the imperial standard, all vessels converged to the port of Canton. The most impressive ship depicted in the foreground belonged to the *hoppo*, the official superintendent of maritime customs for Guangdong province, responsible for collecting duties and channelling them directly to the imperial coffers, and for managing orderly trade in Canton.

ne représentaient qu'une petite portion du grand réseau commercial qui reliait l'intérieur du pays au monde extérieur.

Les empereurs Ming avaient confiné les commerçants occidentaux à la ville de Macao, mais, sous la dynastie Qing, cette zone s'élargit jusqu'à Canton. La cour Mandchoue encourageait les échanges commerciaux avec les étrangers, à condition qu'ils obéissent aux règles du gouvernement, et Canton apparaissait comme un port plus adapté, aussi bien pour les Chinois que pour les Occidentaux.

Le peuple chinois était habitué à communiquer avec toutes sortes de gens et il concédait à chaque groupe son espace. Les étrangers étaient désignés sous le nom de « tributaires », autrement dit, ceux qui donnaient des tributs ou des offrandes à l'empereur pour le remercier de l'autorisation à séjourner sur le territoire et pour sa bienveillance envers eux. Les Occidentaux rejoignirent ces peuples tributaires, mais ne représentaient qu'un petit groupe au sein des centaines d'autres admirant la prospérité de l'empire et souhaitant profiter financièrement de ces échanges.

Le « *hoppo* » était le surintendant officiel de la douane maritime de la province de Guangdong, chargé de prélever les taxes douanières et de faire régner l'ordre entre les commerçants. L'expérience de deux siècles de cohabitation avec les Portugais à Macao fut pour cela très utile, et l'arrivée de nouveaux commerçants put être ainsi gérée sans grande difficulté.

Du côté chinois, une corporation spéciale de commerçants, les *Co-hong*, détenait le monopole du commerce avec les

In this highly organised and hierarchic network, a special guild of merchants, the *Co-hong*, were granted a monopoly over trading with foreigners. After paying the *hoppo* substantial sums for this privilege, these *hong* merchants would attain considerable profits from their access to foreign trade. Since the Cantonese already had over a century of experience dealing with the Portuguese in Macao, they could take care of the new arrivals without much difficulty.

The Chinese whom Westerners saw most often were the sampan people. Each trading company commissioned licensed Chinese merchants, called *compradors* — a Portuguese word meaning ‘buyers’ — to take charge for provisioning the factories and the ships. The *comprador* often organized the entire round voyage from Macao to Canton, taking care of official permits (‘chops’), pilots and supplies. His men would also guard the factories once the traders departed. The sampan sellers provided all sorts of other services: barbers for the Europeans, coal, charcoal, firewood for fuel, while others specialized in ships’ supplies, as well as products like ducks on nearby farms and eggs. 🐔

étrangers. Ils payaient des sommes établies au *hoppo* afin d’avoir le privilège de négocier avec ces étrangers, et obtenaient des gains importants de ces échanges commerciaux. Les étrangers n’avaient le droit de commercer qu’avec ces *Co-hong* qui remettaient ensuite les impôts au *hoppo*. Celui-ci dépendait directement de l’empereur, principal bénéficiaire de ces transactions.

Dans le port, les différentes embarcations incluait de petits sampans — où habitaient des familles chinoises —, des jonques, ainsi qu’un plus grand bateau arborant le drapeau de l’empire, celui du *hoppo*, le plus grand et le plus sophistiqué, figuré au premier plan sur notre peinture.

Les Chinois avec qui les occidentaux négociaient possédaient, la plupart du temps, leurs propres sampans. Chaque compagnie commerciale utilisait des commerçants chinois autorisés, appelés « *compradores* » (acheteurs), pour s’occuper du ravitaillement des comptoirs et des navires. Le *comprador* organisait le voyage aller-retour entre Macao et Canton, veillant aux permis officiels, les *chops*, ainsi qu’à fournir des pilotes et toutes les ressources nécessaires. Ses hommes étaient également chargés de surveiller les comptoirs en l’absence des commerçants.

Les vendeurs des sampans proposaient une panoplie de services : on y trouvait des barbiers, on pouvait y acquérir, entre autres, du charbon et du bois servant de combustible, de la toile pour les voiles et des aliments comme des canards ou des œufs. 🐔

— Chinese Painted Wallpapers

From the early 16th century onwards, Portugal was a pioneer in the development of a Chinese influenced fashion for the decorating of European interiors, a tendency reinforced from 1555/1557 when the Portuguese settle in Macao, and relations with China become more direct and continuous.

The 1500s wealthy elites taste became defined by this 'oriental fashion' propagated from Lisbon, a main 16th and early 17th century European trading centre, with stalls and shops specializing in the sale of all types of exotic goods.

The Orient was thus identified by this wide variety of fashionable objects, the verb 'chinesar' appearing in the Portuguese language to define the acquisition of Chinese objects or later, of their imitations¹. This 'Chinese taste' embraces amongst others, the acquisition of books, porcelain wares, furniture, silks, paintings, lacquerware, ivories and also painted wallpapers². This almost obsessive craving will continue to grow more intensively throughout the 17th and 18th centuries.

In the 1700s, England, Holland, France and other European countries will establish trading factories in Canton. Macao, a Portuguese colony and main European outpost in China, will suddenly become the mandatory stopover for all foreigners travelling to that port city. This new, thriving trade would eventually promote the dissemination of Chinese art throughout the west as well as a strong European influence on the local artistic production particularly from the mid-18th century onwards. In this propitious environment, European commissions of Chinese goods increased to such an extent, that local artisans produced almost exclusively to supply the western market.

Of engraved repetitive patterns printed from a wooden matrix known as *dominoté*³, ornamented wallpapers appear in 15th century France, despite their main consumers being the English who favoured it in their homes decoration.

The existence of decorative Chinese papers is referred in Marco Polo's 'The Travels', published in 1298⁴, but the first such hand painted papers will not arrive in Europe until the 16th century, brought by Portuguese merchants⁵.

With the exotic obsession growing exponentially up to the 18th century, these artworks on paper become much admired for their fantasized imagery and iconographic relevance — illustrating indigenous nature and Chinese daily life, often related to main European imports such as porcelain making, tea picking and rice harvesting — for being more refined and sophisticated than European papers, and above all for being hand painted.

An important note on these papers has survived in the Memoirs of Mathieu de Gennes, a French serviceman and explorer in the ship 'Comte de Toulouse' (ca. 1733). De Gennes refers the existence of approximately 50 different types of decorative wallpapers, emphasizing that those from Nanking were the more colourful and admired — and that both screens and wallpapers, could be purchased in Canton without previous order⁶.

In Portugal, technical and documental research on this art form requires more thorough investigation⁷. According to Vitor Serrão 'references to Chinese paintings on paper abound in documental records as something that conquers the Portuguese taste. In the post-mortem inventory of D.Duarte, Marquis of Flechilla e Malagon and a brother of D.Teosósio II, there are mentions, amongst portraits and religious paintings, to paintings on Chinese papers and other, unspecified Chinese paintings'⁸.

In the estate inventory for Alexandre Metelo de Sousa e Menezes (1687 – 1766), King D.João V (r.1706 – 1750) envoy to Emperor Yongzheng's court in 1725, there is a reference to 'Seven Chinese paper panels, of which two narrower and red valued at one thousand and four hundred reis'. Another citation, important for its detailed iconographic description, is to be found in António de Pina Manique's inventory (1796)⁹: 'Eight China panels with figures purple and gilt frames all valued at eight thousand reiz; Three China paper panels painted with flowers and birds gilt and green painted frames all valued at one thousand and eight hundred reiz; Five China panels painted with figures on paper gilt and purple painted frames valued all at three thousand two hundred reiz'¹⁰.

As a specific export product the 'Chinese paper' — referred to as 'Indian paper' — reflects inspiration by and adaptation to western artistic conventions, despite complying with Chinese aesthetic models of ungraceful perspectives and crude human figures. The appreciation of European painting becomes conspicuous in China, particularly during Emperor Qianlong's reign (1736–1795), who allowed drawings and engravings, taken by catholic missionaries, to be used as models to court painters. The Jesuit priest Giuseppe Castiglione (1688–1766), who arrived in Macao in 1715, served under this emperor for three decades, developing a style that fuses European and Chinese traditions.

The papers were transported as sheets to be adapted to the intended surface. These sheets were painted in different motifs which, when joined and applied to the wall would form a decorative composition. Some were framed as individual panels, often with a patterned border. Their dimensions varied between 78 and 81 cm width and 145 to 175 cm length, occasionally reaching 194 cm. The sheets were rolled, averaging 25 to 30 per roll, and packed in carrying cases¹¹.

The abbot Guillaume T. Raynal (1713–1796)¹² mentions two types of Chinese paper: one made from fine cotton fibres and mainly used for writing and another made from bamboo, mulberry or Asian elm bark, or from a coarser cotton, specifically for this decorative purpose. Inner bark fibres were rotten by immersion in muddy water and subsequently immersed in lime and bleached in the sun. They were then reduced to a macerated and fluid paste that was dried in sunlight. According to Jean Baptiste du Halde (1674–1743)¹³, paper makers would dip the sheets in alum water, a solution that acts as an adhesive and gives the paper some sheen¹⁴. Traditionally each sheet is formed by three sections glued by paper starch.

Lazare Duvaux (1703–1758), an important Paris 'marchant mercier' records in his journal the various topics of the Chinese papers he traded between 1748 and 1758¹⁵, a particularly important document for understanding the ornamental motifs of the period. Duvaux lists four decorative

models: 'birds and flowers'; 'figurative'; 'ornamental motifs' and with 'gold or silver backgrounds'.

The first — of birds and flowers — are the more commonly referred. The patterns include trees and flowering plants, rock outcrops, insects, etc., in a suggestion of idyllic gardens¹⁶.

In the figurative type there are male and female figures, sometimes interspersed with architectural structures or taking part in various activities — from daily and commemorative to agricultural, tea picking, silk weaving or porcelain making.

Of the two types, very rare in the European market, no examples are known in Portugal.

The profitable, centuries' old commercial exchange between China and Portugal, mainly via the Indian Route with its Macao branch, did undoubtedly facilitate the importing of large quantities of Chinese products. In spite of this fact only four sets of Chinese wallpapers are known in Portugal, of which three still in situ; two of 'birds and flowers' at Quinta da Francelha de Cima and at Casa da Ínsua, and a third, 'figurative', at the Museu de Lamego, the former Bishops of Lamego residence. The fourth set, that once decorated the Palace of Maiorca, includes 'figurative' examples and also bucolic landscapes with birds and flowers.

This small number of surviving papers is most certainly related to their intrinsic fragility and vulnerability, associated to the country's weather patterns and to deficient conservation and care practices.

THE CHINESE PAPERS FROM THE PALACE OF MAIORCA

These two 'figurative' paintings on wallpaper originally from the Palace of Maiorca, belong to a large set of approximately 30 now in the São Roque collection. Some of these papers portray figures in landscapes or amongst architectural structures, others compositions with birds and flowers. Dating from the fourth quarter of the 18th century they are defined by their uniform and smooth sheets, made

from hemp or bamboo fibers, sometimes laminated with starch. Sizes vary approximately between 60.0 × 40.0 cm and 180.0 × 90.0 cm.

They once lined the Chinese Room as well as other spaces in the house — as recorded in previous inventories and intervention reports — but also other rooms in unidentified family properties. The Viscounts of Maiorca descended from the Antanhol ‘Cunhas’, powerful lords of Tábua that, in 1386 founded a lineage in Antanhol de Cavaleiros, near Coimbra where they built their family seat. This house destroyed by fire in the 17th century, they move to a Palace in Maiorca, which in turn would be looted in 1810, by General Massena French armies¹⁷.

Refurbished and altered through the years the palace is essentially a second-half of the 18th century structure, with an armored pediment framing a divided armorial shield for Cunha and Melo, topped by a coronet.

In the main wing, stand out the entrance hall, known as the Salon, the State Hall and the Paper Room, whose walls were, until a few years ago, lined with remarkable ‘birds and flowers’ Chinese wallpapers above a tiled wainscoting. This East facing wing is connected to the remaining house by a corridor whose walls were also decorated in the same motifs, mixed with figurative elements that endowed this space of harmonious and exuberant exoticism¹⁸. Extensive and rare, this set of decorative papers entered the palace when these rooms were remodeled in the last quarter of the 18th century. 🌸

Teresa Peralta

(I wish to thank Sasha Assis Lima for all her assistance in writing this essay).

¹ BARRETO, Luís Filipe, *Europas – China: Passado e Presente – Uma breve reflexão*, in Revista Militar, janeiro de 2017, <https://www.revistamilitar.pt/artigo/1208>.

² IDEM, *ibidem*.

³ POMERANTZ, Carolle Thibaut, *Wallpaper – A History of Style and Trends*, Paris, Flammarion, 2009, p. 11.

⁴ ‘...et lorsqu'on est arrivé au lieu où le corps doit être brûlé, ils désignent et peignent sur des feuilles de papier diverses figures d'hommes et de femmes, et même de plusieurs pièces de monnaie’ Cf. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_\(fran%C3%A7ais_moderne\)/Livre_1/Chapitre_45](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_(fran%C3%A7ais_moderne)/Livre_1/Chapitre_45).

⁵ CASTELLUCCIO, Stephane, *De la cale au paravent – Importation, commerce et usages des papiers chinois au XVIIIe siècle*, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2018, p. 7.

⁶ IDEM, p. 8.

⁷ GOMES, Ana C. Costa e PINA, Isabel Murta, *Papéis de parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas*, in MENDONÇA, Isabel M. G.; CARITA, Helder; MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisboa, Instituto de História da Arte (IHA) – Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – Universidade do Rio de Janeiro, 2014; Sofia Pessanha et al. *Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multi-analytical non-destructive techniques*.

⁸ SERRÃO, Vitor, *Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos*, in BARRETO, Luís Filipe e SERRÃO, Vitor (coord.), *Património Cultural Chinês em Portugal*, (Actas do Colóquio Internacional) p. 8.

⁹ Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa/ Rio de Janeiro: Ed. Enciclopédia Lda, s.d., vol. XXI, p. 691; Apud Ana C. Costa Gomes e Isabel Murta Pina, *Op. cit.*, pp. 406 e 418. Cf.: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/en/fontes-documentais-en/inventarios-en/357-antonio-joaquim-de-pina-manique-1796-2>.

¹⁰ Cf. Orfanológicos, Letra A, Maço 120, N.º 1: *Autos do inventário dos bens que ficaram por falecimento do desembargador António Joaquim de Pina Manique continuado com a viúva sua mulher, D. Antónia Claudia Rosa da Costa, 1796*. (Palaeographic transcription by OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa de, for: *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX*, pp. 30 e 31.

¹¹ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. Cit.*, p. 9.

¹² Jesuit priest author of *Uma História filosófica e política dos assentamentos e do comércio dos europeus nas Índias Orientais e Ocidentais*, published 1770. <https://www.wdl.org/pt/>

¹³ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴ CASTELLUCCIO, Stéphane, *Op. cit.*, p.8. Cf.: *Papier de la Chine* in Encyclopédie ou Cictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Vol 11, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, 1765, p. 851 – 852.

¹⁵ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁶ Cf.: CLIFFORD, Helen, *Chinese wallpaper: From Canton to country house*, In Finn M. & Smith K. (Eds.), *East India Company at Home, 1757 – 1857*, London: UCL Press, pp. 39 – 67. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt21c4tfn.9>.

¹⁷ On the occasion of the Bussaco Battle: Cf.: SAMPAIO, José de Mancelos, *Os Morgados de Antanhol de Cavaleiros*, in Arqueologia e História, Vol. 7/8, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa 1930, pp. 142 e 143.

¹⁸ These decorative sets ornamenting the paper Room and the Corridor were analysed in 2009 by the Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva Conservation and Restoration Laboratory, according to report kindly volunteered by Dr. Conceição do Amaral.

— Papiers Peints Chinois

Le Portugal joua un rôle pionnier dans l'introduction de l'influence chinoise dans les demeures européennes. Ce mouvement débuta au XVI^e siècle et s'accrut à partir de 1555/1557, quand les Portugais s'installèrent à Macao et établirent avec la Chine des contacts plus directs et continus.

La mode des élites de l'époque commença à être marquée par le goût oriental. Il se diffusait à partir de Lisbonne, l'une des principales plateformes commerciales européennes au XVI^e et au début du XVII^e siècle, grâce aux échoppes et magasins spécialisés dans le commerce de ces produits.

Ces objets incarnaient l'Orient ; le verbe « chinesisar » fit alors son apparition dans la langue portugaise, d'abord pour désigner l'acquisition d'articles chinois, ensuite, l'achat d'imitations de ceux-ci¹. Le « goût chinois » englobait, entre autres, les livres, les porcelaines, les meubles, les soies, les peintures, les laques, les ivoires et les papiers peints². Cette passion s'intensifia durant les XVII^e et XVIII^e siècles.

Au XVIII^e siècle, quelques pays européens, comme l'Angleterre, la Hollande et la France, établirent des comptoirs commerciaux à Canton. Macao, colonie portugaise et poste avancé européen en Chine, devint un point de passage obligatoire pour tous les étrangers qui voyageaient vers Canton afin de rejoindre leurs établissements commerciaux.

Ce commerce florissant entraîna, d'une part, la diffusion de l'art chinois en Occident et, d'autre part, l'apparition d'une forte influence européenne dans l'art local, principalement à partir du milieu du XVIII^e siècle. Les commandes européennes connaissaient une telle augmentation que les artisans travaillaient presque exclusivement pour les satisfaire.

La production du papier peint décoré débuta en France au XV^e siècle, selon un modèle gravé répétitif à partir d'un patron de bois : le papier dominoté³. Les plus grands consommateurs de cet artisanat étaient les Anglais, qui s'en servaient pour décorer leurs intérieurs.

L'existence des papiers chinois décorés est mentionnée dans le livre de voyages de Marco Polo, publié en 1298⁴, mais les premiers papiers peints à la main n'arrivèrent en Europe qu'au XVI^e siècle, dans les navires portugais⁵.

Avec la fièvre de l'exotisme, en croissance constante jusqu'au XVIII^e siècle, ces œuvres d'art étaient admirées non seulement pour leur fantaisie et leur importance iconographique — représentation de la nature locale et de la vie sociale chinoise, notamment des activités liées aux grandes importations européennes, comme la fabrication de la porcelaine ou la cueillette du thé et du riz —, mais aussi parce qu'elles étaient plus fines et plus sophistiquées que leur équivalents européens, d'autant plus qu'il s'agissait de vraie peinture.

Les mémoires de Mathieu de Gennes, militaire et navigateur français à bord du Comte de Toulouse (vers 1733), font référence à ces papiers chinois : il affirme qu'il existait environ cinquante sortes différentes de papiers destinés à décorer les murs et que ceux de Nankin étaient les plus colorés et les plus appréciés ; il ajoute que ces papiers et les paravents chinois pouvaient s'acquérir à Canton, sans nécessité de commande préalable⁶.

Au Portugal, il n'existe à ce jour aucune étude approfondie compilant les recherches techniques et documentaires relatives à ce type de produits⁷. Selon Vítor Serrão, « les références documentaires aux peintures chinoises sur papier se multiplient comme si elles accompagnaient l'évolution du goût des commerçants portugais. Dans la galerie d'œuvres d'art de Dom Duarte, frère de Dom Teodósio II et marquis de Flechilla et Malagon, se trouvaient à sa mort, en 1627, parmi les portraits et les peintures religieuses, des peintures sur papier de Chine et d'autres peintures de Chine, dont le genre n'est pas mentionné »⁸.

Dans l'inventaire des biens d'Alexandre Metelo de Sousa e Meneses (1687 – 1766), ambassadeur du roi Dom João V (r. 1706 – 1750) — désigné par celui-ci pour représenter le Portugal dans l'ambassade qu'il envoya en 1725 auprès de l'empereur Yongzheng —, on trouve la référence à « Sept panneaux en papier de Chine, dont deux rouges plus étroits et évalués à mille quatre cents *reis* ». Mentionnons encore l'inventaire d'António Pina Manique (1796)⁹, qui comporte une description iconographique détaillée de ces articles répertoriés : « Huit panneaux de Chine en papier, aux figures entourées d'un

cadre peint en violet et doré, ensemble évalué à huit mille *reis*; trois panneaux en papier de Chine peints, avec des fleurs et des oiseaux, et un cadre doré et peint en vert, ensemble évalué à mille huit cents *reis*; cinq panneaux de Chine en papier, aux figures entourées d'un cadre doré et peint en violet, ensemble évalué à trois mille deux cents *reis*»¹⁰.

En tant que produit réservé à l'exportation, le « papier de Chine » — que l'on appelait « papier des Indes » — présente une certaine inspiration européenne et s'adapte aux conventions artistiques occidentales, bien que le trait soit avant tout chinois, souvent maladroit dans la représentation de la perspective et dans celle de la figure humaine. L'influence de la peinture européenne est particulièrement notoire sous le règne de Qianlong (r. 1736–1795), qui permit que les dessins et les peintures amenées par les missionnaires servissent de modèles aux peintres de la cour. Le prêtre jésuite Giuseppe Castiglione (1688–1766), par exemple, arrivé à Macao en 1715, resta au service de cet empereur pendant trente ans et construisit un style fondateur des traditions européennes et chinoises.

Le papier était transporté sous forme de feuilles, qui s'ajustaient ensuite à l'espace qu'elles devaient couvrir. Chaque feuille comportait un motif différent; la réunion de plusieurs feuilles donnait jour à une composition décorative. Certaines comportaient des encadrements, souvent composés d'une frise répétitive; ils fonctionnaient alors comme des panneaux individuels, tels des tableaux. La largeur de chaque feuille variait entre 78 et 81 cm et la hauteur entre 1,45 et 1,75 m, allant parfois jusqu'à 1,94 m. Les feuilles étaient assemblées en rouleaux, pour une moyenne de 25 à 30 par rouleau, puis transportées dans des boîtes.¹¹

L'abbé Guillaume-Thomas Raynal (1713-1796)¹² fait référence à deux qualités de papier: l'un fabriqué à base de coton, destiné à l'usage noble de l'écriture, et l'autre, en écorce de bambou et d'autres arbres, comme le mûrier ou l'orme asiatique, ou en un coton plus grossier, pour servir de papier peint. On faisait ramollir les écorces de fibres libériennes (internes) des arbres dans des eaux argileuses, avant de les plonger dans de la chaux et de les blanchir au soleil. Puis, on réduisait en une pâte homogène que l'on faisait sécher au soleil. Selon Jean-Baptiste du Halde (1674–1743)¹³, les artisans plongeaient les feuilles de papier dans de l'eau d'alun, qui faisait office de colle et leur donnait de l'éclat¹⁴. Traditionnellement, chaque feuille se composait de trois lames de papier que l'on faisait adhérer les unes aux autres avec de la pâte d'amidon.

Lazare Duvaux (1703–1758), important « marchand mercier » parisien, décrit dans son Livre Journal les thèmes

figurant sur les papiers qu'il a vendus entre 1748 et 1758¹⁵. Cette description est essentielle pour comprendre les différents types d'ornementations utilisées à l'époque. Selon cet auteur, il existait quatre modèles décoratifs: « oiseaux et fleurs », « figuratifs », « motifs ornementaux » et au « fond doré ou argenté ».

Les premiers — « oiseaux et fleurs » — sont les plus communs; le dessin inclut des arbres et des plantes fleuries, des rochers, des oiseaux, des insectes, etc., suggérant des jardins idylliques¹⁶.

Sur les « figuratifs » sont représentés des hommes et des femmes, parfois complétés par des motifs architecturaux, occupés à de multiples activités, quotidiennes, commémoratives, agricoles ou illustrant la production du thé, de la soie et de la porcelaine.

Les deux autres catégories mentionnées sont très rares sur le marché européen et on n'en connaît aucun exemplaire au Portugal.

Les fructueux échanges réalisés au fil des siècles entre la Chine et le Portugal, principalement grâce à la route des Indes passant par Macao, facilitèrent l'acquisition de ces papiers. Toutefois, nous ne connaissons à ce jour au Portugal que quatre ensembles de papiers peints chinois, dont trois encore *in situ*, à la Quinta da Francelha de Cima et à la Casa da Ínsua, exemplaires à « oiseaux et fleurs », et le troisième au Museu de Lamego, ancien palais épiscopal, présentant des thèmes figuratifs. Le quatrième ensemble de papiers peints recouvrait les murs du Palais de Maiorca et est orné de thèmes figuratifs, mais aussi de paysages bucoliques avec oiseaux et fleurs.

Au Portugal, rares sont donc les exemplaires arrivés jusqu'à nos jours: leur fragilité, associée aux conditions climatiques et aux mesures de conservation insuffisantes, ont conduit à la disparition du plus grand nombre.

LES PAPIERS CHINOIS DU PAÇO DE MAIORCA

Ces deux peintures figuratives sur papier peint décoraient le Palais de Maiorca. Elles s'inscrivent au sein d'un groupe d'environ trente panneaux de la même provenance, inclus aujourd'hui dans la collection São Roque. Les figures de ces panneaux s'insèrent soit dans des paysages ou dans des compositions architecturales, soit dans un décor d'oiseaux et de fleurs. Ils datent du dernier quart du XVIII^e siècle et sont faits à partir de fibres de chanvre ou de bambou. Les feuilles qui les composent sont uniformes et lisses, parfois laminées, collées à la pâte d'eau et d'amidon. Leur taille varie entre 60,0 × 40,0 cm et 180,0 × 90,0 cm, approximativement.

Nous savons que ces peintures tapissaient non seulement la salle chinoise et d'autres pièces du palais — selon d'anciennes descriptions et des rapports d'interventions sur place —, mais également des salles situées dans d'autres propriétés de la même famille, que nous n'avons à ce jour pas encore identifiées.

Les Vicomtes de Maiorca descendaient des Cunhas de Antanol, puissants seigneurs de Tábuá, qui fondèrent en 1386 un majorat à Antanol de Cavaleiros, près de Coimbra, où ils firent construire leur manoir. Complètement détruit au XVIIIe siècle par un grand incendie, ils déménagèrent dans un palais à Maiorca, pillé en 1810 par les forces françaises de Massena¹⁷.

Au fil des années, ce palais fut l'objet de plusieurs interventions; il présente aujourd'hui une construction datant de la seconde moitié du XVIIIe siècle, dont le portail est surmonté d'un fronton portant les armoiries partagées des Cunha e des Melo, avec couronne de noblesse.

L'aile principale du palais inclut la salle d'entrée, connue sous le nom de « Salon », la « Grand-Salle » et la « Salle du Papier », où, il y a encore quelques années de cela, on pouvait admirer le magnifique papier peint chinois aux motifs « oiseaux et fleurs », recouvrant les murs sur un lambris d'azulejos. Cette aile, orientée vers l'Est, est séparée du reste du palais par un couloir, dont les murs étaient également tapissés du même type de motifs et d'autres à thème figuratif, conférant à cet espace un exotisme à la fois harmonieux et exubérant¹⁸. Ce vaste et exceptionnel ensemble de papiers fut appliqué pour décorer ces espaces lors de la restauration de l'édifice, dans le dernier quart du XVIIIe siècle. 🌸

Teresa Peralta

(Nous remercions Madame Sasha Assis Lima pour ses remarquables recherches et son précieux concours dans cet essai).

¹ BARRETO, Luís Filipe, *Europas – China: Passado e Presente – Uma breve reflexão*, in Revista Militar, janeiro de 2017, <https://www.revistamilitar.pt/artigo/1208>.

² IDEM, *ibidem*.

³ POMERANTZ, Carole Thibaut, *Wallpaper – A History of Style and Trends*, Paris, Flammarion, 2009, p. 11.

⁴ '...et lorsqu'on est arrivé au lieu où le corps doit être brûlé, ils désignent et peignent sur des feuilles de papier diverses figures d'hommes et de femmes, et même de plusieurs pièces de monnaie' Cf. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_\(fran%C3%A7ais_moderne\)/Livre_1/Chapitre_45](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_(fran%C3%A7ais_moderne)/Livre_1/Chapitre_45).

⁵ CASTELLUCCIO, Stéphane, *De la cale au paravent – Importation, commerce et usages des papiers chinois au XVIIIe siècle*, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2018, p. 7.

⁶ IDEM, p. 8.

⁷ GOMES, Ana C. Costa e PINA, Isabel Murta, *Papéis de parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas*, in MENDONÇA, Isabel M. G.; CARITA, Helder; MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisboa, Instituto de História da Arte (IHA) – Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – Universidade do Rio de Janeiro, 2014; Sofia Pessanha et al. *Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multi-analytical non-destructive techniques*.

⁸ SERRÃO, Vítor, *Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos*, in BARRETO, Luís Filipe e SERRÃO, Vítor (coord.), *Património Cultural Chinês em Portugal*, (Actas do Colóquio Internacional) p. 8.

⁹ Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa/ Rio de Janeiro: Ed. Enciclopédia Lda, s.d., vol. XXI, p. 691; Apud Ana C. Costa Gomes e Isabel Murta Pina, *Op. cit.* pp. 406 e 418. Cf.: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/en/fontes-documentais-en/inventarios-en/357-antonio-joaquim-de-pina-manique-1796-2>.

¹⁰ Cf: Orfanológicos, Letra A, Maço 120, N.º 1: *Autos do inventário dos bens que ficaram por falecimento do desembargador António Joaquim de Pina Manique continuado com a viúva sua mulher, D. Antónia Claudia Rosa da Costa*, 1796. (Palaeographic transcription by OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa de, for: *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX*, pp. 30 e 31.

¹¹ CASTELLUCCIO, Stéphane, *Op. Cit.*, p. 9.

¹² Père jésuite ayant écrit une *Uma História filosófica e política dos assentamentos e do comércio dos europeus nas Índias Orientais e Ocidentais*, published 1770. <https://www.wdl.org/pt/>

¹³ CASTELLUCCIO, Stéphane, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴ CASTELLUCCIO, Stéphane, *Op. cit.*, p.8. Cf.: *Papier de la Chine* in Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Vol 11, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, 1765, p. 851–852.

¹⁵ CASTELLUCCIO, Stéphane, *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁶ Cf.: CLIFFORD, Helen, *Chinese wallpaper: From Canton to country house*, In Finn M. & Smith K. (Eds.), *East India Company at Home, 1757–1857*, London: UCL Press, pp. 39–67. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt21c4tfn.9>.

¹⁷ À l'occasion de la bataille de Bussaco. Cf. SAMPAIO, José de Mancelos, *Os Morgados de Antanol de Cavaleiros*, in Arqueologia e História, vol. 7/8, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisbonne, 1930, pp. 142 et 143.

¹⁸ Ces ensembles décoratifs qui ornaient la Salle du Papier et le couloir furent intégralement analysés par le Cabinet de conservation et de restauration de la Fondation Ricardo do Espírito Santo Silva en 2009, selon le rapport qui nous a été remis (nous adressons nos remerciements à madame Conceição do Amaral).

052. WALLPAPER — LIN DAIYU (?)

Gouache on paper
 China (Canton?), 18th century
 Dim.: 173,0 × 92,0 cm
 D1297

Provenance: Viscounts of Maiorca collection, Figueira da Foz

Gouache painting on paper, centred on a courtesan figure framed by two meandering and flowering bushes simulating an archway or frame.

The clearly recognisable Chinese figure, of oval, kind face and attentive, focused gaze looking enigmatically at two rings, is masterfully painted in a subtle and refined manner.

On the headdress, from which hang three long strands of pearls, stands out a large phoenix, *ruyi* sceptre shaped hair pin holding a peony. The long pendant earrings are adorned with oval brown coloured stones and small gourds.

The figure wears a full length, rose coloured tunic tied by decorative fastenings, with arms wrapped in draped voluminous sleeves. The wrists are adorned by bracelets, the hands ending in fine and long stylized fingers of exuberant long nails that hold the two interlaced links. The collar is embroidered with clouds and beading — characteristics associated to high social status. A rigid metal necklace suspends a *ruyi* shaped plaque.

Over the skirt's front a vertical damask band, on top of a short green petticoat, both tied with a belt from which hang red and blue silk ribbons.

This gouache painting of natural colour pigments, is defined by highlighted outlines filled by polychrome chromatic gradations.

Under iconographic analysis it is possible to recognize multiple Chinese culture specific allegories; the peony, considered the 'queen of flowers' is symbolic of spring, eternal beauty, loyalty, prosperity, happiness, love and tenderness. This metaphor is reinforced by the three opening flower buds at the figure's feet¹.

The *ruyi* sceptre stands for good omen² and the Phoenix — the empress's attribute — is associated to fertility and the sun as well as to good fortune, alliance and matrimony. The earrings gourds allude to longevity and mystery, constituting an incantation symbol to keep evil away³.

Long nails and nail extensions are emperors and empresses attributes that were copied by courtiers and high dignitaries. An ancestral symbol of wealth and erudition, they highlighted the fact that manual labour belonged to the countless servants, farmers and artisans. This luxury emblem was so prevalent

052. PAPIER PEINT — LIN DAIYU (?)

Gouache sur papier
 Chine (Canton ?), XVIIIe siècle
 Dim. : 173,0 × 92,0 cm
 D1297

Provenance : Collection Vicomtes de Maiorca, Figueira da Foz

Peinture sur papier orientée verticalement, prenant pour thème une figure de courtisane, entourée de deux compositions végétales formées de troncs sinueux, fleuris, simulant un arc ou un encadrement.

La figure, dont l'on reconnaît immédiatement l'origine chinoise, a un visage ovale, doux, percé d'un regard attentif et concentré. D'une grande beauté et magistralement peinte au moyen de traits délicats, elle a le regard énigmatiquement fixé sur deux anneaux.

Sa coiffure est agrémentée d'une épingle en forme de phénix et d'une autre évoquant un sceptre *ruyi* retenant une pivoine. Elle porte à ses oreilles des pendentifs composés d'une pierre brune et d'une Calebasse. Trois rangées de perles retombent de son côté droit.

Elle porte une longue tunique rose qui lui descend jusqu'aux pieds, avec boutons en passementerie ; ses bras sont recouverts de larges manches drapées. Elle a les poignets ornés de bracelets et ses mains se terminent par des doigts fins stylisés et d'exubérants ongles longs, tenant deux anneaux entrelacés.

Son col est bordé de nuages et de perles, éléments habituellement associés à des personnes de haute naissance. Sur ses épaules, elle porte un collier en métal rigide avec un pendentif en forme de sceptre *ruyi*.

Au-dessus de sa jupe, une bande frontale damassée et un court jupon vert sont retenus par une ceinture d'où pendent des rubans de soie bleus et rouges.

Cette peinture à la gouache, à base de pigments naturels, présente un dessin aux contours visibles et rempli de tons en dégradé.

Son examen iconographique fait surgir de multiples allégories, caractéristiques de la culture chinoise. La pivoine, considérée comme la « reine des fleurs », symbolise le printemps, l'éternelle beauté, la loyauté, la prospérité, le bonheur, l'amour et la tendresse. Cette métaphore est soulignée par une plante à trois boutons aux pieds de la jeune femme¹.

Le sceptre *ruyi* est signe de bon augure² et le phénix, attribut de l'impératrice, symbolise non seulement la fertilité et le soleil, mais aussi le bon augure, l'alliance et le mariage.



that nail protectors or metal sheaths decorated with auspicious symbols, often works of art in themselves, were created just to protect them³.

The figure holds two interlinked rings that she tries to separate, in an allusion to a deeply rooted Chinese puzzle whose origin is in the philosopher Hui Shi's (ca. 380–305 a.C.) statement: 'All inseparable rings can be separated'⁴. Such is the significance of such rings that Emperor Kangxi (r. 1662–1722) was gifted nine interlinked rings for his sixtieth anniversary⁵.

In chapter VII of Cao Xuequin's mid-18th century best-seller 'Dream of the Red Chamber', also known as 'The Story of the Stone', there is a reference to such puzzle involving the two main characters, *Baoyu* and *Daiyu*, who try to undo these links⁶.

Cao Xuequin, considered one of the great Chinese novelists, tells the story of a love triangle, involving the main character, the young *Jia Baoyu* (precious jade), the clan's heir, that falls in love with his orphaned cousin *Lin Daiyu* (black jade), even though he is destined to marry another cousin, *Xue Baochai*. The outcome is tragic as *Daiyu* dies on the night of his cousin's wedding to *Baochai*.

It is indeed possible that the artist is making an allusion to that chapter in the book, depicting *Daiyu's* attempt at unravelling the puzzle, in a reference to Hui Shi's saying that could have changed the story's end. 🍵

Les boucles d'oreille terminant par une caléasse représentent la longévité, le mystère, et font office de talisman³.

Les ongles longs et les faux ongles sont l'attribut des empereurs et des impératrices, imités par des aristocrates et fonctionnaires de haut rang. Symbole ancestral de richesse et d'érudition, ils signifient que le travail manuel était réservé aux innombrables sujets — serviteurs, paysans et artisans — qu'ils maintenaient sous leurs ordres. Il s'agissait d'un luxe tellement acquis que furent créées des protections ou des « housses » en métal, véritables œuvres d'art décorées de symboles de bonne fortune, pour les protéger⁴.

La dame tient entre ses doigts deux anneaux entrelacés, qu'elle tente de séparer; il s'agit d'une référence à un casse-tête profondément ancré dans la culture chinoise, dont l'origine se trouve dans le dicton du philosophe Hui Shi (vers 380–305 av. J.-C.): « Tous les anneaux inséparables peuvent être séparés »⁵. Ces objets sont revêtus d'une telle importance que l'empereur Kangxi (r. 1662–1722) reçut neuf anneaux entrelacés pour son soixantième anniversaire⁶.

Au chapitre VII du classique chinois *Le rêve dans le pavillon rouge*, également appelé *Les mémoires d'un roc*, écrit par Cao Xueqin au milieu du XVIIIe siècle, on trouve la mention de ce puzzle, sur lequel sont penchés deux des personnages principaux, *Baoyu* et *Daiyu*⁷.

Cao Xueqin est considéré comme l'un des plus grands romanciers chinois et ce livre prend pour thème un triangle amoureux: le personnage principal, le jeune *Jia Baoyu* (« jade magique »), héritier du clan, tombe amoureux de sa cousine orpheline *Lin Daiyu*, (« jade sombre »), mais est voué à se marier avec une autre de ses cousines, *Xue Baochai*. Le dénouement de l'histoire est tragique: *Daiyu* meurt durant la nuit des noces de *Baoyu* et *Baochai*.

On peut admettre que le peintre ait ici fait allusion à cette partie du roman en choisissant de représenter *Daiyu* tentant de résoudre le casse-tête. Si elle y était parvenue, la fin de l'histoire aurait été différente. 🍵

¹ Gotheborg Antique Chinese and Japanese Porcelain Cf.: <https://gotheborg.com/glossary/peony.shtml>; <https://gotheborg.com/glossary/symbols.shtml>.

² 'The ruyi sceptre materializes all wishes' / « Le sceptre ruyi réalise tous les désirs. », Cf.: Fundação Oriente (coord.), *A Cidade Proibida* (Cat.), Lisboa, Fund. Oriente, 1992, p. 94.

³ Gotheborg Antique Chinese and Japanese Porcelain (...)

⁴ Fundação Oriente (coord.), *A Cidade Proibida* (Cat.), Lisboa, Fund. Oriente, 1992, p. 210.

⁵ MARTZLOFF, Jean-Claude, *A History of Chinese Mathematics*, Berlin, Springer – Verlag, 1997, p. 370.

⁶ *Chinese Nine Linked Rings Puzzle in Classical Chinese Puzzles Project PL*, Berkeley, California, U.S.A., Cf.: <http://chinesepuzzles.org/nine-linked-rings-puzzle/>.

⁷ MARTZLOFF, Jean-Claude, *Op cit.*, p. 370.

053. WALLPAPER — JIA ZHENG (?)

Gouache on paper
China (Canton ?), 18th century
Dim.: 173,0 × 91,5 cm
D1287

Provenance: Viscounts of Maiorca collection, Figueira da Foz

Eighteenth century Chinese gouache on paper painting, portraying a male figure flanked by foliage composition analogous to the previous work.

From the face, of clearly oriental physiognomy, stand out the black, deep and meditative eyes, in an expression reinforced by the hand stroking of the beard. Holding a fan in his right hand the figure is wearing a long, cloud and wave patterned orange coloured tunic, under a shorter celestial blue silk damask robe, ornamented with undulating motif medallions and buttoned up in red decorative fastenings.

On the head a conical summer hat (*Guanmao*), made of bamboo strips topped by a red tasselled fringe, as worn by Chinese officials. The shoes are decorated in blue clouds.

The characteristics of the outlined drawing and the chromatic, natural pigment gouache gradations, suggest that both this and the previously described work were produced by the same artist.

Noticeably, the pair of figures are portrayed in the same auspicious garden of undulating foliage and flower elements, suggesting the possibility that they both are illustrative of the same 'Dream of the Red Chamber' novel.

The figure's iconographic details reveal a renowned literate official, which we interpret as *Jia Baoyu's* father, *Jia Zheng*, identified in the novel as an erudite Confucian and strict follower of rules and rituals¹.

Although no other large figurative Chinese painted papers have so far been recorded in Portugal, other examples can be

053. PAPIER PEINT — JIA ZHENG (?)

Gouache sur papier
Chine (Canton ?), XVIIIe siècle
Dim. : 173,0 × 91,5 cm
D1287

Provenance: Collection Vicomtes de Maiorca, Figueira da Foz

Peinture chinoise du XVIIIe siècle, à la gouache sur papier, représentant une figure masculine entourée d'une composition végétale analogue à celle de la peinture précédente.

Son visage à la physionomie orientale est percé de deux yeux noirs, concentrés et méditatifs. Cette attitude pensive est renforcée par la position des doigts de sa main gauche caressant sa barbe, alors que son autre main tient un éventail.

Il porte une longue tunique orangée, ornée de nuages et de vagues, surmontée d'une autre tunique plus courte, en soie damassée bleu ciel, décorée de médaillons aux motifs ondulants et à boutons rouges en passementerie.

Il a la tête couverte d'un chapeau d'été (*Guanmao*) à la forme conique, fait de fines bandes de bambou, doublé d'une frange en soie rouge et surmonté d'une houppe, coiffure typique des officiers chinois. Ses chaussures sont ornées de nuages bleus.

Le dessin et les dégradés chromatiques à la gouache composée de pigments naturels semblent indiquer qu'il s'agirait du même artiste que celui de la peinture précédente.

En effet, les deux figures s'insèrent dans le même jardin idyllique aux éléments végétaux sinueux, ce qui donne à penser qu'il s'agirait de deux illustrations de la même œuvre, *Le rêve dans le pavillon rouge*.

Les caractéristiques iconographiques de la figure masculine révèlent qu'il s'agit d'un officier érudit de mérite, que l'on identifierait comme *Jia Zheng*, père de *Jia Baoyu* — le jeune héritier du clan, amoureux de *Lin Daiyu* (représentée sur

found in Saltram House's Dressing Room (The National Trust, Plymouth). Alternating female figures, erudite officials and immortals, they are however, and contrary to the Palace of Maiorca papers, printed on Chinese paper (ca. 1760) and hand finished in black and polychrome ink². Similar papers are also recorded at Schloss Sunching, in Oberpfalz in Germany and at Kastel d'Ursel in Belgium³. For this reason as well as for their inherent artistic quality and rarity, this pair of fully hand painted Chinese papers are extremely important examples of this art. 🏮

l'autre peinture). Dans le roman, Zheng est présenté comme un personnage lettré confucianiste, fidèle adepte de règles et de rituels¹.

Hormis ceux de la collection São Roque, on ne connaît pas au Portugal d'autres tableaux en papier peint chinois ornés de figures de grande dimension. Selon les données de la National Trust, on en trouverait en Angleterre, dans le Dressing Room de Saltram House, près de Plymouth. Mais, contrairement aux œuvres du palais de Maiorca, ces peintures seraient des impressions sur papier chinois datées de vers 1760, finalisées à la main à l'encre noire et de couleur ; elles forment un ensemble de vingt paires de figures féminines et d'officiers érudits et immortels². Il existe d'autres peintures identiques au Schloss Sunching, à Oberpfalz, en Allemagne, et au Kasteel d' Ursel, en Belgique³.

Ces deux papiers chinois, entièrement peints à la main, sont donc infiniment précieux, pour leur qualité artistique mais aussi pour leur rareté. 🏮

¹ EDUARDS, Louise P., *Men e Women in Qing China – Gender in the Red Chamber Dream*, University of Hawai'i Press, 2001, p. 139.

² BRUIJN, Emile de, *Chinese Wallpaper in Britain and Ireland*, New York, Philip Wilson Publishers, 2017, pp. 50 – 54.

³ IDEM, *ibidem*.



— JAPAN

Lacquerware and Namban Art

The Portuguese or *namban-jin* (Southern Barbarians as the Japanese called them) were the first Europeans to reach the Japanese archipelago. The two countries established an intense cultural and artistic relationship between 1543 and 1639, until the expulsion of the Portuguese. Namban art was thus born, a style which, in the strict aesthetic level, reflects the contacts between these two peoples and the resulting artistic exchange, an artform where the Southern Barbarians are often portrayed as theme and motif.

Trade and Christianity are inextricably linked. The commissioning of luxurious objects by Europeans and the adherence of Japanese society to Christianity, which gave rise more specifically to *kirishitan* (Christian) art — an extension of Namban art itself —, contributed to the prosperity achieved by the so-called 'Japan Run'.

It was during the Momoyama period (1573–1603), that the Jesuits had one of their greatest successes in Japan. Skilfully, they began to convert the elites: they knew that by convincing the *daimyos* (warlords and rich landowners) to embrace Christianity, all of their subjects would soon follow. To reach greater acceptance, the Jesuits strive to adapt the needs of the Christian cult to Japanese traditions, a flexibility that contributed fruitfully to the further strengthening of the connections between the two peoples.

The symbiosis between the objects brought by the Portuguese, some very different from the ones used in Japanese households, and in reverse, the Japanese objects, shapes and materials, such as lacquerware and their

sophisticated decorations, which the Portuguese admired, gave rise to very particular artworks, which stem from an artisanal production circumscribed to the Japanese archipelago.

The millenary art of Japanese painted and lacquered screens would soon adopt the representation of the *namban-jin*, while Japanese-style painting became deeply influenced by the modes and representation as seen from European prints. Liturgical implements and devotional statuettes — such as Japanese-Portuguese (in the so-called 'Nippo-Portuguese' style) carved ivory figurines of Christ such as the one discussed here — include caskets, chests, the well-known lecterns and pyxes, European in design and Japanese in decoration, coated in lacquer and featuring Japanese decorative schemes, with some featuring the emblem of the religious orders which commissioned them, all highlight the artistic and cultural links between these two cultures. 🍵

— JAPON

Art Namban et Laques

Les Portugais — ou *Namban-jin* (« Barbares du Sud »), comme les appelaient les Japonais — furent les premiers Européens à arriver à l'archipel du Japon. Les deux pays établirent d'intenses relations culturelles et artistiques entre 1543 et 1639, date de l'expulsion des Portugais. Ainsi naquit l'art *Namban* dont l'esthétique reflète les contacts entre les deux peuples et le dialogue artistique conséquent, donnant lieu à des ouvrages où les « Barbares du Sud » sont fréquemment représentés.

L'activité commerciale et la christianisation étaient intrinsèquement liées. Les commandes de luxueux objets faites par les Européens et l'implantation du Christianisme dans la société japonaise, qui donna notamment naissance à l'art *Kirishitan* (chrétien) — une extension de l'art *Namban* —, participèrent à l'essor de la « Route du Japon ».

C'est à l'époque Momoyama (1573–1603) que les Jésuites connurent au Japon un de leur plus grands succès. Ingénieusement, ils commencèrent par convertir les élites, sachant qu'une fois les *daimyos* (grands seigneurs de la guerre et propriétaires terriens) convaincus d'embrasser le Christianisme, les autres sujets suivraient tous l'exemple. Afin de garantir l'adhésion des autochtones, les prêtres de la Compagnie de Jésus adaptèrent les nécessités du culte aux traditions japonaises. Cette perméabilité contribua fructueusement au resserrement des liens entre les deux peuples.

La symbiose entre les pièces amenées par les Portugais, bien différentes de ce qui existait jusque-là au Japon, et,

inversement, les objets, les formes et les matériaux nippons, comme la laque et les décorations raffinées très admirées des Portugais, engendra des œuvres très particulières, fruits d'une production artisanale circonscrite à l'archipel du Japon.

Ainsi, l'art millénaire japonais de la peinture des paravents laqués se mit à inclure la représentation des *Namban-jin*, tandis que la peinture nipponne assimilait les modes de représentations des gravures européennes. Cet étroit dialogue entre les deux cultures surgit également sur les instruments de culte, qu'il s'agisse de statuettes d'ivoire — comme le Christ nippo-portugais que nous présentons ici —, de coffrets ou des fameux lutrins d'autel et boîtes à hosties au dessin européen et à la décoration japonaise comprenant laques et ornements nippons, et souvent pourvus de l'emblème des ordres commanditaires. 🇯🇵

054. WRITING CASE (VENTÓ)

Black lacquer, wood, gold, mother-of-pearl, ray skin and gilt copper

Japan, Momoyama period (1573–1603)

Dim.: 28.0 × 25.0 × 38.0 cm

F1184

Provenance: Private collection, England

Rare and important Momoyama, black lacquered *Cryptomeria* wood, *ventó*, of gilt (*maki-e*), mother-of-pearl inlays (*raden*) and ray skin (*same*) decoration.

Defined by a door enclosing three inner drawers, this type of writing case is unique amongst Asian furniture types produced for exporting to Europe, as its prototype is of Oriental rather than European origin.

These small furniture pieces designed for storage, became known in Portuguese as *ventó*, from the Japanese word *bento*. Nonetheless, according to the first Japanese-Portuguese dictionary, the *Vocabulario da lingua de Iapam*, organised and published by Jesuit priests in 1603, the Japanese *bento* was, and still is, a lunch box. In reality the original model for the *ventó* is known as *kakesuzuri-bako*, literally 'portable writing box' which, when featuring a main side-door and secure strongbox-type fittings is named *dansu*, or 'ship's chest with drawers': a case for storing seals (writing instruments) and valuables (coins and money) with a single hinged front door, usually set with complex metal fittings¹.

The most relevant aspect of the present *ventó*, and the one that confers it its *uniquum* character, is the latticed decorative pattern of polished ray skin (*same*) framing mother-of-pearl inlaid, lacquered and gilt decorative panels. This Japanese production for the European market, known as *Namban*, dates from the last decades of the 16th to the first decades of the 17th century. The term *Namban*, from *Nanban-jin*, literally 'Southern Barbarians', referred to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan throughout the 16th and 17th centuries. It is also commonly used to define a group of lacquered objects and other Japanese wares, made for either the home market or for export, that combined local techniques, materials and motifs with Western tastes, styles and shapes.

Common in the Momoyama and early Edo periods, the refined gold decoration applied to this writing case, is known as *maki-e*, literally 'sprinkled painting'². It is in this period of mutual acculturation that a special export lacquerware group

054. CABINET «VENTÓ» NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, or, nacre, peau de raie et cuivre doré
Japon, période Momoyama (1573–1603)

Dim. : 28,0 × 25,0 × 37,5 cm

F1184

Provenance: Collection privé, Angleterre

Rare et importante boîte Momoyama, en cryptomérida recouvert de laque noire (*urushi*), décorée d'or (*maki-e*) avec marqueteries en nacre (*raden*) et application de peau de raie (*same*).

Ce meuble comporte des tiroirs intérieurs et représente un cas unique au sein des pièces de mobilier produites en Asie pour le marché européen en raison de sa forme, d'origine asiatique et non occidentale. Il se démarque par ailleurs des autres objets de sa typologie par l'usage de la peau de raie dans la décoration.

Ces petits meubles de rangement présentant cette forme et cette fonction sont appelés «*ventó*» en portugais, mot qui vient du japonais «*bentó*». Cependant, selon la définition du premier dictionnaire japonais-portugais, le *Vocabulario da Lingoa de Iapam* publié en 1603, le terme japonais «*bentó*», désignait, et désigne encore, une boîte à déjeuner. En réalité, le mot japonais utilisé pour désigner le *ventó* est «*kakesuzuri-bako*», qui signifie littéralement «boîte-écritoire portable»; quand il comporte une porte à l'avant et des ferronneries le rendant inviolable comme un coffre-fort, il est appelé «*dansu*», autrement dit «malle de navire à tiroirs». Il s'agit d'une boîte servant à conserver des outils d'écriture et des titres de valeur (monnaies, argent), munie d'une porte unique articulée par des charnières et souvent agrémentée de ferrures complexes.¹

Le caractère principal et unique de notre *ventó* réside dans sa décoration quadrillée en peau de raie polie (*same*) et panneaux centraux aux ornements laqués et dorés, enrichis de marqueterie en nacre.

Cette production japonaise destinée au marché européen, connue sous le nom de «*Namban*», date du dernier quart du XVI^e siècle et des premières décennies du XVII^e. Le terme «*Namban*» vient de «*Nanban-jin*», littéralement «Barbares du Sud», et fait son apparition pour désigner les marchands, missionnaires et marins portugais et espagnols débarqués au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles; son acception fut élargie à un groupe d'objets laqués et autres produits fabriqués au Japon destinés aux marchés intérieurs et extérieurs, reflétant un goût occidental et inspirés de modèles européens. Les objets de style *Namban* produits exclusivement pour l'exportation associent



emerges, combining mother-of-pearl inlays with a type of ornamentation known as *hiramaki-e*. It was named *nanban makie* or *nanban shitsugei*³.

While the case front and back panels feature the referred lattice pattern, of almost regular squares set on an inlaid gold-threaded mother-of-pearl (*raden*) grid and black lacquered ground (*urushi*), the sides and top surfaces feature a carpet like decorative design of same and *raden* lattice border, framing delicate black and gilt lacquer panels of foliage, bellflowers — *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*) and orange trees (*Citrus tachibana*) compositions, typical of this export production.

In the interior, set with a wide mother-of-pearl inlaid frieze of continuous pearl pattern (*shippôtsunagi*), it is possible to recognise Japanese arrowroots — *kuzu* (*Pueraria lobata*), on

des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des formes et styles européens.

La décoration d'or d'un grand raffinement appliquée sur ce cabinet, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568–1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda.² C'est à cette époque et dans ce contexte d'acculturation mutuelle que surgit une sorte particulière de laque appelée *nanban makie* ou *nanban shitsugei*; destinée à l'exportation, elle associait incrustations de nacre et un type de décoration nommé *hiramaki-e*.³

Les faces avant et arrière de l'objet présentent un échiquier composé de rectangles plus ou moins réguliers de *same*, séparés par un quadrillage de marqueterie en nacre (*raden*), fileté d'or sur fond de laque noire (*urushi*). Les faces latérales et le

the inner door and orange trees and bellflowers on the drawer fronts.

The finely chiselled and engraved peony and chrysanthemum decorated gilt copper fittings, include corner brackets, hinges, lock escutcheon plates and drawer pull rings.

The present *ventó* belongs to a *Namban* lacquered furniture group known as *samegawa nanban*, characterized by the decorative use of ray skin. As early as 1603, in the *Vocabulário da Lingoa de Iapam*, the term *same* was defined as ray hide used in the decoration of sword hilts and sheaths. The first written references to this particular type of furniture are found in Dutch East India Company (V.O.C.) *facturen* — delivery notes — dated to ca. 1635–1645, in which they are highly praised⁴.

This particular *raden* and *same* group, decorated either by applying the actual cut ray skin or by sprinkling the calcium denticles on the lacquer surface, is among the rarest and most precious. Notwithstanding some asymmetry in the lattice design, the present writing case is unique as no other identical example has so far been recorded. 🍵

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

sommet du cabinet sont ornés d'une décoration en tapis, avec une large bordure en échiquier de *same* et *raden*, entourant un panneau central délicatement laqué en or sur fond noir. Celui-ci arbore une composition végétale typique de ces objets destinés à l'exportation, avec des campanules ou *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*) et des orangers *tachibana* (*Citrus tachibana*).

La décoration intérieure est formée de larges bordures de marqueterie en nacre comportant la frise caractéristique en perles continues (*shippôtsunagi*), entourant des panneaux. On y reconnaît la vigne japonaise appelée *kuzu* (*Pueraria lobata*) — sur le large panneau de la face intérieur de la porte —, des orangers *tachibana* — sur le tiroir du bas, comportant une serrure indépendante — et des campanules ou *kikyo* sur les deux tiroirs du haut.

Les ferrures sont en cuivre doré et finement ciselées de pivoinies et de chrysanthèmes; elles incluent des cornières, des charnières, les platines des serrures intérieure et extérieure, ainsi que les poignées des tiroirs.

Ce *ventó* s'inscrit dans le groupe de pièces de mobilier laqué *Namban* désigné sous le nom de *samegawa nanban*, caractérisé par l'utilisation de la peau de raie.

Le terme « *same* » est mentionné dès 1603 dans le *Vocabulário da Lingoa de Iapam*, écrit par des missionnaires jésuites résidant au Japon, pour désigner la peau de raie, utilisée dans la décoration de poignées et de fourreaux d'épées.

Les premières références aux pièces de mobilier *Namban* recourant à la peau de raie datent de vers 1635–1645 et se trouvent dans les *facturen* décrivant le chargement des navires de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales ou VOC; ils faisaient l'objet de grands éloges admiratifs.⁴

Ce groupe spécifique décoré au *same* — soit avec la peau de raie entière, découpée et appliquée, soit à travers le saupoudrage des denticules sur la surface de laque — compte parmi les plus rares et les plus précieux. Notre *ventó* s'inscrit dans cette dernière catégorie et, malgré une certaine irrégularité dans le dessin de l'échiquier (au quadrillage variable), on n'en connaît pas d'exemplaire comparable. 🍵

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15, ref. pp. 136–149.

² See: / Voir: CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and CURVELO, Alexandra, *Namban Art: what's past is prologue*, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

³ See: / Voir: PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990.

⁴ See: / Voir: IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 245–247.



055. NAMBAN WRITING CABINET

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl, cooper and gold
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)

Dim.: 54.0 × 78.0 × 41.7 cm

F1142

Provenance: V.H. collection, Paris

A Namban fall-front cabinet in lacquered wood (*urushi*) modelled after an Iberian prototype, called *contador* in Portuguese and *vargeño* in Spanish.

Fitted in the interior with many drawers of diverse shapes, cabinets of this size were intended for the safe keep of important documents and letters, jewellery and small precious objects, and ranked among the most essential pieces of furniture in early modern European domestic interiors. The hinged front drops down to form a surface for writing.

This type of furniture was essential for European officials, merchants and rs living in Asia, being made with exotic and expensive materials such as tortoiseshell, ivory and delicate lacquer decorated in gold, the latter much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection.

When open, this very rare and important cabinet, gives access to twenty drawers arranged in six tiers: the first and second tier, with two square drawers at the ends occupying the total height, have four long drawers; a central drawer, with an arch reminiscent of contemporary European cabinets, occupies the total height of the three central tiers, and is flanked by five drawers superimposed on each side, two in the upper tiers and one long in the middle, on each side; and three drawers in the lower tier, two square at the ends and a central drawer which, like the drawer with the arch in the centre, has a lock.

While the decoration of the central drawer consists of a heavily loaded branch of *tachibana* orange (*Citrus tachibana*), the bottom drawer features Japanese arrowroot coiling vines or *kuzu* (*Pueraria lobata*), a species that is also depicted, in an almost omnipresent way, in the decoration of the lacquered back and in the inner side of the fall front. Among the botanical species present in the decoration of this important cabinet mention should also be made to lotus flowers (*Nelumbo nucifera*), emerging from lake scenes in the square drawers at the corners.

Not unlike other Namban lacquered pieces of furniture, with flat exterior sides and protruding edges in keeping with

055. COFFRET-ÉCRITOIRE NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)

Dim. : 54,0 × 78,0 × 41,7 cm

F1142

Provenance : Collection V.H., Paris

Cabinet Namban en bois laqué (*urushi*), avec couvercle à rabattre, reproduisant un modèle ibérique de meuble de rangement connu à l'époque sous le nom de « contador » en portugais ou de « vargeño » en espagnol.

Comportant plusieurs tiroirs de différentes formes et dimensions, ces cabinets — ou boîtes-écrivains quand ils étaient de plus petite taille — étaient conçus pour conserver des documents importants, des lettres, des bijoux et de petits objets précieux, devenant l'une des pièces de mobilier les plus indispensables dans les intérieurs domestiques européens de l'époque moderne. Le couvercle à rabattre articulé compose, lorsqu'il est ouvert, une surface plane idéale pour écrire.

Des meubles comme celui que nous présentons ici étaient d'usage quasi obligatoire pour les officiers, les nobles et les marchands européens installés en Asie. Ils étaient produits dans de très nombreux matériaux exotiques et précieux, comme l'écaille de tortue, l'ivoire ou la laque délicate décorée d'or, très appréciée et convoitée en Europe, non seulement pour son aspect attrayant comme pour sa perfection technique.

Lorsqu'il est ouvert, ce très rare et important cabinet présente vingt tiroirs disposés en six rangées : la première et la deuxième ont chacune deux tiroirs centraux, encadrés de chaque côté par un tiroir unique quadrangulaire occupant la hauteur des deux rangées ; en dessous, un tiroir central, orné d'une arcade à la façon des cabinets européens de l'époque, couvrant toute la hauteur des trois rangées centrales, encadré de chaque côté par cinq tiroirs superposés — deux au-dessus, un long au milieu et deux en dessous ; enfin, la rangée du bas comporte deux tiroirs quadrangulaires aux extrémités et, au milieu, un gros tiroir avec serrure, accessoire que l'on retrouve sur le tiroir à arcade du centre de la pièce.

Alors que le tiroir central est décoré d'un pied chargé de fruits d'oranger *tachibana* (*Citrus tachibana*), le grand tiroir du bas arbore des enroulements des branches grimpantes de la plante vivace japonaise appelée *kuzu* (*Pueraria lobata*), espèce qui occupe intégralement la décoration de la face arrière laquée et de la face intérieure du couvercle à rabattre. Parmi les espèces



Chinese furniture, this cabinet's decoration consists on central panels with geometric borders (chequered pattern or *ishitatami*) combining the gold decoration with the mother of pearl (*raden*).

Nevertheless, and with the exception of the back which, as we have seen, is decorated by a large and continuous panel of Japanese arrowroot coiling vines, the remaining surfaces are covered by gilded copper plaques — whole plaques on the sides and two at the top and the exterior side of the fall front — decorated with a black lacquered (*urushi*) pattern of fish scales (facing upwards), with ball-shaped gilded copper nails set in the centre of each scale.

Made in a much more expensive and difficult to work material, the plaques and the fish scale pattern of the present cabinet is similar to the decoration of a rare group of Namban lacquered pieces furniture covered with mother-of-pearl (*raden*) featuring the same pattern of scales and pinned with similar round gilded copper nails. In fact, this pattern follows a taste and mode of production foreign to Japan, and one which arrived with the Portuguese, since it copy the fish scale pattern of the objects — among which pieces of furniture such as caskets and tabletops —, produced with mother-of-pearl tesserae in Gujarat, some commissioned under direct European influence and copying prototypes brought by the Portuguese.¹ Few examples of this Namban group of pieces are known, such as a large (45.5 × 76.0 × 36.5 cm) chest (curiously decorated solely with Japanese arrowroot coiling vines) in a private collection, a large table cabinet in a private collection in Lisbon, and another large chest in the Victoria and Albert Museum, London (inv. no. FE.33–1983).²

While there is no doubt about the work, difficulty and time involved in cutting and carefully setting the mother-of-pearl tesserae to the lacquered wood surface of the examples of this rare group, the manufacture of the gilded copper sheets used on the present cabinet is certainly more complex, since the knowledge used to make them belongs to metallurgy. In fact, for the manufacture of such thin and regular copper sheets it is necessary to cast a ingot which is then flattened by hammering until the desired thickness is obtained (hammering which is interrupted whenever the metal loses its ductility and becomes necessary to anneal it, bring it to the fire repeatedly), with the subsequent and time-consuming elimination of the hammer marks, resulting in an flawlessly smooth, flat surface.

This surface was later gilded, probably by the dissolution of the gold in mercury, resulting, after it evaporates, in a gilded surface which is then burnished for greater brightness, lacquered in black with the fish scaled pattern, and further

botaniques qui décorent ce cabinet, on reconnaît également la fleur de lotus (*Nelumbo nucifera*), jaillissant des scènes lacustres des tiroirs quadrangulaires des angles.

À l'image d'autres meubles laqués Namban aux faces extérieures planes et arêtes saillantes à la manière du mobilier chinois, la décoration de ce cabinet est formée d'un tapis encadré de bordures décoratives (en échiquier, ou *ishitatami*) conjuguant l'or et la nacre (*raden*).

Cependant, à l'exception de la face arrière qui, comme nous l'avons vu, est décorée par un large panneau continu de *kuzu*, les autres surfaces sont recouvertes de plaques — uniformément sur les faces latérales et séparées en deux volets au sommet et sur la face extérieure du couvercle — en cuivre doré et laquées de noir (*urushi*) dessinant un motif en écailles (tournées vers le haut), agrémentées de clous décoratifs en cuivre doré au centre de chacune d'entre elles.

Bien que dans un matériau différent, beaucoup plus cher et difficile à travailler, ces plaques en motif d'écaille associent notre cabinet à un rare groupe de pièces de mobilier laqué Namban intégralement revêtues de nacre (*raden*) dessinant le même motif en écaille et fixées par des clous décoratifs à tête ronde et aplatie en cuivre doré similaires à ceux-ci. Il s'agit en effet de la transposition d'un goût et d'un mode de production méconnus au Japon, arrivés par le biais des Portugais, qui reprend le motif en écaille des objets — parmi lesquels on compte des pièces de mobilier comme des coffrets ou même des plateaux de table — produits au Gujarat en tesselles de nacre, copiant des modèles amenés par les Portugais et répondant, pour certains, à des commandes européennes.¹ De cette production Namban, on ne connaît que de rares exemplaires, comme un bahut (curieusement lui aussi décoré uniquement de la même plante grimpante japonaise) de grande dimension (45,5 × 76 × 36,5 cm) appartenant à une collection particulière, un grand cabinet de table conservé dans une collection particulière lisboète et un autre bahut, également de grande dimension, exposé au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n.° FE.33-1983).²

Malgré le laborieux travail du découpage et de l'application des tesselles de nacre sur la surface en bois laqué des exemplaires de ce rare groupe, il va sans dire que la production des plaques en cuivre doré de notre cabinet est de loin plus complexe, relevant cette fois du domaine de la métallurgie. En effet, pour fabriquer des feuilles de cuivre aussi fines et régulières, il était nécessaire de fondre un lingot, de l'aplatir ensuite au marteau jusqu'à obtention de l'épaisseur désirée (une opération devant être renouvelée chaque fois que l'on perdait la ductilité du métal, que l'on devait alors refondre en le portant



decorated with the ball-shaped nails (with the drilling stages which precedes it) placed at the centre of each scale.

Complex and lengthy stages of manufacture in the field of metallurgy, which results in an absolutely extraordinary surface, literally covered with gold, one of the most expensive materials, alongside with silk, and thus much appreciated.

It is, therefore, not a decorative option that could have resulted from any scarcity of mother-of-pearl, but a conscious preference on the part of the patron, since gilded furniture was then regarded as the most luxurious, and reserved to the elite. It should be underscored that the excessive use of gilded furniture led to its prohibition in the kingdom of Portugal — along with enamelled gold pieces or the unregulated use of silk attire — by means of special laws known as sumptuary laws.³

The gilded copper decoration of the present cabinet, which is also present in the copper bands (chased in order to imitate the adjacent chequered lacquered borders) that cover the joints of the double plaques at the top and front, also extends to the fittings, which includes drawer pullers (with chrysanthemum-shaped escutcheons), brackets, side handles, hinges, and the large escutcheon in the shape of a crowned coat of arms decorated with a chased Japanese apricot or *Prunus mume*.

The refined gold decoration applied to this large fall-front cabinet called *maki-e*, literally 'sprinkled picture', was common in Momoyama Period (1568–1600) and early Edo Japan.⁴

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*. *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

sur le feu à de nombreuses reprises), puis de patiemment éliminer les marques du martelage jusqu'à produire une surface immaculée, lisse et plane.

Cette surface était par la suite dorée, probablement par dissolution de l'or dans un amalgame de mercure qui, après évaporation du mercure, donnait une surface dorée qu'il fallait alors brunir pour lui conférer plus d'éclat. Elle était ensuite laquée de noir pour dessiner le motif en écailles. L'étape finale consistait à percer les écailles et à introduire au centre de chacune un clou décoratif.

Ces opérations complexes et lentes de métallurgie donnent lieu à une surface absolument extraordinaire, littéralement recouverte d'or — l'un des matériaux, avec la soie, les plus chers de l'époque et donc extrêmement apprécié.

Il s'agit ainsi, non pas d'une option décorative résultant d'un manque de nacre, mais d'un choix tout à fait conscient du commanditaire, dès lors que le mobilier recouvert d'or était considéré comme le summum du luxe, réservé à l'élite. L'usage excessif de ces pièces de mobilier recouvertes d'or finit par conduire à son interdiction dans le royaume de Portugal — de même qu'à celle d'objets en or émaillé ou celle de l'étalage démesuré de vêtements de soie — à travers une législation spéciale connue sous le nom de lois pragmatiques contre le luxe.³

La décoration en cuivre doré, que l'on retrouve également sur les sangles en cuivre (décorées d'incisions imitant les bordures en échiquier de la décoration laquée) qui recouvrent les joints des plaques au sommet et à l'avant de l'objet, s'étend aussi aux ferrures : poignées des tiroirs (avec platines en fleur de chrysanthème), cornières, poignées latérales, charnières et grande serrure extérieure, dont la platine découpée est en forme d'écusson couronné et orné d'un abricotier du Japon ou *Prunus mume*.

L'exquise décoration d'or appliquée sur ce cabinet de grande dimension, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante à la période Momoyama

present cabinet. Namban-style products, which were strictly made for export only, commonly combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes, the present object being a valuable testimony of such production.

At present, no other Namban piece is known with gilded copper sheets decorated with a lacquered fish scale pattern such as the present piece, thus being a remarkable document of a taste at the same time refined yet overly ostentatious, a choice which in fact perfectly depicts the manners of the Portuguese in Asia during this period of the so-called Maritime Discoveries and Expansion. 🍱

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

(1568–1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda.⁴

C'est à cette époque et dans ce contexte d'acculturation mutuelle que surgit une sorte particulière de laque appelée *nanban makie* ou *nanban shitsugei*; destinée à l'exportation, elle associait incrustations de nacre et un type de décoration nommé *hiramaki-e*.

Le terme « Namban » — que l'on peut également écrire « Namban » —, ou « Namban-jin », (littéralement « Barbares du Sud »), d'origine chinoise, fait son apparition pour désigner les marchands, missionnaires et marins portugais et espagnols débarqués au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles; son acception fut élargie à un groupe d'objets laqués et autres produits fabriqués au Japon destinés aux marchés intérieurs et extérieurs, reflétant un goût occidental et inspirés de modèles européens — comme c'est le cas de notre cabinet.

Il s'agit donc de l'un de ces objets de style Namban, produits exclusivement pour l'exportation et associant des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais avec des styles et des formes européens. On ne connaît actuellement aucune autre pièce de mobilier Namban présentant cette décoration en feuilles de cuivre doré et laqué dessinant un motif en écailles.

C'est donc un exemplaire exceptionnel, dont le goût est marqué par un certain raffinement, mais aussi par l'ostentation excessive et effrénée — tout compte fait, bien représentative de la présence des Portugais en Asie à l'époque des Découvertes maritimes et de l'expansion portugaise. 🍱

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ See: / Voir: FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in VASSALLO E SILVA, Nuno (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12; and, in what regards a tabletop recently surfaced in the antiques market, see: / et, au sujet d'une table ayant récemment surgi sur le marché des antiquités, CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 240–245, cat. no. 32.

² See: / Voir: VINHAIS, Luísa; WELSH, Jorge (eds.), *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art. Depois dos Bárbaros. Um exceptional conjunto de obras Namban*, London — Lisboa, WELSH, Jorge, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2007, pp. 60–65, cat. no. 8.

³ On gilded furniture (mostly of Asian manufacture) and its presence on sumptuary laws, see: / Sur le mobilier doré (fabriqué en grande partie en Asie) et sa présence dans les lois pragmatiques, voir: BASTOS, Celina, *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 CURVELO, Alexandra (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII–XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th–18th centuries)* (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61.

⁴ See: / Voir: CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their with Western Europe and the New World, 1500-1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and / et CURVELO, Alexandra, *Namban Art: what's past is prologue*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.



056. NAMBAN WRITING CABINET

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl, cooper and gold
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)

Dim.: 25.1 × 29.3 × 23.6 cm

F1119

Provenance: A.H.O. collection, Lisbon

Extraordinary, early 17th century Momoyama, table top writing cabinet in urushi lacquered wood, mother-of-pearl (*raden*) inlay and gold (*maki-e*) decoration with gilt copper mounts and hardware.

Of parallelepiped shape, the drop-front hiding a set of various sized drawers, its shape replicates an Iberian writing cabinet prototype, known at the time as 'escrivaninha' or 'escritório'. These small cabinets, designed to store important documentation, correspondence, jewels and small precious objects, became a constant in European domestic interiors during the 1500s.

The hinged drop-front, that when lowered provides a flat writing surface, encloses a set of eight drawers arranged over four tiers; one single long drawer on the top, two tiers defined by a central double height lockable drawer of arched decoration, sided by pairs of overlapping smaller drawers, and a lower tier of two identically sized drawers.

This type of portable writing furniture was an essential work tool for European officials, aristocrats and traders settled in the Far-East. Produced in a variety of exotic and precious materials such as tortoiseshell, ivory or delicate gilt lacquer, they were also very fashionable in Europe, not only for the attractive and exotic design but also for their technical quality and detail.

The unusual shape of the present portable cabinet is inspired by a Japanese model known as 'vento', a parallelepiped carcass with a hinged door on its narrower side, opening to the right. In this example, one of the 'vento' larger sides has become the drop-front face, while what would have been the front and back, are now the lateral fixed panels.

Similarly to other Namban furniture pieces, of plain outer surfaces and prominent edges, in the manner of Chinese furniture, it follows a well-known decorative model, large fields of flower and vegetal motifs, framed by wide chequered bands (*ishitatami*), combining gold and mother-of-pearl (*raden*), on all sides excepting the reverse. For the left side panel the artist chose a decorative pattern of bellflowers or *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), favouring wisteria or *huzi* (*Wisteria floribunda*)

056. COFFRET-ÉCRITOIRE NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)

Dim. : 25,1 × 29,3 × 23,6 cm

F1119

Provenance: Collection A.H.O., Lisbonne

Magnifique coffret-écritoire Namban, de la période Momoyama, du début du XVIIe siècle, en bois laqué noir (*urushi*), incrusté de nacre (*raden*), décoré d'or (*maki-e*) et avec des ferrures en cuivre doré.

De format parallélépipédique, il possède un abattant qui copie le prototype ibérique du meuble écritoire, connu à l'époque sous le nom de secrétaire ou bureau / cabinet à écrire, s'ouvrant sur un ensemble de tiroirs de formes différentes. Ces coffrets-écritoire étaient conçus pour garder des documents importants, des lettres, des bijoux et des petits objets précieux, et étaient indispensables dans les intérieurs domestiques européens du XVIe siècle.

Ouvert, l'abattant articulé forme une surface d'écriture ; il comporte huit tiroirs disposés en quatre rangées, la première formée par un seul tiroir sur toute la longueur du meuble. La centrale a sa propre serrure et arcade, suivant la mode des cabinets européens de l'époque, et est flanquée de deux tiroirs superposés de chaque côté. La rangée inférieure est composée de deux tiroirs.

Les meubles écritoire, comme celui-ci, étaient systématiquement utilisés par les fonctionnaires européens, les nobles et les marchands établis en Asie. Fabriqués à partir d'une diversité de matériaux exotiques et précieux, tels que les écailles de tortue, l'ivoire ou la fragile laque décorée à la poudre d'or, ils étaient très prisés et très recherchés en Europe, non seulement pour leur beauté mais aussi pour leur perfection technique.

La forme rare de ce coffret écritoire s'inspire d'un modèle d'origine japonaise, de forme presque cubique connu sous le nom de ventô et équipé d'une porte frontale avec ouverture vers la droite. Dans ce meuble, comme dans d'autres modèles connus, il semblerait que l'une des faces les plus grandes du ventô ait été utilisée comme abattant, les faces avant et arrière devenant ainsi les faces latérales.

Comme d'autres meubles laqués Namban aux faces extérieures planes et aux arêtes saillantes, à la manière du mobilier chinois, il possède une décoration dite en « tapis », avec des champs remplis de motifs floraux et végétaux et de



for the right. On the top panel, a composition of camellia bushes or *tsubaki* (*Camellia japonica*), *tachibana* orange trees (*Citrus tachibana*) and birds. The back and inner lid surfaces are decorated with Japanese bean plants *kuzu* (*Pueraria lobata*), while the main, front outer panel, exhibits a dense and sophisticated arrangement of orange dream or *momizi* (*Acer palmatum*), bellflowers and a hen and cockerel, in a symbolic allusion to the marriage purpose of this commission.

The refined gilt decoration that has been applied to this cabinet, known as *maki-e*, literally 'sprinkled painted', was a technique commonly used in Japan throughout the Momoyama period (1573 – 1603), as well as in the early part of the Edo period that followed.¹ It is in fact in this later period, in a context of mutual acculturation, that a new specific export lacquer is developed, combining mother-of-pearl inlays with a type of decoration mostly known as *hiramaki-e*, but also as *nanban-makie* or *nanban shitsugei*.

The term *Nanban*, of Chinese origin, also spelt *Namban* or *Namban-jin* (literally "Southern Barbarians"), is specifically created to refer to the Portuguese and Spanish traders, missionaries and sailors arrived in Japan in the 16th and 17th centuries, but also to define a group of lacquered objects made in Japan, for both the internal market and for export, that reflect a western taste and adopt European models, such as this particular portable writing-cabinet.

Namban export objects, combine typically Japanese techniques, materials and decorative grammars with European styles and typologies. A similar cabinet of identical dating can be seen at Museu Nacional Soares dos Reis, at Oporto.² 🇵🇹

larges encadrements décoratifs (échiqueté ou *ishitatami*), les deux conjuguant l'ornementation d'or avec la nacre (*raden*), à l'exception de la face arrière. Alors que la face gauche présente des platycodons ou *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), et que la droite arbore des glycines ou *huzi* (*Wisteria floribunda*), la face du dessus est décorée de camélias ou *tsubaki* (*Camellia japonica*) et d'orangers *tachibana* (*Citrus tachibana*) et d'oiseaux. La face arrière et l'intérieur de l'abattant sont décorés de vigne japonaise ou *kuzu* (*Pueraria lobata*). Sur la face avant, ornée de branches fleuries d'érable japonais ou *momizi* (*Acer palmatum*) et de platycodons, on peut distinguer une poule et un coq symbolisant certainement le caractère nuptial de ce coffret-écritoire.

L'exquise décoration d'or appliquée à ce coffret-écritoire connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante durant la période Momoyama (1568 – 1600) au Japon, et au début de la période Edo qui suivit¹. Ce fut pendant cette période et dans ce contexte d'acculturation mutuelle qu'un genre spécial de laque d'exportation apparut, le *nanban makie* ou *nanban shitsugei* qui alliait les incrustations de nacre avec un type de décoration connue sous le nom de *hiramaki-e*. Le terme *Nanban*, également orthographié *Namban* ou *Namban-jin* (littéralement « barbares du sud »), d'origine chinoise, apparut pour identifier les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols après leur arrivée au Japon entre les XVIe et XVIIe siècles. Le terme servit aussi à désigner un groupe d'objets laqués et d'autres produits fabriqués au Japon, destinés à la consommation intérieure ou à l'exportation, reflétant un goût occidental, façonnés sur des prototypes européens, comme pour ce coffret-écritoire.

Les objets de style *Namban*, fabriqués exclusivement pour l'exportation, associent des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais, à des styles et des formes européennes. Le Musée National de Soares dos Reis, à Porto, possède un modèle similaire à ce coffret-écritoire et de même date (seul diffère le tiroir central).² 🇵🇹

¹ See: / Voir: CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500 – 1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and: / et: CURVELO, Alexandra, *Nanban Art: what's past is prologue*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71 – 178.

² See: / Voir: PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990, pp. 84 – 188.



— *Inrō*

The *kimono* is the quintessential traditional Japanese dress. This piece of clothing, which means *ki* — ‘to dress’ and *mono* — ‘thing’, lacked any pockets. The need to transport personal items was solved through boxes or bags, called *sagemono* which suspended from the *obi*, a waist sash or band.

Several types of *sagemono* were developed, considering the specific objects or materials they contained. The *inrō*, used only by men, emerged at the end of the sixteenth century and is one such type of *sagemono*. Initially created to store a stamp and its ink pad, they were also used for the transportation of therapeutic herbs.

They consist of small overlapping compartments which fit together perfectly, creating a homogeneous whole and are held together by a textile cord or *himo* of which ends are joined by a bead or *ojime* that allows the various compartments to be kept tightly closed.

A *netsuke*, which functions as a toggle and is fitted with a hole (*himotoshi*) where the ends of the cord are joined, allowing it to be suspended from the *obi*, the waist sash which fastens the kimono.

The *inrō* quickly became an accessory for highlighting social rank, which lead patrons to commission them from the most creative and ingenious craftsmen, as to obtain the most precious and unique *inrō*, both in terms of materials, types, decoration and iconography. Usually coated with lacquer, they become more precious with gold and mother-of-pearl decoration. Regardless of their excessive price, the wealthiest

aristocrats would have several *inrō*, chosen according to the time of year and the occasion.

Netsuke, not unlike the *ojime* and the *inrō*, evolved over time. From their decoration, we may recognize some important aspects of Japanese daily-life, which adds a significant documentary and historical value to them. The production of *inrō* and *netsuke* was enormous during the Edo period (1615–1868) and, with the westernization of clothing during the twentieth century, became attractive objects to the most attentive collectors, reaching high prices in the art market. 🍡

— Inrō

Le costume traditionnel japonais est principalement incarné par le kimono. Ce vêtement, dont le mot signifie « ki » — s’habiller et « mono » — chose, ne comportait pas de poches. Le besoin de transporter des objets personnels a entraîné le recours à des boîtes ou des bourses, appelées *sagemono*, que l’on accrochait à l’obi — la ceinture ou bande de tissu.

Il existe plusieurs sortes de *sagemono* en fonction des objets ou des matières spécifiques qu’ils contenaient. L’une d’elles est constituée par les *inrō*, apparus à la fin du XVI^e siècle et utilisés uniquement par les hommes. Originellement créés pour garder le sceau et le coussin à encre, ils furent aussi utilisés pour transporter des herbes thérapeutiques.

Les *inrō* sont constitués de petits compartiments superposés, qui s’emboîtent parfaitement les uns dans les autres pour former un ensemble homogène. Ils sont assemblés par une cordelette (*himo*) dont les extrémités sont fermées par une perle (*ojime*) qui permet de garder les différents compartiments bien fermés.

Le tout est complété par une sorte de taquet, le *netsuke*, percé d’un orifice (*himotoshi*) au travers duquel s’unissent les pointes du cordon, permettant de suspendre le *sagemono* à l’obi qui ceint le kimono.

L’*inrō* est rapidement devenu un accessoire important lié au statut social : les riches clients recherchaient les artisans les plus créatifs et les plus géniaux pour produire des objets de qualité élevée, tant au niveau des matériaux que des modèles, de l’ornementation et de l’iconographie. Habituellement

recouverts de laque, les *inrō* se sont mis à afficher un aspect de plus en plus précieux, avec l’utilisation ponctuelle d’or et de nacre. Malgré leur coût prohibitif, les seigneurs les plus fortunés pouvaient en posséder plusieurs, qu’ils arboraient en fonction de la saison et de l’occasion.

Le *netsuke*, de même que l’*ojime* et l’*inrō*, a évolué au fil du temps. La décoration de ces pièces figure des moments essentiels de la vie quotidienne japonaise, leur conférant une importante valeur documentaire et historique. Leur production a connu un développement considérable durant la période Edo (1615–1868) et, avec l’occidentalisation du vêtement au XX^e siècle, ils sont devenus d’autant plus attrayants aux yeux des collectionneurs les plus curieux, pouvant atteindre des prix assez élevés. 🎎

057. NAMBAN INRŌ

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)
Height: 10.0 cm
F965

Rare Namban *inrō* in lacquered wood. The box, prismatic in shape and oval in section, comprises four overlapping compartments or *dan* that fit together, two of them divided in two, closes with a similarly-shaped lid.

Both the inside and outside of the *inrō* is coated with dark brown to black lacquer, a colour that was obtained by adding coal powder or iron pigment to the *urushi* — the purified sap of the tree *Rhus vernicifera*. On this black ground, the master craftsman applied the *maki-e* with sprinkled gold forming the design, further enriched by the application of mother-of-pearl tesserae or *raden*, of bluish-green tint known as *aogai*.

As with other Namban objects, in this case intended solely for domestic consumption and mirroring the allure for the European newcomers, known as the ‘Barbarians of the South’, or *nanban-jin*, this precious and rare *inrō* show us the somewhat caricatural and stereotypical depiction of the Portuguese in their typical costume towards the end of the sixteenth-century: doublets with their ruff collars, wide pantaloons known as *bombachas*, capes (*ferragoulos*) and brim hats of various types.

On one side of the *inrō* we may see three figures, most likely clergymen, one of which with his head bowed and hidden by his hat; on the other side there are two figures, probably laymen, engaging in conversation.

The present piece is not only rare but of great iconographic interest, of which we know only two matching examples, one from the collection of the Musée National des Arts Asiatiques — Guimet, in Paris. 🍵

057. INRŌ NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre et or
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)
Hauteur : 10,0 cm
F965

Rare *inrō Namban* en bois recouvert de laque. La boîte, de forme prismatique et à section ovale, est composée de quatre compartiments ou *dan* superposés, dont deux subdivisés, qui s’emboîtent les uns dans les autres et se referment par un couvercle du même format.

L’intérieur et l’extérieur de l’*inrō* est recouvert de laque marron foncé et noire, qui s’obtenait en additionnant de la poudre de charbon ou du pigment de fer à l’*urushi* — la sève purifiée du *Rhus verniciflua*. Sur ce fond noir, le maître laqueur a circonscrit la décoration selon la méthode du *maki-e*, qui consistait à saupoudrer de l’or sur le dessin. Il a ensuite renforcé la richesse expressive par l’application d’effets de nacre (*raden*), au coloris vert bleuté (technique *aogai*).

Comme c’est le cas d’autres objets *Namban*, cette pièce, destinée au marché interne, reflète la fascination ressentie par les Japonais envers les Européens récemment arrivés dans le pays, qu’ils désignaient comme les *Namban-ji* ou « Barbares du Sud » : sur ce précieux et rare *inrō*, surgit la représentation, quelque peu caricaturale et stéréotypée, de Portugais en costume typique de la fin du XVI^e siècle — pourpoints avec cols cylindriques, larges pantalons appelés « bombachas », capes et chapeaux de divers types.

L’une des faces présente trois figures qui semblent être des religieux, dont l’une a la tête inclinée et dissimulée par un chapeau ; l’autre, deux personnages, probablement des civils, en conversation.

Il s’agit d’une pièce rare, présentant un grand intérêt iconographique. Nous n’en connaissons que deux exemplaires similaires, dont l’un se trouve au Musée Guimet à Paris. 🍵



058. *KAGAMIBUTA NAMBAN*

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold
 Nippo-Portuguese
 Diameter: 4.0 cm
 F983

Complementing the previous *inrō* we have a very rare and important Namban *netsuke*. From its shape, we may identify it as *kagamibuta*, literally ‘mirror cover’, reminiscent of a traditional round-shaped *manju* or sweet, since the upper part, usually in metal, resembles a mirror.

Made from lacquered wood, the upper ‘mirror’ of the present *kagamibuta* depicts an European in low-relief *maki-e*, with sprinkled silver powder for the skin and gold powder for the garments. The physical appearance of the figure, a venerable old man, his pose and, above all, the presence of a crucifix in *aogai* mother-of-pearl hanging from his neck, strongly suggest the depiction of a Jesuit from the so-called ‘Christian century of Japan’. The highest technical achievement as seen from lacquer decoration adds to its rarity, its uniqueness. 🍵

058. *KAGAMIBUTA NAMBAN*

Cèdre du Japon, laque, nacre et or
 Nippo-portugais
 Diametre : 4,0 cm
 F983

En complément de l’*inrō* précédent, voici un très rare et important *netsuke Namban*. Sa forme particulière nous permet de l’identifier comme un *kagamibuta*, littéralement « couvercle en miroir », rappelant un *manjū*, pâtisserie ronde traditionnelle — sa partie supérieure, normalement en métal, rappelle en effet un miroir.

En bois laqué, le « miroir » supérieur de notre *kagamibuta* présente la figure d’un Européen obtenu par *maki-e* en relief, en poudre d’argent pour rendre la carnation et d’or pour le vêtement. La physionomie du personnage, en vieil homme vénérable, sa pose et, surtout, le crucifix en nacre — technique *aogai* — à son cou, semblent fortement indiquer qu’il s’agit de la représentation d’un jésuite de ce « siècle chrétien du Japon ». Sa rareté, voire son unicité, s’ajoute au haut niveau d’exécution du travail de la laque. 🍵



059. NAMBAN YATATE

Copper, gold and silver
Nippo-Portuguese, early 17th century
Length: 19,5 cm
F1043

A rare and exceptional Japanese Namban *yatate*, a portable writing set, literally ‘arrow stand’, suggesting the shape of a smoking-pipe and decorated with Namban themes.

It features a brownish long hollow cylindrical shaft where the writing brush was kept, made from copper with silver finials and decorated with ornaments in the typical *namban karakusa*¹, style. One of the extremities of the shaft has fletching-like wings, while the other is reinforced by a ring which in turns connects it to the clamshell-shaped copper vessel where the *sumi* ink is kept, in the form of soaked fabric. The fire-gilded clamshell-shaped vessel is engraved with Namban-style motifs and has a silver cover in the shape of a Japanese palace.

The iconography of the piece clearly alludes to the story of Urashima Taro, the Japanese fisherman who lived at the Ryugui or Palace of the Dragon King at the bottom of the sea — the god Ryujin, also known as Owatatsumi or Watatsumi — one of the nine deities born from Izanagi and Izanami — the pair of brother-and-sister gods who are said to have created the islands of Japan.

This story is part of the *mukashi banashi*, literally ‘ancient tales’ — equivalent to Western legends — which originated within a popular, marvellous frame. The tale of Urashima Taro is first recorded in an ancient compilation of manuscripts, the *Tango Fudoki*, and since the 8th century has been continuously copied and somewhat reworked.

Legend has it that in a small village in the Tango province of ancient Japan lived a fisherman named Urashima Taro. One day he rescued a turtle that was being abused by a group of children on the beach, freeing and restoring the turtle to the sea, saving her from its evildoers. Later in the story, another sea turtle approached him and told him that he had indeed saved the daughter of the Emperor of the Sea, who, feeling

059. YATATE NAMBAN

Cuivre, or et argent
Nippo-portugais, début du XVIIe siècle
Longueur : 19,5 cm
F1043

Rare et exceptionnel *yatate*, nécessaire à écrire portatif japonais *Namban*, traduit littéralement par « support pour flèche », suggérant la forme d’une pipe et décorée de thèmes allusifs à l’art *Namban*, avec notamment la représentation du bateau noir portugais.

Il s’agit d’un long bras cylindrique creux, en cuivre de couleur brunâtre, aux extrémités en argent décorées de motifs *Karakusa*¹ (entrelacs typiques de l’art *Namban*), dans lequel on gardait le pinceau à écriture. L’un des bouts se termine en ailes, tandis que l’autre est renforcé par un petit anneau qui le relie à un récipient en cuivre, en forme de coquille bivalve, où l’on verse l’encre *sumi*, trempée dans un tissu. Il est orné de dessins en sgraffite de type *Namban* dorés au mercure et comporte un couvercle en argent repoussé dont la forme rappelle un palais japonais.

L’iconographie de cette pièce est une allusion claire à la légende d’Urashima Tarō, le pêcheur japonais qui séjourna au palais Ryūgū-jō de Ryūjin, le roi-dragon, au fond de la mer. Ce dieu, également connu sous le nom d’Owatatsumi ou Watatsumi, est l’une des neuf divinités nées des créateurs ancestraux Izanagi et Izanami, le couple de dieux qui, selon la mythologie japonaise, aurait donné naissance aux îles du Japon.

Cette histoire appartient aux *mukashi banashi* (littéralement « contes anciens »), l’équivalent de ce que l’on appelle « légende » en Occident et qui trouve sa source en milieu populaire et relève du merveilleux. Le conte d’Urashima Tarō surgit pour la première fois dans une ancienne compilation de manuscrits (*Tango Fudoki*), datée du VIIIe siècle, connaissant au fil du temps plusieurs versions qui souffrirent quelques transformations.

La légende raconte que, dans un petit village de la Province de Tango de l’ancien Japon, vivait un pêcheur

¹ The *Karakusa* are typical interlacings of Namban art. / Les *Karakusa* sont des entrelacs typiques de l’art *Namban*.



grateful, wished to thank him. Urashima was taken to the presence of the king who lived in a palace on the seabed, and there he stayed for many years until homesickness made him return. Feeling sad, the princess gifted him a chest, asking that he would only open it after turning very old. When Urashima returned home he failed to recognize anything or anyone, finding that he had been away for a long time — about three hundred years. Deeply saddened by this, he returned to the sea in the hope of finding the turtle, and when he could not find her he decided to open the box given by the princess. Suddenly his body became old and wrinkled because the box contained all his years, that is, it housed the ‘eternal youth’ of Urashima Taro, the fisherman.

The Namban decoration present on this *yatate* is seen not only from the *karakusa* pattern of vegetal scrolls inspired by arabesques or European-style leaf scrolls, but also from the wavy design engraving around and beneath the palace and the sailing carrack on the underside (the *kurofune* or Portuguese ‘Black Ship’) which regularly arrived at the Japanese ports. Not unlike the portrayals present on lacquered Namban screens, the artist accurately depicted the ship from life, a symbol that fully underscores the artistic entanglement which resulted from the Portuguese presence in the Japanese archipelago (from 1543 to 1639) — the time of the *kirishitan* (the Christians), a period marked by the arrival and expulsion of the Portuguese.

In choosing this clamshell shape for the inkwell, the craftsman makes a clear allusion to the above-mentioned story, further reinforced by a lid which reproduces in minute detail the Ryugu or sacred palace of the *Dragon King*, guardian protector of water and the Seas. The use of a clamshell betrays a clear inspiration on Chinese mythology, where innumerable animal spirits infused with magical powers are described.

One of such animals is the giant clam, the monstrous mollusc (*shen*). The Chinese texts use the word *shen* to identify these large bivalve molluscs, including oysters, clams or mussels, believed to possess a charming spirit, produce large magical pearls, and capable of creating imposing and fantastic cities set with countless illusory landscapes.

The act and technology of writing in Japan led to the creation of this portable object, which replaced the traditional set, better suited for transport and fully mobile in character. According to Tsuchida, scholar and curator of the Japan Stationary Museum in Tokyo, during the first half of the Kamakura period (1185–1333), this new portable set, the *yatate*, was carried mainly by shoguns and samurai, tucked in

nommé Urashima Tarō. Un jour, il sauva une tortue qui se faisait malmener par un groupe d’enfants. Il la libéra et la rendit à la mer, la sauvant ainsi des mains de ses malfaiteurs. Plus tard, une deuxième tortue vint à sa rencontre et lui apprit qu’en réalité il avait sauvé la fille de l’Empereur de la Mer, qui lui était très reconnaissant et voulait le remercier. On amena Urashima devant le roi qui habitait dans un palais au fond de la mer. Le pêcheur y vécut pendant de longues années, jusqu’à ce qu’un jour il se mette à souffrir du mal du pays et demande d’y revenir. Malgré sa tristesse, la princesse lui offrit un coffre, lui faisant promettre de ne l’ouvrir que lorsqu’il serait très âgé. Quand Urashima arriva à son pays natal, il ne reconnut plus rien ni personne, et comprit qu’une longue période de temps s’était écoulée — près de trois cents ans. Le cœur lourd, il revint vers la mer dans l’espoir d’y retrouver la tortue. Confronté à sa solitude, il décida d’ouvrir le coffre que la princesse lui avait offert. Soudain, son corps se transforma en celui d’un vieil homme ridé : en effet, l’objet renfermait toutes ses années, « l’éternelle jeunesse » d’Urashima Tarō, le pêcheur.

La décoration *Namban* de ce *yatate* surgit non seulement avec les motifs *Karakusa* aux lignes végétales et sinueuses, inspirés des arabesques et entrelacs des feuilles occidentales, mais également, au revers, avec les dessins gravés de la mer, sous le palais, et de la caraque (le *kurofune*, navire noir portugais) sur les vagues, qui accostait régulièrement dans les ports japonais. À l’image des dessins exécutés par les peintres sur les paravents laqués *Namban*, l’artiste puise sur place les détails de cette embarcation, attitude symbolique du phénomène artistique résultant de la présence portugaise dans l’archipel nippon (entre 1543 et 1639) — l’époque des *Kirishitan* (chrétiens), qui correspond aux années comprises entre l’arrivée et l’expulsion des Portugais.

Sur l’encrier, l’artisan fait clairement allusion au conte cité ci-dessus. Il opte pour un récipient bivalve muni d’un couvercle, sur lequel on distingue un petit Ryūgū-jō détaillé, le palais sacré du roi-dragon, gardien protecteur de l’eau et des mers. Le choix du bivalve comme support constitue une nouvelle référence à l’inspiration de la mythologie chinoise qui décrit d’innombrables esprits d’animaux possédant des pouvoirs magiques.

Parmi eux, la palourde géante, monstre mollusque (*Shen*) : les textes chinois utilisent le terme « *shen* » pour désigner ces grands mollusques bivalves, notamment les huîtres, les crustacés et les moules, en tant qu’êtres pourvus d’un esprit enchanté, à l’origine des grandes perles magiques, capables de



the attire of these warrior chieftains, either in the *obi* (waist sash) as is the case for both the *inrō* and the *netsuke*, becoming the most preferred and more convenient writing set.

The high value and importance of this *yatate* becomes clear not only because its rarity as an example of a personal belonging of a senior Japanese official, but also for the mixture of Japanese and Portuguese-Japanese symbols, as seen from its decoration, where the tale of Urashima Taro and the Dragon King's Palace is combined with the depiction of the Portuguese 'Black Ship', symbol of the commercial relations between these two cultures during a period known as 'Namban Commerce', which was the starting point for the friendly ties, cultural, social and religious, forged between Portuguese and Japanese. 🍵

créer d'imposantes et fantastiques cités emplies de paysages imaginaires.

Le recours à la technique de l'écriture au Japon entraîna l'invention de cet objet portatif qui remplaçait le nécessaire traditionnel et était plus adapté au transport et aux déplacements. Selon le chercheur Tsuchida, conservateur du Japan Stationery Museum à Tokyo, durant la première moitié de l'époque Kamakura (1185 – 1333), la nouvelle cassette d'écriture portative, le *yatate*, était transportée principalement par les shoguns et les samourais. Ces chefs guerriers l'accrochaient à leur vêtement ou à leur obi (ceinture), à la façon d'un *inrō* avec son *netsuke* — un choix judicieux, parfaitement adapté au matériel d'écriture.

L'importance et la grande valeur de ce *yatate* se trouve ainsi justifiées par sa rareté en tant qu'objet personnel ayant appartenu à de hauts fonctionnaires japonais, mais aussi par la fusion des symboles japonais et luso-japonais inscrits dans la décoration de l'objet: la légende d'Urashima Tarō et du palais du roi-dragon s'y articule avec la représentation du bateau noir portugais, symbole des relations commerciales entre deux civilisations à cette période dite du « commerce *Namban* », ayant donné naissance à des liens amicaux, culturels, sociaux et religieux entre Portugais et Japonais. 🍵

060. SLEEPING BABY JESUS

Painted ivory
Nippo-Portuguese, 17th century
Length: 18.0 cm
F842

A 17th century Japanese ivory carved figurine depicting the Sleeping Baby Jesus, an example of a group of similar statuettes known as 'Sleeping Baby Jesus'.

The Baby, featuring a more babylike than baby-like anatomy, sculpted all around, is depicted asleep and slightly inclined towards his right. His delicate attitude and serene expression evoke Buddhist representations.

He has wavy hair underlining a high and clear forehead, well-defined ears, an aquiline nose and slightly opened mouth. His body is stretched, his arms and legs short and chubby, as seen from the folds of the flesh, his hands and feet. He has his right arm folded as if he was lifting his thumb on to his mouth.

There are traces of polychromy on his eyes and mouth. 🎨

These small devotional objects were produced in large quantities throughout the 16th and 17th centuries, in response to a strong demand by the Iberian market.

The fundamental role of the Society of Jesus for these devotional productions must be emphasized a responsible for the conversion effort in Japan, which encouraged the local production of carved figurines as a visual aid to the spread of the Christian faith.

The appearance of this type of carved figurines coincides with the development in Europe of the decorative theme of Italian *putti*.

060. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire avec polychromie
Nippo-portugais, XVIIe siècle
Longueur : 18,0 cm
F842

Sculpture représentant l'Enfant Jésus couché, en ivoire, travail japonais du XVIIe siècle faisant partie de l'ensemble d'ouvrages désignés comme « Enfants Jésus endormis ».

L'Enfant, présentant une anatomie plus juvénile qu'infantile, sculpté sur toutes ses faces, est endormi, légèrement incliné vers sa droite. Son attitude délicate et son expression sereine évoquent les représentations bouddhistes.

Il a les cheveux ondulés soulignant un front haut et dégagé, des oreilles bien définies, un nez aquilin et la bouche à peine entrouverte.

Son tronc est étiré, alors que ses membres, marqués par les plis de la chair, sont courts et dodus et se terminent par des mains et des pieds grassouillets. Il a le bras droit replié, comme s'il portait son pouce à la bouche.

On constate des vestiges de peinture sur ses yeux et sa bouche. 🎨

Ces objets dévotionnels de petite dimension furent produits en grande quantité au long des XVIe et XVIIe siècles, en réponse à la forte demande du marché ibérique.

Rappelons le rôle fondamental de la Compagnie de Jésus : principale responsable de la conversion au Christianisme au Japon, elle encouragea la production statuaire locale dans le but de propager la foi chrétienne.

L'apparition de ce type de sculptures coïncide avec le développement en Europe du thème décoratif des *putti* italiens.



— Namban *Tsuba*

The *tsuba*, or sword hand guard, is a metal disk that protects the warrior's hands against the enemy's sword. The earliest known examples date from the 6th century, becoming in the early Edo Period (1600–1868) an integral part of the elaborate artistic traditions associated to the warrior class weaponry and armour. Usually made in iron, such as the examples here described, they are often encrusted in precious materials (F1109 and F1110) and decorated with historic and symbolic motives.

Early examples, tear shaped and of merely practical defensive use, were characterized by a single central opening, maintained in their evolution into a simple circle. From the 17th century onwards, with the development of wrought ironwork, other shapes appear that favour a decorative potential for elaborate aesthetics, appealing to warriors and samurai and turning these objects into power symbols and indicators of the social status of their owner.

In the making of these *tsuba* it was necessary to define a solid central area (the *seppa-dai*) surrounding the wedge shaped opening that fits the sword handle (*nakago*). In more elaborate pieces there are also one (F1110 e F1111) or two (F1109) additional orifices that fit respectively a knife (*Kogatana*), a type of small katana for practical use, and a *kogai*, a spike that could be used as a weapon, a tool or a hair pin.

Armour and weaponry makers were highly considered in Japan and the craftsmen responsible for the various components of an armour suit — up to twenty including

swords, body protectors and helmets — ensured that they left some of their personality in the pieces they produced.

The most famous production of Japanese swords was that of the Gotō School, founded by Gotō Yūjō (1440–1512) and sponsored by the daimyo unifier of Japan, Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), the shogun Tokugawa Ieyasu (1543–1616) and their successors. It remained active for the length of this shogunate and in the same family for approximately 400 years.

At the end of the 16th century (1588), Hideyoshi decided to disarm the whole of the population with the exception of the samurai warriors, experts in handling these objects (*Kenjutsu*).

The *tsuba*, similarly to other samurai armour elements, allied the purely utilitarian role to an aesthetic quest, creating a homogenous work of art that defined the social standing of its owner, as well as his ideals and convictions. Until 1613, when Tokugawa Ieyasu forbids Catholicism, *tsuba* often depicted Christian symbols or European figures, this latter imagery forbidden in 1639 by the promulgation of the *sakoku*, the edicts that isolated Japan from the World.

The three *tsuba* described here are characteristic of Namban Art, a style relating to the *Namban-jin* or ‘Southern Barbarians’, the definition assigned to the Portuguese on their arrival in Japan, and have survived in excellent condition due to the uniform brown patina applied to the iron surface, contrary to other, namely Chinese examples. Their shape (*gata*) is normally rounded (*maru-gata*) and slightly elongated (*naga maru-gata*), with a protruding edge (*mimi*); the frame (*seppa-*

dai) that surrounds the central, wedge shaped orifice adopts a decorative language of European and Japanese motifs.

In addition to the *namban-jin* figurative decoration, the master crafter also included Japanese symbolic details and European and Chinese inspired floral elements, such as *karakusa* scrolls (F1109). This well-known pattern of spiraled vines and other natural, stylized and abstract, forms is a paradigm of the Namban Art developed by Japanese craftsmen.

These rare *tsuba*, masterly adding quality, beauty and symbolic meaning to their practical function, have certainly served important daimyo and samurai, becoming relevant examples of fusion between Portuguese and Japanese cultures. 🌸

— Tsuba Namban

Le *tsuba* ou garde du sabre japonais protège la main du guerrier en l'empêchant de glisser sur la lame et en assurant un contrepoids pour mieux lutter contre l'épée de son adversaire. Les premiers exemplaires remontent au VI^e siècle et deviennent l'objet, au début de la période Edo (1600–1868), de traditions artistiques élaborées s'attachant aux armes et aux armures des classes guerrières. Généralement en fer — comme les exemplaires que nous présentons ici —, ils sont souvent incrustés de matériaux nobles (F1109 et F1110) et décorés de différents motifs emblématiques et symboliques.

Les premiers modèles n'avaient qu'une fonction défensive. Ils étaient en forme de goutte et comportaient une seule ouverture centrale — caractéristique conservée au cours de son évolution vers un simple cercle de métal. À partir du XVII^e siècle, avec les débuts du travail du fer forgé, surgissent d'autres configurations privilégiant l'aspect décoratif et arborant une esthétique élaborée et bien façonnée qui attira l'attention des guerriers et des samouraïs. Les *tsubas* se transforment alors en symboles de pouvoir, susceptibles d'indiquer le rang social de leur propriétaire.

La fabrication de ces gardes prévoit une zone centrale, importante (*seppa-dai*), entourant l'ouverture plus ou moins triangulaire qui servait à passer la soie (*nakago*) de la lame du sabre. Sur les pièces plus élaborées, il existe une (F1110 e F1111) ou deux (F1109) fentes supplémentaires, destinées à passer respectivement la pointe (*kozuka*) d'un petit poignard (*kogatana*) — similaire à un petit *katana* — qui servait à tous

les usages courant des samouraïs, et celle du *kogai*, sorte de pointe à usages multiples — arme blanche, outil pour armure ou épingle à cheveux.

Les artisans voués à la fabrication des armures, des épées et des *tsubas* étaient très respectés ; les spécialistes chargés de la production des différentes composantes d'une armure — qui pouvaient compter jusqu'à une vingtaine de pièces, dont épées, protections et casques — apposaient leur signature sur l'ouvrage accompli.

On doit à l'école de Gotō, fondée par Gotō Yūjō (1440–1512), la plus célèbre production de sabres japonais. Elle évolua sous l'égide du Daimyo unificateur du Japon, Toyotomi Hideyoshi (1543–1598), du Shogun Ieyasu (1603–1616), fondateur de la dynastie Tokugawa, et de ses successeurs. Elle fut active tout au long de ce shogunat et demeura aux mains de la même famille pendant près de quatre cents ans. À la fin du XVI^e siècle (1588), Hideyoshi décida de recueillir tous les sabres, s'étant fixé la mission de désarmer la population à l'exception des guerriers samouraïs, experts dans l'art de manier ces objets (*kenjutsu*).

Le *tsuba*, tout comme tous les autres éléments d'attaque et de défense du samouraï, alliait à sa fonction purement utilitaire une recherche esthétique : en découle une œuvre d'art homogène, marque de l'appartenance sociale de son possesseur, ainsi que de ses idéaux et convictions. On y trouvait des symboles chrétiens — qui disparaissent à partir de 1613, quand Tokugawa Ieyasu interdit la religion chrétienne

au Japon — et la représentation d'Européens, possible jusqu'en 1639, date à laquelle le Shogun Tokugawa Iemitsu (règne 1623–1651) promulgua le *Sakoku*, la politique d'isolation qui coupa le Japon du reste du monde.

Les trois objets que nous allons examiner appartiennent à l'art Namban — de *Namban-jin* (« Barbares du Sud »), comme étaient désignés les Portugais à leur arrivée à l'archipel du Japon. Ces tsubas présentent un certain nombre de particularités qui permettent de les regrouper sous cette étiquette. Leur principale caractéristique réside dans l'application uniforme d'une patine brune sur le fer, à laquelle on doit l'excellent état de conservation des pièces jusqu'à aujourd'hui, contrairement à ses congénères d'origine chinoise. Ils sont généralement de forme (*gata*) ronde (*maru-gata*), légèrement allongée (*naga maru-gata*), et à rebord saillant (*mimi*). Le cadre (*seppa-dai*) qui entoure l'orifice central et la décoration présentent des motifs européens mêlés d'éléments japonais.

Outre les figures de Namban-jin, la décoration de ces ouvrages a recours à des motifs emblématiques et symboliques de la culture japonaise, ainsi qu'à des éléments végétaux, inspirés d'Europe et de Chine, comme les entrelacs *karakusa* (F1109). Ce motif décoratif développé par les artisans japonais à partir des entrelacs européens et chinois, formé de spirales de branches de vigne et autres éléments végétaux stylisés et abstraits, constitue une figure emblématique de l'art Namban.

Ces rares et importants *tsuba*, qui associent habilement la fonction pratique à la qualité artistique, à la beauté et à la symbolique de l'ouvrage, furent utilisés par d'influents Daimyos et Samouraïs, et sont un exemple remarquable de fusion entre les cultures portugaise et japonaise. 🍵

061. NAMBAN TSUBA

Wrought iron, gold and silver
Nippo-Portuguese, early 17th century
Dim.: 7.0 × 6.6 cm
F1109

Provenance: R. Quintela collection, Lisbon



17th century wrought iron (*tetsu*) Namban *tsuba*, shaped as a jagged edge elongated disc (*naga maru-gata*), and decorated in sophisticated gold and silver inlays. On the centre of the composition three aligned orifices framed in raised gold fillets, for fitting the Japanese sword (*nihontō*) in the centre (*nakago hitsu*), the *Kogai* on the right and the *Kozuka* on the left.

The central oval raised frame (*seppa-dai*) decorated with delicately chiseled interlacing waves, having to the right an elegant long tailed dragon and to the left a clearly European dancing figure within a field of Namban floral *Karakusa* scrolls. On the reverse three similar dancing figures on an identical background.

The iconography of this *tsuba* alludes to the 'Dance of the Golden Dragon', an important aspect of Japanese culture inherited from the Chinese tradition. The Japanese dragon, although physiognomically different from other oriental dragons, has maintained the attributes and symbolism of its Chinese counterparts. 🐉

061. TSUBA NAMBAN

Fer fondu, or et argent
Nippo-portugais, début du XVIIe siècle
Dim. : 7,0 × 6,6 cm
F1109

Provenance : Collection R. Quintela, Lisbonne

Tsuba Namban du XVIIe siècle en fer forgé (*tetsu*) de forme circulaire allongée (*naga maru-gata*) avec anneau denté et motifs incrustés en or et en argent. Il présente trois ouvertures fonctionnelles, délimitées par des filets d'or, destinées à recevoir, au centre (*nakago hitsu*), le sabre japonais (*nihontō*), à droite le *kogai* et à gauche le *kozuka*.

Le cadre (*seppa-dai*) de l'orifice central est décoré et ciselé de vagues entrelacées. À gauche, un dragon à grande queue et, de l'autre côté, un personnage dansant européen surmonté d'un nuage. Ces motifs sont entourés d'entrelacs végétaux Namban *karakusa* formés d'enroulements de branches de différentes plantes. Sur l'envers de la garde, trois danseurs, également vêtus à l'européenne, sont insérés dans une ornementation identique.

Du point de vue iconographique, les motifs qui forment la décoration de ce *tsuba* rappellent la « Danse du dragon doré », héritée de la tradition chinoise et occupant un rôle important dans la culture japonaise. Le dragon japonais, bien qu'arborant une physionomie différente des autres dragons orientaux, s'inscrit dans une symbolique fortement similaire à celle de la tradition chinoise. 🐉



062. NAMBAN TSUBA

Wrought iron

Nippo-Portuguese, early 17th century

Dim.: 7.5 × 7.5 cm

F1111

Provenance: R. Quintela collection, Lisbon



Important, early 17th century wrought iron (*tetsu*), sword guard or *tsuba* Namban, depicting two European figures holding a fan and a sword. Circular in shape (*hira maru-gata*), the complex low-relief design is framed by a plain ring edge. The figures on either side of the central (*nakago hitsu*) oval and raised (*seppa-dai*) orifice wearing traditional Portuguese pantaloons and pleated ruffs.

The *seppa-dai* shows clear wear and tear on the frontal surface (*omote*), due to handle spike friction. To the left, following the line defined by the figure's arm and torso, the oval shaped orifice for the *kogatana* or the *kogai*. A lotus flower and a tree trunk, placed vertically, join the *seppa-dai* to the frame (*mimi*). 🌸

062. TSUBA NAMBAN

Fer fondu

Nippo-portugais, début du XVIIe siècle

Dim. : 7,5 × 7,5 cm

F1111

Provenance : Collection R. Quintela, Lisbonne

Importante garde de sabre, ou *tsuba* Namban, du début du XVIIe siècle, en fer forgé (*tetsu*) décoré de deux soldats européens empoignant un éventail et une épée.

Le *tsuba* au corps circulaire (*hira maru-gata*) présente un travail de gravure complexe en bas-relief, entouré d'un anneau lisse. Il est décoré de deux figures Namban, revêtues des traditionnels pantalons larges et collerettes plissées, de chaque côté de l'orifice central (*nakago hitsu*) entouré d'une forme ovale élevée (*seppa-dai*), au centre de la garde.

Le *seppa-dai* est plus usé sur sa face avant (*omote*) que de l'autre côté, en raison du frottement de la poignée du sabre sur la garde. Du côté gauche, l'espace ouvert entre le bras de la figure qui soulève l'éventail et son tronc présente une forme ovoïdale destinée à recevoir un petit poignard (ou pointe — *kogai*) qui accompagnait généralement le sabre. Une fleur de lotus et un tronc relie le *seppa-dai* à l'anneau (*mimi*). 🌸



063. NAMBAN TSUBA

Wrought iron and gold
 Nippo-Portuguese, early 17th century
 Dim.: 7.3 × 6.9 cm
 F1110



17th century wrought iron (*tetsu*) Namban *tsuba*, with remnants of the original gold alloy coating. Decorated on both faces in pierced, cut and engraved low-relief motifs that fill the elongated disk (*naga maru-gata*) surface, it portrays a magnificent ship, the 'Black Ship' (*kurofuné*) of the Portuguese Indian Trade, in this instance represented with clear oriental features on the stern canopy.

Cutting through the centre of the ship, the raised edge (*seppa-dai*) central orifice (*nakago hitsu*), designed to fit the blade handle, features to its right an additional oval recess for the spike (*kogai*), topped by three parallel daggers. To the left, on the ship's upper deck, three figures in European costume and wide brimmed hats.

The sea waves and the oblique positioned oars suggest motion. Clearly evidenced on the prow, a Japanese dragon (*ryu*) figurehead, mythical figure that rules the seas, protects the ship. The Japanese were able to borrow from China the custom of merging the dragon (*ryu tatsu*) with the Imperial institution and the Buddhism. 🐉

063. TSUBA NAMBAN

Fer fondu et or
 Nippo-portugais, début du XVIIe siècle
 Dim. : 7,3 × 6,9 cm
 F1110

Tsuba Namban en fer forgé (*tetsu*) du XVIIe siècle, présentant des traces de revêtement en fil d'or. Orné des deux côtés au moyen de vides et de pleins, de découpages et de gravures en bas-relief, ce tsuba présente une décoration qui remplit toute la forme circulaire allongée (*naga maru-gata*) divisée en lignes parallèles horizontales où est magnifiquement représentée une embarcation européenne (navire noir portugais desservant Macao, désigné sous le nom de *kurofuné*, dotée de quelques éléments orientaux (toit et corniches).

Ce navire enserre l'orifice central (*nakago hitsu*) et son encadrement (*seppa-dai*) ainsi que l'ouverture destinée à recevoir la pointe (*kogai*), surmontée de trois poignards (*kogatana*) enfoncés parallèlement. L'artiste a pris soin de signaler l'origine du bateau en représentant, sur la plateforme supérieure de l'embarcation, des membres de l'équipage vêtus à l'européenne, avec des chapeaux à bords larges.

Les vagues de la mer et la coque affublée de rames obliques indiquent que le bateau est en mouvement. Sur la proue, bien en vue, surgit un dragon japonais (*ryu*) qui protège le navire — divinité mythique qui, selon les nombreuses légendes, veille principalement sur la mer ; maître du royaume des mers, il symbolise le pouvoir de l'océan. Cette association entre le dragon (*Ryu tatsu*), l'institution impériale et le bouddhisme fut empruntée par les Japonais à la tradition chinoise. 🐉



— PORTUGAL IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES

Following the succession crisis of 1580, triggered by the disappearance of King D. Sebastião (1557–1578) in the battle of El-Ksar el Kebir in Morocco, Philip II of Spain was recognized by the 'Cortes de Tomar' in 1581 as King of Portugal, being as he was the closest legitimate relative of the young Sebastião, becoming Filipe I of Portugal (r. 1581–1598).

During the so-called Iberian Union (1580–1640), the domains of this new empire became one of the largest in all of history, comprising territories scattered all over the world. However, the Portuguese Empire suffered a considerable economic decline, being involved in Spanish conflicts that had been going on since 1568 and the Eighty Years' War, with England, France and the Netherlands. After the defeat of the so-called 'Invincible Armada' in 1588, a considerable growth of a more global maritime trade takes place, with the Dutch taking a local conflict to the Spanish seafaring domains.

The Portuguese Empire, lacking autonomy and mainly consisting on coastal occupation vulnerable to conquest, became an easy target, leading to the loss of territories in Asia and Brazil, and to military confrontations at the trading posts on the West African coast.

From 1630 onwards, during the reign of Philip III, the situation led to a growing displeasure with the Spanish authorities in Portugal. The recent, numerous wars promoted by the Habsburgs against the Netherlands (Thirty Years War) and England, for example, with very significant losses to Portuguese colonial possessions, led to the Restoration of the Portuguese Independence in 1640 and to the restitution of the old alliance between Portugal and England.

After the Restoration, and while some territories had been recovered, the Portuguese Empire was heavily diminished, not unlike the commerce with Asia. Portugal then turned its attentions to his Atlantic domains, increasing the maritime and commercial connections between Europe, Africa and America, turning Brazil into the main source of wealth of the realm, with sugar reaching the top position in Portuguese economy.

In the first decades of the eighteenth century, gold and diamonds were at the base of the various Brazilian expeditions organized by so-called 'Bandeirantes' (Portuguese settlers and fortune hunters mostly from São Paulo). Its success allowed for a considerable enrichment of the Portuguese crown, which charged a fifth of all the wealth extracted from the earth, fomenting the colonization and development of the Brazilian hinterland.

Portugal once again experienced a period of great prosperity, as may be seen from the extreme opulence of the court of João V (1706–1750), who ruled as absolute king at the head of a monarchy based on a univocal, strong character of royal power.

The riches that poured into Portugal allowed the king to surround himself with his court and to elevate it to one of the richest in Europe. Descriptions of banquets are known where the novelties of the time were all present, from coffee and chocolate to tobacco snuff, which took place at the court, alongside poetry sessions, music, theatrical representations and public spectacles such as opera or the much-celebrated bullfights. Thanks to Brazilian gold and diamonds, and also to the commerce in tobacco, sugar, slaves, wine and salt, D. João V was able to attract foreign artists to his court, mainly Italians, and build monuments in the Baroque style of the time such as the Library of the University of Coimbra, the Royal Building of Mafra (convent, basilica and palace), the Patriarchal Church in Lisbon or the famous Chapel of St. John the Baptist, with which the king enriched the Church of São Roque, both major symbols of the significant relationships which he re-established with the Holy See, enriching the patrimony of the churches and other institutions under royal patronage. 🍷

— LE PORTUGAL DES XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES

La disparition de Dom Sebastião (r. 1557–1578) lors de la bataille de Ksar El Kébir sans laisser de descendant entraîna en 1580 une crise de succession. Felipe II d'Espagne, parent légitime le plus proche du souverain, fut reconnu roi de Portugal par les Cortes de Tomar et prit le nom de Filipe I de Portugal (r. 1581–1598).

Durant la période que l'on désigna comme l'Union Ibérique (1580–1640), le nouvel empire ibérique occupait le territoire le plus vaste de l'Histoire, regroupant des domaines éparpillés aux quatre coins du monde. Toutefois, l'Empire Portugais connut un déclin économique considérable en raison des conflits espagnols avec l'Angleterre, la France et les Pays-Bas, qui remontaient à l'année 1568 et à la Guerre de Quatre-Vingts Ans. Après la défaite de l'Invincible Armada en 1588, on assista à une forte expansion du commerce maritime qui conduisit les Hollandais à transposer la lutte locale aux domaines espagnols d'outre-mer.

L'Empire Portugais, qui n'était pas autonome et reposait avant tout sur une occupation littorale, vulnérable à la conquête, représentait une cible facile — il perdit rapidement des territoires en Asie et au Brésil, tandis que ses comptoirs commerciaux de la côte occidentale africaine étaient menacés par des conflits.

À partir de 1630, sous le règne de Filipe III de Portugal (Felipe IV d'Espagne), le mécontentement ne cessa d'augmenter. Les nombreuses guerres menées au cours des années précédentes par la Maison de Habsbourg contre les Pays-Bas (Guerre de Trente Ans) et l'Angleterre par exemple, cause d'importantes pertes dans les domaines portugais, conduisirent en 1640 à la Restauration de l'Indépendance portugaise et à la réaffirmation de l'ancienne alliance luso-anglaise.

Après la Restauration, et en dépit de la récupération de certains des territoires perdus, l'Empire Portugais se retrouva diminué, ce qui entraîna naturellement une réduction du commerce avec l'Asie. Le Portugal se concentra alors sur ses domaines atlantiques, renforçant la liaison maritime et

commerciale entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Le Brésil devint la principale source de richesse du royaume, avec le sucre en produit-phare de l'économie portugaise.

Durant les premières décennies du XVIII^e siècle, l'or et les diamants suscitèrent plusieurs expéditions brésiliennes organisées par les *Bandeirantes*. Le succès qu'ils rencontrèrent occasionna l'enrichissement de la couronne lusitane, qui percevait le cinquième de toutes les richesses extraites, et encouragea la colonisation et le développement du territoire brésilien.

Le Portugal connut alors une nouvelle période de grande prospérité, manifeste dans l'opulence extrême affichée sous le règne de Dom João V (r. 1706–1750) — roi absolu d'une monarchie fondée sur le caractère unique et suprême du pouvoir royal.

Les richesses qui arrivaient au royaume permirent au roi de s'entourer d'une cour qui comptait parmi les plus fastueuses d'Europe. Nous sont parvenues des descriptions de banquets prodigieux en nouveautés de l'époque — comme le café, le chocolat et le tabac à priser —, d'une cour qui assistait à des séances de poésie, de musique, de représentations théâtrales, ainsi qu'à des spectacles publics comme l'opéra ou les célèbres corridas. Grâce à l'or, aux diamants et au commerce du tabac, du sucre, des esclaves, du vin et du sel, Dom João V fit venir des artistes étrangers, notamment des Italiens, et construire des monuments dans le style baroque de l'époque — citons ainsi la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, l'ensemble architectural royal de Mafra (couvent, basilique et palais) ou encore l'église Patriarcale à Lisbonne et la célèbre chapelle de Saint-Jean-Baptiste dont le monarque para l'église de São Roque à Lisbonne. Ces deux dernières entreprises représentent d'importants symboles des rapports que Dom João V noua avec le Saint-Siège, le conduisant à enrichir les trésors des églises et les fonds d'autres institutions sous l'égide de la couronne. 🍷

— Gadrooned Silver Salvers

Gadrooned silver salvers, generally of wide concave segments, appear in the late 16th or early 17th century and remain fashionable until the first decades of the 18th century, beyond the reign of King D. Pedro II (1683–1706) and into that of his son D. João V (1706–1750), surviving as a reminiscence of ancient Roman models.

Their aesthetic appeal, resorting to the adoption of smooth, plain surfaces rhythmically defined by the symmetry of repetition, reflects options defined by a contemporary artistic current that argued for the simplicity of shape in detriment of profuse and exuberant Baroque decoration.

The plain beauty of these salvers is uniquely based on their shape — robust, sober and smooth, and in the interaction between these aesthetics and the diffused light reflections of their concave segments, giving these pieces an unusual artistic quality that would be hidden by unnecessary or superfluous ornamentation.

This same matrix was adopted in the production of other typologies such as bowls, wine tasters and water basins, equally manufactured without any added unnecessary decorative elements, valuing uniquely the beauty of their sobriety and the diffuse reflection of their silvery sheen, the characteristics that provide them with their truly uniqueness. 🍷

— Plats à Godrons

Les plats à godrons, pourvus habituellement de godrons larges, apparaissent à la fin du XVIe, début du XVIIe siècle, et sont fabriqués jusqu'aux premières décennies du XVIIIe, sous le règne de Dom Pedro II (1683 – 1706).

Ils sont inspirés d'anciens modèles romains et leur principe esthétique repose sur le jeu de surfaces lisses rythmiquement marquées par les godrons, selon l'un des deux courants artistiques en vigueur à l'époque qui favorisait la forme — contrairement à l'autre tendance où primait l'abondance et l'exubérance baroque des ornements.

La beauté de ces plats réside dans leur forme marquée, sobre et lisse, alliée au jeu des volumes mis en valeur par les reflets lumineux des godrons concaves. Ces pièces, dotées d'une grande dignité plastique, rendent inutile toute ornementation qui ne ferait qu'estomper ou dissimuler la pureté de leur contour.

Ce motif existe sur d'autres objets, comme des écuelles, des tasses ou des bassines pour se laver les mains — des pièces toutes dépourvues d'ornements afin de rehausser leur sobre beauté plastique et l'irradiation de la lumière sur l'argent, d'où se dégage une singulière magnificence. 🍷

064. SALVER

Silver

Portugal, 17th — early 18th century

Unmarked

Diam.: 37,0 cm

Weight: 828,0 g

B244

064. PLAT À GODRONS

Argent

Portugal, XVIIe ou début du XVIIIe siècle

Non poinçonné

Diam. : 37,0 cm

Poids : 828,0 g

B244

Gadrooned Portuguese silver salver.

The twenty spiraled segments centred by a plain circular roundel within a ribbed rim. Light hammered decoration.

This type of spiraled segment salvers are particularly rare within the group of surviving pieces of this period. 🍷

The legal obligation to hallmarking silver and gold artifacts is reintroduced in Portugal during the reign of D. Pedro II (Regent 1668–1683/Reigned 1683–1706), following approximately 100 years of Habsburg Monarchs on the Portuguese throne and the ensuing Independence Wars. This legal requirement was implemented gradually throughout the country, what explains the fact that many pieces of the period do not present either maker or city marks, as it is the case with the present salver.

Plat en argent portugais décoré de vingt godrons.

La décoration est martelée en godrons concaves disposés en spirale et distribués à partir du centre. Le médaillon central est lisse et délimité par un pourtour relevé.

De même que les taste-vin, ce type de plat à godrons en spirale est particulièrement rare. 🍷

La réintroduction de l'obligation de poinçonner les objets en or et en argent se produit pendant le règne de Dom Pedro II, après l'occupation philippine, de manière progressive dans le temps et dans l'espace territorial. C'est la raison pour laquelle de nombreuses pièces de cette période ne comportent pas de poinçon d'orfèvre ni de communauté municipale, comme c'est le cas de cette pièce.

Identical examples: / Exemplaires identiques :

— SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX*, Editora Civilização, Porto, pp. 66–69, figs. 16, 17, pp. 100, 105, figs. 33–35.

Certificate of Authenticity: / Certificat d'authenticité :

— Sofia Ruival and /et Henrique Braga.



065. SALVER

Silver
Portugal, Santarém, 17th – early 18th century
Makers Mark AM
Diam.: 27,5 cm
Weight: 337,0 g
B201

Gadrooned Portuguese silver salver.
The fourteen sharply reverse grooved equal sized sections surrounding a circular raised roundel framed by a ribbed rim. Engraved ownership mark SVR^o. 🍷

065. PLAT À GODRONS

Argent
Portugal, Santarém, XVIIe ou début du XVIIIe siècle
Poinçon d'orfèvre AM
Diam. : 27,5 cm
Poids : 337,0 g
B201

Plat en argent portugais, orné de quatorze godrons cannelés et disposés autour du centre.
Le médaillon central est lisse et repoussé, entouré d'un pourtour convexe. Il porte le monogramme de son propriétaire, SVR^o, gravé en son centre. 🍷

Identical examples: / Exemplaires identiques:

— ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN – CM, 1995, S1, S26.

Certificate of Authenticity: / Certificat d'authenticité:

— Sofia Ruival and / et Henrique Braga.



— Wine Tasters (*Tembladeiras*)

As is true for other types of Portuguese domestic silver from the early modern period, little attention has been paid to the so-called ‘tembladeiras’ or ‘tambuladeiras’ (wine vessels), as well as to their origin (and that of the term used), and to their function, although the term has conquered in the last decades the milieu of both antique dealers and collectors.¹

According to the contemporary meaning of the word, ‘tambuladeira’ or ‘tembladeira’ is a silver disc with raised edges and a central boss not unlike the bottom of a wine bottle, used to assess the density of the wine, to appreciate its smell and colour. It is, therefore, a small silver vessel (with or without a side handle) to taste wine, a type of vessel of which several seven and eighteenth century examples survive, namely of French manufacture, such as one (4.5 × 11.6 × 8.5 cm) in the Victoria and Albert Museum, London, inv. M.14-1948.

However, sixteenth and seventeenth-century Portuguese dictionaries, such as the *Vocabulario portuguez e latino* by Raphael Bluteau (1638–1734), do not record the word ‘tembladeira’, which undoubtedly comes from the Spanish word ‘tembladera’ or ‘Vaso ancho de plata, oro, ù vidrio, de figura redonda, con dos assas à los lados, y un pequeño assiento. Las hai de muchos tamaños, por hacerse regularmente de una hoja mui delgada, que parece que tiembla, por lo que se le dió este nombre’ (or ‘A wide vessel made from silver, gold or glass, round with side handles and small flat underside. They come in many sizes and are made of a very thin sheet which seems to tremble, thus explaining their name’), as the *Diccionario de Autoridades* (1739) informs us. The word is thus explained, deriving from the little thickness of the hand forged sheet silver with which such vessels are made.

Vessels of this type, with two side handles, are depicted in seventeenth-century Portuguese painting, such as a still life

— which has previously been attributed to Josefa d’Ayala, or of Óbidos (1630–1684) and dated to ca. 1660/1670 —, attributed to Baltazar Gomes Figueira (1604–1674) on account of the serene and sober composition, from ca. 1645–1647 and now at the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. no. 1718 Pint), given that the centre is occupied by a silver flat circular dish raised on a foot, upon which rests a glass drinking cup with handles.²

While the cup is known in Portuguese as ‘barnegal’ (probably from the Spanish word ‘bernegal’, a wide, shallow vessel used for drinking water or wine), the footed dish, with a upturned rim, is recorded as ‘pratel’ (literally ‘small dish’).

This type of footed dish was used for making the ceremonial tasting of wine for poisons or ‘fazer a salva’. It is to this shape — and not to the drinking bowls (‘taças para salva’) which evolved from the medieval *hanap* — that the words of Bluteau apply when he explains the word ‘salva’: ‘A peça de ouro, prata, ou outra materia, sobre que se serve ao senhor o vaso, em que ha de beber’ or ‘the objects, made from gold, silver or other material, onto which rests the cup given to one’s master to drink from’.

This footed dish (also used to serve sweetmeats and other delicacies, known in French as *soucoupe*, literally ‘under the cup’) in its plain, undecorated and highly polished surface, certainly made with a lathe, stands as testimony to the prevalent taste for ‘estilo chão’ in seventeenth-century Portuguese silver, where the purity of form dominates over any need for superfluous decoration.

It becomes clear now that in the early modern period in Portugal the wine tasting took place on the ‘pratel’ or small dish where the drinking vessel rests (used not for tasting but for drinking), a function which today belongs to the ‘tembladeira’, a miniature wine taster with a single handle. 🍷

¹ See CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018.

² On this painting, see SERRÃO, Vitor; GARNOT, M. Nicolas Sainte Fare (eds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 102–103, cat. no. 7 (catalogue entry by Vitor Serrão).

³ See CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 93-94.

— Tastevin (*Tembladeiras*)

Comme c'est le cas d'autres types de pièces d'argenterie civile portugaise du début de l'époque Moderne, les « tembladeiras » ou « tambuladeiras » ont été très peu étudiées, aussi bien au niveau de leur origine (et de celle du mot) qu'en ce qui concerne leur fonction. Cette désignation s'est cependant généralisée ces dernières années dans le milieu des antiquaires et des collectionneurs.¹

Selon les acceptions les plus récentes du mot, « tembladeira » ou « tambuladeira » qualifierait un disque d'argent aux rebords et au centre surélevés, à la manière d'un fond de bouteille, servant à évaluer la densité du vin et à apprécier son odeur et sa couleur.

Il s'agit donc d'un vase en argent de petite dimension (avec ou sans anse latérale), destiné à goûter du vin. Il en existe plusieurs exemplaires des XVIIe et XVIIIe siècles de fabrication française, comme par exemple celui du Victoria and Albert Museum, à Londres (4,5 × 11,6 × 8,5 cm, inv. M.14-1948).

Remarquons toutefois que la lexicographie portugaise des XVIIe et XVIIIe siècles, comme le *Vocabulário português e latino* de Raphael Bluteau (1638–1734), ne relève pas le mot « tembladeira ». Celui-ci provient sans aucun doute du castillan, « tembladera » ou, comme le dit le *Diccionario de Autoridades* (1739), un « large vase d'argent, d'or ou de verre, de forme ronde, avec deux anses latérales et une petite base. Il en existe de différentes tailles, et ils sont souvent fait d'une feuille si fine qu'elle semble trembler, d'où son nom ». Cette désignation s'expliquerait donc par la mince épaisseur de la feuille d'argent frappée qui servait à les fabriquer.

On trouve la représentation de récipients de ce type, à deux anses, dans la peinture portugaise du XVIIe siècle, comme sur une nature-morte datée des années 1660–1670, d'abord attribuée à Josefa d'Ayala, ou d'Óbidos, puis, compte tenu de

sa composition sereine et sobre, à Baltazar Gomes Figueira (1604–1674) (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne, inv. n.º 1718 Pint). Le centre de cette œuvre est ainsi occupé par un plat rond monté sur un pied circulaire, sur lequel est posée une coupe à boire en verre avec anses.²

Alors que l'on désignait à l'époque la coupe à boire sous l'appellation de « barnegal » (provenant peut-être du castillan « bernegal », vase bas et large servant à boire de l'eau ou du vin), l'assiette à pied aux rebords retournés apparaît sous la désignation de « pratel » (littéralement, « petit plat »).

L'usage de ce type de plat à pied était courant pour goûter du vin et y détecter d'éventuels poisons, ou comme plateau. Ainsi, la description de Bluteau sur le mot « salva » — « objet en or, en argent ou dans un autre matériau, sur lequel on présente au seigneur la coupe à boire » — s'appliquerait à ces objets, et non aux coupes à boire dérivées du hanap médiéval.

Ces plats à pied (également utilisés pour servir des pâtisseries ou autres mets, connu en français sous le terme « soucoupe », littéralement « sous la coupe ») offrent une surface fortement polie et dénuée de décoration, certainement fabriquée au tour. Ils témoignent du goût dominant pour le « estilo chão » dans l'argenterie portugaise du XVIIe siècle, qui voulait que la pureté de la forme l'emporte sur toute décoration superflue.³

Dès lors, il semblerait qu'au début de l'époque Moderne au Portugal la dégustation du vin se fasse sur ce petit plat, sur lequel reposait la coupe à boire (utilisée non pour goûter mais pour boire). Telle était également la fonction de la « tembladeira », plus petite et agrémentée d'une seule anse. 🍷

¹ Voir CRESPO, Hugo Miguel (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisbonne, AR-PAB, 2018.

² Sur cette peinture, voir SERRÃO, Vitor; GARNOT, M. Nicolas Sainte Fare (éds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisbonne, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 102–103, cat. n.º 7 (entrée du catalogue de Vitor Serrão).

³ Voir CRESPO, Hugo Miguel (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisbonne, AR-PAB, 2018, pp. 93–94.

066. WINE TASTER — *TEMBLADEIRA*

Silver

Portugal, Lisbon, 17th century

Dim.: 5.5 × 10.0 × 7.5 cm

B277

Provenance: António Trindade collection, Lisbon

066. TASTEVIN — *TEMBLADEIRA*

Argent

Portugal, Lisbonne, XVIIe siècle

Dim. : 5,5 × 10,0 × 7,5 cm

B277

Provenance : Collection António Trindade, Lisbonne

The smaller and also the oldest example in the group, features a smooth hemispheric bowl made from a hammered silver sheet, and is fitted with two side handles in the form of question mark, made by hammering a ingot, which were soldered to the walls of the bowl. 🍷

Cet exemplaire est non seulement le plus petit mais aussi le plus ancien. Il a un corps semi-sphérique lisse, produit à partir d'une plaque d'argent martelée et lissée. Il comporte deux anses latérales en forme de point d'interrogation, fabriquées à partir d'un lingot forgé et soudé aux parois du corps. 🍷



067. A PAIR OF SPOONS

Portuguese silver
Setúbal or Santarém (?) hallmarks, mid 17th century
Length: 13,0 cm
B259

Two Portuguese silver spoons of oval bowls and undulating forked tip handles, dating to the middle of the 17th century. On the obverse, the handle shafts extend over the bowls in rats' tails. They are stamped with a rare 'S' town mark (for Setúbal or Santarém).

The traditional flattened fig bowl spoon, abandoned in the late 16th, early 17th century, evolves into more oval and deeper shapes. Their use is illustrated in contemporary paintings that complement the documental references, and testify to the democratization of their use, together with forks, beyond the royal tables.¹

Two alternative taste currents coexist in 17th century Portugal: one that is defined by lightness, the pieces losing decorative volume and having their own independence without unnecessary decorative excess; and one other that adopts profuse baroque decoration as an essential resource of beautification, using a density of curves and counter curves as well as phytomorphic and zoomorphic elements, etc.

These elegant spoons, used for preserves, represent the transition of the two currents. The plain unornamented silver bowl contrasting with the handle curves that confer some rhythm, albeit modest, if compared to the spiralled columns so characteristic of the full Baroque style. 🍴

067. PAIRE DE CUILLÈRES

Argenterie portugaise
Poinçon de Setúbal ou Santarém (?), milieu du XVIIe siècle
Longueur: 13,0 cm
B259

Cuillères portugaises en argent, datant du milieu du XVIIe siècle. Elles présentent un cuilleron ovale et un manche ondulé se terminant en fourche. De l'autre côté de l'objet, le manche se prolonge sur le récipient, en « queue de souris ». Elles portent un poinçon rare en « S » (sigle de Santarém ou de Setúbal).

La forme traditionnelle de cuilleron en figue aplatie est abandonnée à la fin du XVIe siècle et au début du siècle suivant pour laisser place à un récipient plus ovale et plus profond. Son usage est documenté sur des peintures de l'époque, qui complètent les documents écrits et attestent de sa généralisation : tout comme les fourchettes, ces ustensiles cessent d'être réservés à l'usage royal.¹

Au cours du XVIIe siècle portugais, deux types d'argenteries se développent : l'un se distingue par sa légèreté, avec une diminution du volume décoratif — ce sont des pièces qui se suffisent à elles-mêmes, sans besoin de recourir à une ornementation pour les mettre en valeur ; l'autre est marqué par une abondante décoration baroque qui vise à les embellir — courbes et contrecourbes, éléments phytomorphiques, zoomorphiques, etc.

Ces deux élégantes cuillères à desserts représentant la transition stylistique entre ces deux tendances : l'argent lisse et sans ornement, typiques du style « chã », du cuilleron contraste avec les courbes rythmées du manche, tout en restant dans la légèreté si on les compare aux colonnes torsadées, ou salomoniques, si caractéristiques du style baroque. 🍴

¹ See: / Voir: SANTOS, Manuela de Alcantara, *Talheres de Prata de Guimarães: séculos XVIII e XIX*, Porto, Universidade Católica Portuguesa, 2012, p. 29.



068. OWL

Portuguese silver, 17th century

Height: 16.0 cm

Weight: 248.0 g

B260

A rare and extraordinary receptacle in 17th century Portuguese silver, crafted as a naturalistic sculpture representing an owl. There are very few other known examples of a piece of this kind, which would have been used during religious services.

It is comprised of two parts, namely the lid in the form of the head of the owl and the flask or vessel below crafted in the form of a bird standing on its feet with its wings overlapping over the tail. The beak is hooked and the eyes are a white vitreous material with black inlays.

The beautifully chased and engraved feathers covering the bird and culminating in the outstanding realism of the feet.

This owl can be filled with lead shot, which confirms the assestantion that these pieces were probably used to weigh down altar cloths, for example.

The value of this exceptional and intriguing piece resides not only on the richness of the material and the skill and artistry of the silversmith, but also in the fact that there are only eight other pieces known, with similar characteristics. 🦉

Because of their rarity, these pieces occupy the highest echelons of 17th century Portuguese silversmithing. The first reference can be found in 1940 in the catalogue of the jewelry in the Machado de Castro Museum, which mentions the four owls from the monastery of Santa Clara of Coimbra, referring to an inventory of 1887, serving 'to secure the altar cloths'.

An owl from the collection of Comandante Ernesto de Vilhena was chosen by Reynaldo dos Santos to feature in the Paris Exhibition and 'Portuguese Art in London', both in 1954, and in the 'Jewellery of Portugal and France' at the Ricardo Espírito Santos Foundation in 1955. This author considers that the owl should be treated as one of the most original pieces of the work of the Portuguese silversmiths of the 17th century, where the form dominates the conception and execution of later works. For him, this piece is from the heart of the Baroque era, an era that is considered to be the most significant and original in the world of Portuguese decorative arts and

068. CHOUETTE

Argenterie portugaise, XVIIe siècle

Haut. : 16,0 cm

Poids : 248,0 g

B260

Rare et original récipient en argent portugais du XVIIe siècle, conçu comme une sculpture à l'aspect naturaliste représentant une chouette. On ne connaît que très peu d'exemplaires de ce type, qui auraient été destinés à un usage religieux.

Il est constitué de deux parties : le couvercle, en forme de tête d'oiseau, et le réceptacle, figurant son corps, debout sur ses pattes, les ailes rabattues sur sa queue. Son bec est crochu et ses yeux sont incrustés d'une matière vitrée blanche et noire.

La décoration de cet objet présente de belles plumes ciselées, qui le recouvrent tout entier. Les pattes sont représentées avec beaucoup de réalisme.

Le corps de cette chouette renfermait des sphères de plomb, venant infirmer l'hypothèse de leur utilisation comme poids pour stabiliser les nappes d'autel.

La valeur et l'intérêt de cette pièce proviennent non seulement de sa richesse matérielle et artistique, mais aussi de sa rareté : on n'en connaît que huit autres présentant les mêmes caractéristiques. 🦉

En raison de leur singularité, ces pièces occupent une place de choix dans l'orfèvrerie portugaise du XVIIe siècle. Elles sont mentionnées pour la première fois en 1940, dans le catalogue d'orfèvrerie du Musée Machado de Castro qui fait référence à quatre chouettes appartenant au monastère de Santa Clara de Coimbra, répertoriées dans un inventaire de 1887 et qui auraient servi à « retenir les nappes d'autel ».

Un exemplaire de la collection du Commandant Ernesto de Vilhena fut choisi par Reynaldo dos Santos pour intégrer l'exposition de Paris en 1954, ainsi que celles de Londres et d'orfèvrerie portugaise et française à la Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, à Lisbonne, en 1955. Il considérait que la forme remarquable de cet objet, datant de l'époque baroque, en faisait l'une des pièces les plus significatives et originales de l'orfèvrerie et des arts décoratifs portugais du XVIIe siècle. Une pièce similaire est reproduite dans le livre de cet auteur, *Orfèvrerie portugaise dans les collections particulières*, et deux



craftsmanship. This piece is reproduced in a book by the same writer and co-authored with Irene Quilho, 'Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares' (Portuguese Jewellery in Private Collections) where it is described as 'A small vessel in the form of a screech owl'.

In 1964 two new pieces, from the collections of Eduardo Rangel and Fernando Távora were exhibited in 'Maio Florido', in Oporto.

autres exemplaires, appartenant aux collections d'Eduardo Rangel et de Fernando Távora, ont intégré l'exposition *Mai fleuri*, à Porto, en 1964.

069. PAIR OF CANDLESTICKS

Silver

Portugal, 17th century, later 1713 inscription

Height: 15.5 cm

Weight: 550.0 g

B271

Inscription: 'Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9 et; Pruden[ti]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s¹

Rare pair of solid silver 17th century (c. 1665) Portuguese candlesticks, the square base rising onto two circular pad discs separated from the shaft by a prominent ring.

The faceted octagonal shaft is extended by a link of three plain ring sections defined by raised edges, finishing in a plain lip cylindrical candleholder cup.

Erudite pieces of exceptional quality, these candle stands follow a Portuguese classical stylistic model, in the taste of the 'estilo chão' (a 'plain and simple' style, adopted in Portugal from the mid-16th century), which adopted a purified language that favoured shape in detriment of decoration, therefore enabling the domain of well-defined volumes and plain surfaces, purged from decorative excess. This aesthetic current, directly affiliated to the Mannerist principles adopted during the 17th century, reflected directives emerged from the Council of Trent that demanded the eradication of 'all impurity and lewdness lure', excluding all unnecessary ornamentation in either secular or religious artefacts.

In this instance the silversmith underlined the bare, balanced and austere character of the objects, in which prevail the plain surfaces defined by delicate turned appointments, and the clear geometric shapes, thus reaching an extraordinary and successful equilibrium.

The absence of hallmarks in Portuguese silver objects is common in this period. This practice will be radically altered in the Baroque period, when King Pedro II (r. 1683–1706) decrees the obligation of marking silver pieces, in an attempt

069. PAIRE DE CHANDELIERS

Argent

Portugal, XVIIe siècle, inscription postérieure 1713

Hauteur : 15,5 cm

Poids : 550,0 g

B271

Inscription : «Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9 et; Pruden[ti]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s. »¹

Rare paire de chandeliers portugais du XVIIe siècle (environ 1665) en argent massif.

Ils présentent une base quadrangulaire surmontée de deux pastilles circulaires séparées du fût par un anneau saillant. Le fût est à facettes, à section octogonale, et il se prolonge par trois maillons lisses et délimités par des anneaux en relief, le tout surmonté d'un tube lisse retroussé.

Expression d'un vaste savoir-faire, ces bougeoirs de grande qualité correspondent au courant stylistique national d'apparence classique, dans le goût austère du « estilo chão » portugais qui utilisait un langage épuré et favorisait la forme au détriment de la décoration — c'est le règne des volumes nets à surface lisse, affranchis de tout excès décoratif. Ce style dérivait de l'esthétique maniériste en vigueur au XVIIe siècle, qui transposait les directives du Concile de Trente imposant l'éradication de tous les pièges de l'impureté et de la luxure : les objets civils et religieux devaient être dépourvus de toute ornementation accessoire.

L'orfèvre a ici souligné le caractère dépouillé, équilibré et austère des pièces, où dominant les surfaces lisses dans les différentes parties séparées par des encadrements tournés. L'accent est mis sur les formes géométriques parfaites et sur l'équilibre de l'ensemble.

À l'époque, il était courant que les pièces d'argenterie portugaise ne comportent pas de poinçon. Cette coutume se modifia par la suite à la période baroque, sous le règne de Dom Pedro II, lorsque le monarque obligea les artisans à imprimer



at controlling the quality of raw materials and the standards of practice for the profession (1688).

This pair of candlesticks summarize the relationship between the inscribed message and the purpose for which they are destined. Most probably commissioned as secular objects, they were later adapted to a religious context by the sacralization of their use, as attested by the Castilian inscription [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*], the year corresponding to their reusing in the cult of the Holy Sacrament.

Considerably reinforced by the Council of Trent, which redefined Communion as of triumphal importance, the devotion to the Holy Sacrament called for Fraternities and Brotherhoods, specifically created for its glorification, which would commission paintings, altarpieces, vestments and gold and silver pieces to decorate their chapels and altars.

In addition to the dating and the allusion to the Holy Communion, the engraved inscription transcribes a psalm of Saint Matthew (Chap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*)¹, reinforcing their religious character.

In order to ensure that the free, cursive writing inscription fitted in the available space, it was necessary for the engraver to abbreviate some of the words.

The use of the Castilian language in a period post Restoration of Independence from Spain, can be explained by the cultural links that were maintained between the two countries, albeit the total political separation. Both languages, Portuguese and Castilian, were often used in literature, a fact that should not surprise, considering that many courtiers, magistrates and clergyman, the social groups that had access to culture, had attended the General Studies in Salamanca or Alcalá, and were connected to Spain by intellectual and friendship ties².

Formally this pair of candlesticks is associated to other contemporary pieces, namely eight silver sticks, converted to incense burners and dated 1665³, made by the Guimarães silversmith Francisco Luís Pinheiro who 'made and restored for

un poinçon sur leurs pièces, afin de contrôler simultanément la matière-première et le métier (1688).

Le message écrit sur ces chandeliers est en relation directe avec la fonction qui leur était attribuée. Il s'agirait apparemment d'une commande à caractère civil, dont les pièces auraient postérieurement été adaptées au contexte religieux à travers leur usage sacralisé, comme le signifie l'inscription en castillan [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*] — l'année mentionnée correspondrait à leur application au culte du saint sacrement. La ferveur dévotionnelle avait connu une recrudescence avec le Concile de Trente, qui attribue à l'eucharistie un caractère véritablement triomphal. Dédiées à l'exaltation du saint sacrement, de nombreuses confréries et congrégations portugaises virent alors le jour ; elles commandaient des peintures à l'huile, des retables en bois taillé, de pièces de paramentique et d'orfèvrerie pour décorer les chapelles et les autels sous le signe de l'eucharistie.

Outre la date et la mention au saint sacrement, les chandeliers portent la transcription d'un psaume de Saint Matthieu (Chap. 11, vers. 25 : *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*), qui souligne le caractère religieux de l'objet.

L'inscription a été faite à la main, librement, et contient des abréviations paléographiques de certains mots, contraintes que le graveur s'est imposées pour les faire tenir dans l'espace prévu.

L'utilisation du castillan après la restauration de l'Indépendance (1640) s'explique par la forte présence de la culture hispanique au Portugal, malgré la rupture politique avec la Castille. En littérature, on utilisait fréquemment les deux langues, le portugais et le castillan, ce qui n'a rien d'étonnant en sachant que de nombreux nobles, magistrats et religieux (ceux qui avaient accès à la culture) avaient fréquenté les Études Générales à Salamanque ou Alcalá et nourrissaient avec l'Espagne des liens intellectuels et amicaux.²

On retrouve une configuration formelle, matérielle et stylistique analogue dans un ensemble d'objets de la même époque, dont huit chandeliers en argent datés de 1665,³



the Collegiate, at the time of Prior D. Diogo Lobo da Silveira (1663–1666), several silver and gold pieces⁴. These rare objects, today at the Alberto de Sampaio Museum, were originally deposited at the Guimarães Collegiate Sacristy, as is recorded in the 1661–1665 inventory⁵.

An identically shaped pair, albeit with no inscription other than an engraved flower urn on each angle of the base, was shown at the exhibition ‘A Ourivesaria Portuguesa e os Seus Mestres’ at Oporto’s Soares dos Reis Museum in 2007⁶.

Curiously, one other pair closely related to the candlesticks here presented, albeit with slightly divergent linguistic inscriptions, has also been identified in recent literature. The noticeable differences, in this instance, being in the caption [Soi’ De[e]l S, mo Sacramento año de 1713] in which the [Soi’] is absent, the [Del] has become [De] and the [año], [ano]⁷, suggesting the possibility that, considering the inexplicable gaps, the words have been intentionally altered.

In this context, and considering the unequivocal similarities between both pairs of candlesticks, it is legitimate to assume that they were most certainly part of a single commission to a local Guimarães workshop. 🍷

actuellement conservés au Museu Alberto Sampaio, à Guimarães. Ils étaient autrefois rangés dans la sacristie de la Collégiale de Guimarães, comme le recense le *Regimento* de 1661–1665⁴. On sait du reste qu’ils ont été fabriqués par l’orfèvre Francisco Luís Pinheiro, de Guimarães, qui « exécuta et restaura pour la Collégiale, à l’époque où était prieur Dom Diogo Lobo da Silveira [1663-1666], plusieurs ouvrages en argent et en or ».⁵

Par ailleurs, à l’occasion de l’exposition *A Ourivesaria Portuguesa e seus Mestres* — L’Orfèvrerie portugaise et ses maîtres, qui eut lieu au Museu Soares dos Reis, à Porto, en 2007, on exposa une paire de chandeliers identiques mais sans inscription et arborant une urne de fleurs gravée sur une des faces du socle.⁶

Curieusement, il existe aussi une paire de chandeliers présentant les mêmes caractéristiques et en tout similaires aux pièces étudiées ici, mais dont les inscriptions comportent des nuances linguistiques. Les plus grandes différences se situent dans la légende [Soi’ De[e]l S, mo Sacramento año de 1713] placée sur l’une des faces du socle : [Soi’] disparaît, [De] devient [De] et [año] devient [ano],⁷ mais l’espace vide laissé sans raison apparente semble indiquer que les éléments manquants ont été délibérément rayés.

Dès lors, et compte tenu de la similitude évidente entre ces deux paires de chandeliers, on pourrait admettre qu’ils aient été fabriqués au même endroit et qu’ils aient fait partie d’une même commande d’objets destinés à l’adoration du saint sacrement, en contexte historique encore inconnu. 🍷

¹ *I am from the Holy Sacrament, year 1713; I praise you Father, Lord of heaven and earth, because you have hidden these things from the wise and learned, and revealed them to little children.* (Matthew Ch. 11, vers. 25). / *J’appartiens au saint sacrement année 1713; Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, de ce que tu as caché ces choses aux sages et aux intelligents, et de ce que tu les as révélées aux enfants.* (Matthieu, chap. 11, vers. 25).

² See: / Voir: SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal — A Restauração e a Monarquia Absoluta (1650–1750)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, p. 150.

³ Inscription: / Inscription: “SOVSA POR CONTA DA FÁBRICA, ANNO 1665, (...)” Cf.: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35 / 42.

⁴ See: / Voir: SANTOS, Maria Manuela Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Guimarães, Instituto Português de Museus, 1998, cat. 35 / 42.

⁵ See: / Voir: *Regimento da Sacristia de 1661–1665* do Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta (A-5-4-30, fl.17): IDEM, *Ibidem*.

⁶ See: / Voir: BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres* (cat.), Porto, Museu Nacional Soares dos Reis (19 Junho–29 Julho) 2007, p. 164, Cat. 160.

⁷ See: / Voir: VASSALO e SILVA, Nuno, *Prataria – Do Século XVI ao Século XIX em Portugal* (Cat.), Porto, V.O.C. Antiguidades, 2009, p. 66, cat. 25.

070. PAIR OF CANDLESTICKS

Silver

Portugal, Lisbon (?), late 17th century

Height: 23.0 cm

B253

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon

Pair of silver candlesticks made of threaded elements, hexagonal base, baluster-shaped stem with three knobs, bulb-shaped socket and double-tiered circular drippans.

The raised, stepped hexagonal base was made by hammering, while the stem and its knobs — a smaller central one and two disc-shaped knobs at the ends — was first turned with a lathe and, not unlike the base, was further decorated with chased friezes of acanthus leaves on a punched, dotted ground on the base and on the disc-shaped knobs (with simpler trefoil frieze on the double-tiered circular drippans), and stylized flower petals on the small central knob and on the bulb-shaped nozzle. The stem and socket are also decorated with simple rings made with the lathe, conferring a great compositional elegance to the set by means of the contrast between smooth surfaces and chased, punched decoration.

Whilst the sobriety of form of this important and rare pair of candlesticks of late Mannerist Iberian silver, called ‘plain style’ — that is, devoid of superfluous ornament — the fineness of the chased decoration is in keeping with a renewed interest in classical ornamental motifs — which circulated in print — typical of Portuguese Decorative Arts from the reign of Pedro II (r. 1683–1706). In fact, this type of ornament may be seen in an important lidded comfit box (*confeiteira*) decorated with foliage and grotesque masks from the late seventeenth century which belonged to the collection of Ferdinand II (1816–1885).¹

One of the most curious aspects of this pair of candlesticks is the inscription that runs on the base, in which we may read — “N S DA CONCEICÃO DO CARREGADO” —, which tells us of the sacred character which was given to them, probably upon being gifted to a religious institution, a pair of candlesticks originally of a domestic nature and used daily in a noble or patrician house, either in a more private setting or at the table — given the need to light spaces in a society in some way still conditioned by the daily pace of sunlight.

While no church, chapel, hermitage, or other religious institution of this invocation seem to exist in Carregado (in the municipality of Alenquer and relatively close to Lisbon), the

070. PAIRE DE CHANDELIERS

Argent

Portugal, Lisbonne (?), fin du XVIIe siècle

Hauteur : 23,0 cm

B253

Provenance : Collection J.M.J., Lisbonne

Paire de chandeliers en argent portugais datés de la fin du XVIIe siècle, à la base hexagonale, fût en balustre composite à trois annelets, col en forme de bulbe et double bobèche circulaire.

La base hexagonale rehaussée et formée de plusieurs niveaux a été produite par martelage, tandis que le fût et ses annelets — un plus petit au centre, entre deux disques plus larges — ont été travaillés au tour. La base et le fût arborent une décoration ciselée. Cette ornementation est composée de frises d’acanthé sur fond gravé, criblé sur la base et sur les annelets en disque (frise plus simple à trois feuilles sur la bobèche à deux niveaux), et de pétales de fleur stylisées sur l’annelet central et sur le bulbe à la base du col. Le fût et le col sont également agrémentés de fins anneaux fabriqués au tour. L’ensemble de la composition est d’une grande élégance, notamment grâce au contraste entre l’argent lisse et l’argent ciselé et gravé.

Tandis que la sobriété et la rigueur de la forme rapprochent cette importante et rare paire de chandeliers de l’argenterie ibérique du Maniérisme tardif, qualifiée de « estilo chão » en raison de l’absence de toute ornementation superflue, la finesse du travail au ciselet évoque le goût pour des grammaires ornementales classiques — transmises en grande partie par la gravure — qui marque les arts décoratifs portugais à partir du règne de Dom Pedro II (r. 1683–1706). On retrouve le même type de décoration sur une importante bonbonnière à couvercle, ornée de feuillages et de mascarons, daté de la fin du XVIIe siècle et faisant partie de la collection du roi Dom Fernando II (1816–1885).¹

L’un des aspects les plus curieux de cette paire de chandeliers réside dans l’inscription qui couvre sa base — « N S DA CONCEICÃO DO CARREGADO », « Notre-Dame de la Conception de Carregado » — qui révèle une sacralisation de l’objet, certainement offert à une institution religieuse. En effet, cette paire de chandeliers a clairement une origine civile et se destinait à l’usage quotidien dans une maison noble ou aristocrate, que ce soit pour éclairer un intérieur domestique ou la table dans une société encore largement soumise au rythme quotidien de la lumière du soleil.



most probable theory is that, given the seventeenth century date of the candlesticks, the pair once belonged to the Chapel of Quinta da Ponte, one of the few seventeenth-century buildings in Carregado, and where the original inscription of the chapel dedication states that its founder Dona Guiomar Loba, endowed the chapel in 1623 with 5,500 *reais* per year to pay for fifty masses every year and a special mass sung in praise of Our Lady of the Conception, most probably the invocation of this hermitage, whose property and estate was later owned by Ana Lobo (heir of Dona Guiomar), by Agostinho Manuel de Vasconcelos and his wife Margarida de Albuquerque, being administrator of the chapel in 1691, Luís Saldanha da Gama.² 🍷

Hugo Miguel Crespo
Centre for History, University of Lisbon

On ne connaît aucune église, chapelle ou autre institution religieuse de ce nom dans la zone de Carregado (dans la région d'Alenquer, près de Lisbonne). En se basant sur leur date de production, ces chandeliers ont pu appartenir à la chapelle de la Quinta da Ponte, l'une des seules constructions du XVII^e siècle de la localité. Dans la chapelle originale de cette propriété figure une inscription indiquant que sa fondatrice, Dona Guiomar Loba, lui attribuait en 1623, 5500 *reais* par an pour qu'on y célèbre cinquante messes et une autre chantée le jour de Notre-Dame de la Conception. Il pourrait donc s'agir d'une référence à cette chapelle, qui passa plus tard aux mains d'Ana Lobo (héritière de Dona Guiomar), d'Agostinho Manuel de Vasconcelos et de son épouse Margarida de Albuquerque, avec pour administrateur en 1691 Luís Saldanha da Gama.² 🍷

Hugo Miguel Crespo
Centre d'Histoire, Université de Lisbonne

¹ See: / Voir : CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 68–69.

² See: / Voir : MELO, António de Oliveira; GUAPO, António Rodrigues; MARTINS, José Eduardo, *O Concelho de Alenquer. Subsídios para um roteiro de Arte e Etnografia*, Alenquer, Comissão Municipal da Feira das Ascensão de Alenquer e Associação para o Estudo e Defesa do Património de Alenquer, 1987.

071. A EWER AND BASIN SET

Silver
 Portugal, Lisbon, 18th century
 F/MR — Manuel Roque Ferrão maker's mark (1720 – 1770)
 Height of the ewer: 24.5 cm
 Diam. of the salver: 33.5 cm
 Weight: 1545.0 g
 B226

Provenance: Count of Castro of Solla collection, Abrantes

A fine ewer and basin in Portuguese silver from the first half of the 18th century, in a design of the master silversmith Luis Goncalves circa 1551. The ewer has smooth body in baluster form, slender at the top and developing the pear-shape below. It has a large mouth finished with an elegant spout, and the handle is in rocaille style, in the shape of an inverted 'S' ending in a double scroll.

The basin is circular with a raised border, and the base confines the ewer in an elevated central moulding.

Made by the great master silversmith Manuel Roque Ferrão, in Lisbon, it bears his maker's mark, with notable and unusual proportions and the elegant simplicity of the older models. 🍷

This Italo-Germanic style of ewer and basin was in great demand from the 16th to the 18th century as much in Portugal as in Spain. They were known in Spain as 'Flamenga' or Flemish, although they were made in Portugal from the middle of the 16th century in the reign of D. João III to reign of D. José in the middle of the 18th century.

071. AIGUIÈRE ET PLATEAU

Argent
 Portugal, Lisbonne, XVIIIe siècle
 Poinçon d'orfèvre de Manuel Roque Ferrão (1720 – 1770)
 Aiguière, haut. : 24,5 cm
 Plateau, diam. : 33,5 cm
 Poids : 1545,0 g
 B226

Provenance: Collection Comte de Castro e Solla, Abrantes

Aiguière et plateau en argent portugais, ouvrage de la première moitié du XVIIIe siècle, selon le modèle de l'orfèvre Luis Goncalves (vers 1551). L'aiguière a un corps lisse, en forme de balustre, avec une embouchure large terminée en bec. L'anse, dans le style rocaille, dessine un « S » inversé s'achevant par deux volutes.

Le plateau, au rebord relevé, comporte un centre circulaire délimité par une bordure en relief dans lequel vient s'encaster l'aiguière.

Soulignons les proportions étonnantes de ces pièces, qui s'inspirent de modèles anciens au dessin simple. Il s'agit d'un ouvrage de l'important orfèvre de Lisbonne, Manuel Roque Ferrão. 🍷

Ce modèle d'aiguière et plateau, d'influence italo-germanique, fut extrêmement convoité aux XVIe et XVIIe siècle, aussi bien au Portugal qu'en Espagne. On désignait ces objets en Espagne sous l'appellation « à la flamande ». Ils furent fabriqués au Portugal à partir du milieu du XVIe siècle, pendant le règne de Dom João III, jusqu'au milieu du XVIIIe, pendant celui de Dom José.

Identical examples: / Exemplaires identiques:

— In the Royal Chapel at Coimbra University (the work of Luis Goncalves mentioned above, ca. 1551 and bearing the Royal Coat of Arms, included in the Exhibition of Portuguese and French Jewellery, at the Ricardo Espirito Santo Silva Foundation in 1955).

À la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra. Ouvrage de l'orfèvre Luis Goncalves, vers 1551, portant la marque des Armes Royales, inclus dans l'Exposition d'Orfèvrerie Portugaise et Française, à la Fondation Ricardo Espirito Santo Silva, 1955, fig. 37.

— In the Museum of Abade de Baçal, in Bragança, bearing the episcopal Arms of Frei João de Cruz.

Dans le fonds du Musée Régional de l'Abade de Baçal, à Bragança, portant les armes épiscopales de Frei João da Cruz.

— In the Cathedral of Angra de Heroísmo, in the Azores.

Dans le fonds de la cathédrale d'Angra do Heroísmo aux Açores.

— An identical example from the collection of Dom Pedro Coutinho was sold at Sotheby's 30th October 2008, lot 177.

Un exemplaire identique, provenant de la collection de Dom Pedro Coutinho, a été vendu par Sotheby's le 30 octobre 2008, lot 177.

— See: / Voir: ALMEIDA, Fernando Moitinho, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, L24 et L249.

Certificate of Authenticity / Certificat d'authenticité:

— Sofia Ruival and / et Henrique Braga.



**072. JOSEFA DE AYALA FIGUEIRA, KNOWN AS JOSEFA DE ÓBIDOS
(SEVILLE 1630 — ÓBIDOS 1684)**

Virgin Mary, Child Jesus, John the Baptist and an Angel

Oil on copper, ca. 1660

Dim.: 16,3 × 20,5 cm

D1270

Josefa de Ayala, better known as Josefa de Óbidos, is a renowned, independent and talented Portuguese painter and an unquestionably surprising figure of 17th century European art.

Born in 1630 in Seville, the rich and flourishing Andalusian arts centre where her father Baltazar Gomes Figueira was a successful painter, she spent her childhood in an environment where she got to meet important artists such as Francisco de Herrera, The Elder. This creative world would absorb her, eventually becoming a major influence in her career.

In 1636, still very young, Josefa and her family leave Andalucía to settle in Óbidos, Portugal. Most certainly responsible for her future creative freedom would be the artistic education passed on by her father, a valued artist amongst the core of art lovers within the Portuguese Court, whose studio encouraged independent learning. Aged 16 she becomes an engraver, an unusual practice in Portugal at the time, revealing unusual talent and surprising technical control.

Josefa's paintings are easily recognizable, being characterised by their intense colours and emphasis on facial expressions of fine and pure outlines. Through her brush matter vibrates thanks to a clean, luminous and sparkling colour palette. Although her father was unquestionably her first master, the painter André Reinoso, with whom she cooperates in the decoration of Óbidos churches, will be the fundamental influence in her work. From him she retains the wisdom of lighting and the purity of faces, to which she adds seducing mysticism, gracious religiosity and remarkable tenderness.

Her joyous and playful brushstrokes, of lustrous palette and vast chromatic range, nurture an appealing and dignifying floral style that both seduces and delights. In her work Josefa invites us to contemplation and worship but also to joy and empathy. She never immerses herself in dramatic tenebrism, rarely forcing emotions or giving in to crude and popular realism. Her works, of an absorbing naturalism that will turn her into a canon of Portuguese painting in the second-half of the 17th century, express serene and restrained feelings.

**072. JOSEFA DE AYALA FIGUEIRA, DITE JOSEFA DE OBIDOS
(SÉVILLE 1630 — OBIDOS, 1684)**

La Vierge, l'Enfant Jésus, St. Jean-Baptiste et un Ange

Huile sur cuivre, vers 1660

Dim. : 16,3 × 20,5 cm

D1270

Femme peintre, talentueuse et indépendante, jouissant d'une grande renommée, Josefa de Ayala, mieux connue sous l'appellation Josefa de Obidos, est une personnalité étonnante dans l'Europe artistique du XVIIe siècle.

Josefa est née en 1630 à Séville, centre artistique andalou riche et dynamique où son père, Baltazar Gomes Figueira, exerçait avec succès son métier de peintre. Dès sa petite enfance, elle baigne dans un milieu éclairé et fréquente très tôt des artistes, comme Francisco de Herrera le Vieux, qui auront une influence majeure sur son art. Encore très jeune, à peine âgée de quatre ans, elle doit quitter l'Andalousie pour le Portugal avec sa famille qui s'installe définitivement en 1636 à Obidos.

Sa formation auprès de son père, alors l'un des artistes les plus appréciés de la Couronne et des amateurs d'art portugais, lui permit sans aucun doute d'acquérir une grande indépendance d'esprit. Au sein de l'atelier familial, elle va assurément jouir d'une relative liberté d'apprentissage. Dès l'âge de 16 ans, elle se tourne vers la gravure, médium peu pratiqué au Portugal, et fait montre d'un talent précoce : sa parfaite maîtrise de la technique de la taille étonne.

Sa peinture nous est immédiatement reconnaissable. Elle se distingue par des couleurs intenses, un goût pour le décoratif proche de l'emphase et des visages aux traits fins et aimables. Sous son pinceau la matière vibre grâce à une palette claire, lumineuse et scintillante. Si son père fut son premier maître, le peintre André Reinoso, avec qui elle collabore à certains décors d'églises à Obidos, sera également d'une influence fondamentale. Elle retient de ce dernier le doux luminisme et l'idéalisation des visages. À cela, elle ajoute un mysticisme séduisant, une religiosité gracieuse et une suavité remarquable.

Ses pinceaux libres et enjoués servis par une palette généreuse et chatoyante nourrissent un style fleuri, décoratif et exalté qui nous conquiert et nous fascine. Dans sa peinture Josefa nous invite autant à l'empathie et au recueillement qu'à la joie et à la ferveur.

Jamais elle ne sombre dans un ténébrisme dramatique, rarement elle force l'émotion et elle ne s'abandonne presque



From 1647 she will produce her first private commissions of devotional works on copper. Essentially based on Flemish engravings, they will contribute for Josefa de Ayala enormous success in Óbidos and the surrounding areas. These paintings — commissioned for the fulfilling of intimate and contemplative spiritual desires of the faithful — often extracted from Cornelis Cort or Abraham Bloemaert prints that she appropriates, and often reinterprets and signs, will essentially be responsible for her fame. Her path becomes defined and her successful approach to colour and light will never change.

Produced approximately 10 years later, this oil on copper depicting the Virgin Mary with the Child Jesus, John the Baptist and an angel, reflects all of Josefa's pictorial characteristics that render her work an unmistakable flavour.

jamais au réalisme cru et populaire. Ses œuvres, dont le naturalisme plaisant deviendra l'un des canons de la peinture portugaise de la seconde moitié du XVIIe siècle, expriment un sentiment calme et contenu.

À partir de 1647, elle peint sur cuivre ses premiers tableaux, petits formats destinés à la dévotion privée. Ces tableaux brossés d'après des gravures, généralement flamandes, vont participer au succès sans cesse grandissant de Josefa de Ayala à Obidos et dans ses alentours. Peintes généralement d'après des gravures de Cornelis Cort ou d'Abraham Bloemaert, qu'elle se réapproprie et parfois réinterprète, ces œuvres signées de son nom, souvent commandées pour satisfaire le désir spirituel et contemplatif intime des croyants, vont faire sa renommée. Sa manière se fixe déjà : son approche de la couleur et de la lumière ne changera jamais.

In the soft twilight the Virgin holds the sleeping Child in her arms. The serene Jesus rests on his mother's lap, a subtle analogy to the Throne of Knowledge. As the Keeper of her Son's sleep, the Virgin, affectionately holds the curious and childish John the Baptist — who carries a symbol of the Passion — by the arm, appeasing the youth joyful and lighthearted impetus. To the right, in the background, an angel graciously signals for silence in an attempt at preserving the intimate, divine rest atmosphere.

The small dimensions of this oil on copper contribute to enforcing the work's profound devotional character, concentrating all the emotions and affection that this familial scene arouses. This subject, portraying maternal tenderness, was highly valued by Josefa — as a woman she would certainly see Mary as both the cornerstone and the mother of the Church — who treated the beauty and tranquility of this moment of Christ's life with elegance, wisdom and simplicity. By using all the pictorial artifices that she can employ to please her admirers, the artist attempts at seducing and moving the viewer.

Denoting a perfect control of her talent, and despite minor weaknesses attributable to her youth discernible in the composition construction and in the occasional disproportion of some elements, Josefa presents us with a range of pictorial particulars that define her — great freedom of the colourful, contained and sparkling brushstrokes, fluidity in the silky texture of the fabric folds, lightness of faces and hands outlines and excellent quality of *chiaroscuro* effect, modelled by warm and engaging light — the whole reinforced by plastic grace and flexibility, deriving from a subtle and pleasant naturalism.

In her smaller works, created in the early years of a long career, Josefa uses light effects that gently accentuate the dramatic character of her scenes. This 'sweetened' tenebrism taste comes from her knowledge of Spanish painting, particularly that of Francisco Zurbarán or Jusepe de Ribera, who her father had known while living in Spain. There is however no hard or unpleasant realism in her work, her paintings always remaining pleasant and joyful.

The lighting, skillfully enhancing the faces and the sheen of the silky textiles, emphasizes the bodies that are absorbed by the gloom of an interior night scene. The composition's light source seems to come from outside, as if there is a candle, or other artificial lighting, placed near the scene that radiates to the centre of the painting, caressing the skin and highlighting the shadows, contributing to the enlivenment of this familial happiness.

Peinte une dizaine d'années plus tard, cette huile sur cuivre représentant la Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste accompagnés d'un ange, reflète toutes les caractéristiques picturales propres à Josefa qui procurent à son oeuvre une saveur incomparable.

Dans une douce pénombre, la Vierge Marie tient dans ses bras l'Enfant Jésus paisiblement endormi. Serein, l'enfant repose sur les genoux de sa mère : subtile analogie faite au Trône de Sagesse. Gardienne du sommeil de son fils, elle retient affectueusement de sa main droite le bras du petit Saint Jean-Baptiste, qui lui adresse un regard complice empreint d'une curiosité toute enfantine. Ainsi elle calme l'élan joueur et encore insouciant du jeune garçon qui porte déjà sur son épaule le futur symbole de la Passion. Surgissant de l'arrière-plan, un ange lui fait un signe d'un geste bienveillant qui appelle au silence afin de préserver l'atmosphère tranquille et intime du repos divin.

Le petit format de ce cuivre permet d'intensifier le sentiment de dévotion en concentrant avec grâce toute l'émotion et la tendresse que suscite cette scène familiale et intimiste. Ce thème religieux dépeignant la douceur maternelle était très prisé par Josefa, qui en tant que femme peintre voyait certainement en Marie le pilier et la mère de l'Eglise. Elle rend avec élégance et simplicité la beauté et la paix de ce moment heureux de la vie du Christ.

Josefa cherche assurément à séduire et à toucher celui qui regarde ses oeuvres. Elle se sert de tous les artifices picturaux en sa possession pour plaire à ses commanditaires. Attestant de la parfaite maîtrise de son talent précoce, et malgré quelques petites maladresses de jeunesse dans les raccourcis ou le calage de la composition, elle nous offre toute l'étendue de ses possibilités picturales. Grande liberté de la touche, colorée et chatoyante, fluidité du pinceau dans le rendu soyeux des plis des tissus, finesse des traits dessinant les visages et les mains, qualité des clairs obscurs modelés par une lumière chaude et enveloppante. L'ensemble renforcé par une grâce et une souplesse plastique qui procèdent d'un naturalisme moelleux et agréable.

Dans ses petits tableaux peints dans les premières années de sa longue carrière, Josefa affectionne les effets lumineux qui viennent accentuer avec suavité l'effet dramatique de la scène. Ce goût pour un ténébrisme édulcoré lui vient de sa connaissance de la peinture espagnole et plus particulièrement celle de Francisco Zurbarán ou celle de José de Ribera avec lesquels son père avait été en contact durant ses années espagnoles. Toutefois, pas de réalisme âpre ou désagréable chez Josefa dont la peinture reste toujours aimable et heureuse.

One other version of this same composition, but in our opinion later and possibly a studio copy of a work by Josefa de Óbidos, is known in a private collection. Painted on wood, and although of good chromatic quality, it is less accomplished in its whole, denoting a clear lack of skill in the figure's features, with heavy eyelids and thickness of outlines that are not compatible with Josefa's hand. The textile folds are unusually naïve and heavy, evidencing lack of mastery when compared to the elegant and silky appearance of her fabrics.

We mustn't forget that the family had their own studio, where aspiring painters learned fundamental techniques by copying the master's works, which in Óbidos could be no others than those by Josefa de Ayala and her father.

The enormous success achieved in her lifetime was only possible due to her legal emancipation from any male figure in 1663, aged 33. From this moment onwards Josefa de Ayala was entitled to sign contracts in her own name, to acquire property, to sell her work and to have her own studio where many artists will learn, contributing later to the propagation of the *Josefinian* style that will be known as Óbidos School. She will also be able to accept official and influential commissions and to adopt large formats. Success will come rapidly and her fame will spread from Braga, in the north of Portugal, all the way to Lisbon.

An almost unique feat in the 17th century European artistic landscape, this free, remarkable, single and autonomous female artist, will eventually paint large canvasses in order to fulfil the numerous altarpiece commissions coming from the main Portuguese congregations. Her glory and financial independence did not however, remove her from her family. Josefa will maintain her cooperation with her father throughout her life, while simultaneously stimulating her brothers and sisters artistic development and prosperity within the Óbidos family studio. 🍷

Philippe Mendes
Art Historian

La lumière vient savamment modeler les visages et faire briller les tissus soyeux donnant du relief aux corps absorbés par la pénombre d'un intérieur gagné par la nuit. La source lumineuse de ce nocturne semble provenir de l'extérieur du tableau. Comme si une bougie ou un éclairage artificiel, placés dans un champ proche de la scène, irradiaient au centre du tableau, laissant la lumière caresser les peaux et creuser les ombres contribuant ainsi à donner vie à ce bonheur familial.

Nous connaissons en collection particulière une autre version de ce tableau qui semble être un peu plus tardive et à notre sens une copie de l'atelier de Josefa de Obidos. Cette fois-ci peinte sur toile, elle présente, malgré une bonne qualité des effets chromatiques, une rusticité dans le rendu d'ensemble, un manque de finesse dans les traits des visages, une lourdeur des paupières et une épaisseur du trait qui sont étrangères à la main de Joséfa. Les plis des vêtements sont plus gras et lourds dénotant un manque de maîtrise dans le rendu élégant et soyeux des tissus propres au maître. En effet, n'oublions pas qu'elle avait un atelier où se formaient d'autres peintres, des hommes qui apprenaient les rudiments de la peinture par l'exercice de la copie d'après les oeuvres des maîtres, qui à Obidos ne pouvaient être autres que celles de Josefa de Ayala et de son père.

L'immense succès que connut Josefa de son vivant ne fut possible que grâce à l'obtention de son émancipation légale de toute figure masculine en 1663, elle était alors âgée de trente ans. Désormais, Josefa de Ayala peut signer des contrats en son nom, acquérir des terrains et des maisons, vendre elle-même ses œuvres et avoir son propre atelier où se formeront de nombreux peintres qui vont contribuer à la diffusion de la veine picturale *josefienne* que l'on référencera plus tard comme Ecole de Obidos. Dès lors, elle peut accepter des commandes importantes et officielles et peindre de grands formats. Le succès lui vient très vite et son aura s'étend de Braga au nord du Portugal à Lisbonne. Fait presque unique dans le paysage artistique européen du XVIIe siècle, cette femme peintre, libre, singulière, célibataire et autonome, commence dès lors à peindre de grandes toiles afin de répondre aux multiples commandes de tableaux d'autel pour d'importantes congrégations émaillant le pays.

Pour autant, cette gloire artistique et cette indépendance financière ne l'éloignent pas de sa famille. Sa vie durant, elle collabore avec son père et promeut l'art de ses frères et sœurs, qui feront prospérer l'atelier familial de Obidos. 🍷

Philippe Mendes
Historien d'Art

— ‘Bufetes’

According to Bernardo Ferrão, the earliest Portuguese mention to a ‘bufete’ table, is found in the 1537 description of the sumptuous celebrations organized for the marriage of Isabel, the Duke of Braganza’s daughter, to prince Duarte, brother to king João III.

‘Bufetes’, as they are commonly referred, are a popular Portuguese furniture typology, a type of table of continuous unaltered format but of variable dimensions, ranging from miniature examples, conceived for use on the raised platforms on which aristocratic ladies sat and socialized, an Islamic practice common in Portugal up to the early 19th century, to the very large ‘bufetes’ of six, or even eight legs, such as the superb example from the *Museu de Lamego* reaching close to four meters, which decorated large halls and stately rooms, and were used as centre, as meetings or as writing tables.

From the 17th century onwards ‘bufete’ tables are produced with turned legs and stretchers of various levels of refinement and virtuosity, on the basis of the prevalent taste, the nature of the commission or the cabinet maker and wood turner proficiency, but consistently following the exuberance of Baroque aesthetic canons, and exploiting the characteristics of the dense and dark Brazilian rosewood timbers.

Table tops, aprons and drawer fronts were created with a variety of decorative details, such as plain edges, rope motifs, fluted, concave and convex surfaces or ripple moulding friezes, a much appreciated element imported from the Low Countries and common in Portugal from 1650, used on their own or combined.

Other ‘bufetes’ of plainer and more unassuming decoration were also produced, sometimes in local timbers, such as chestnut, that could be veneered in a more valuable timber.

The prodigality in the use of Brazilian rosewood, as well as other dense exotic timbers brought by the Portuguese from the Americas, from Africa or from the Orient, all of exceptional quality, accounts, most certainly, for the durability of furniture pieces and for the exuberance of Portuguese cabinet making, characteristics that separate this production from its contemporary European counterparts. 🌳

— « Bufetes »

Selon Bernardo Ferrão, la première référence à une table de buffet remonte à 1537 dans la relation des fastueuses célébrations de mariage entre Dona Isabel, fille de Dom Jaime, Duc de Bragança, et le Prince Dom Duarte, frère du roi Dom João III.

Les « bufetes », tels qu'ils sont couramment désignés en portugais, constituent un type de mobilier très populaire au Portugal : il s'agit d'une table présentant un format constant mais des dimensions variables, allant des petits exemplaires spécialement conçus pour être utilisés avec les petits bancs où s'asseyaient les dames de la noblesse — une coutume islamique encore en vigueur dans le pays au début du XIX^e siècle — jusqu'aux grandes tables de buffet à six voire huit pieds, comme le magnifique exemplaire de la collection du Musée de Lamego qui mesure près de quatre mètres. Elles pouvaient avoir plusieurs fonctions, souvent simultanées, telles que table de centre, table de réunion ou bureau.

À partir du XVII^e siècle, ces meubles sont dotés de pieds et de traverses tournés, plus ou moins élaborés et brillants, selon le goût de l'époque, le type de commande et le savoir-faire du tourneur, accompagnant l'exubérance de la période baroque et tirant parti des particularités du bois dense et sombre du palissandre du Brésil. Le plateau, la ceinture et les devants des tiroirs arborent des détails décoratifs variés — rebords droits, en cordage, cannelés, convexes ou encadrés par des frises ondulés, élément décoratif importé des Pays-Bas très apprécié au Portugal et abondamment employé à partir de 1650. La décoration des pièces utilisait tantôt ces motifs seuls, tantôt combinait plusieurs de ces solutions.

D'autres meubles présentent une forme et une décoration plus simples, parfois fabriqués en bois locaux, comme le châtaignier, éventuellement associés à des bois plus nobles.

L'utilisation massive du palissandre du Brésil, mais aussi d'autres bois exotiques ramenés par les Portugais d'Amérique, d'Afrique ou d'Orient, tous de qualité exceptionnelle, constitue certainement l'un des facteurs principaux de la durabilité de ces meubles et de l'exubérance manifestée dans la menuiserie portugaise, la distinguant de l'ensemble de ses congénères européennes de la même époque. 🌿

073. 'BUFETE' TABLE

Rosewood and brass
 Portugal, second-half of the 17th century
 Dim.: 86.0 × 176.0 × 116.0cm
 A528

Provenance: Private collection, Oporto

Large, and of exceptional quality, turned and carved rosewood 'bufete' table, dating to the second-half of the 17th century. The six drawers, distributed on the long sides, suggesting its intended use as a center table.

The mildly protruding, scalloped edged top, sits directly on the deep apron of two superimposed sections. The upper section, of truncated pyramid profile and decorated in its entire perimeter by vertical gouged fluted decoration, encases the drawers grouped in sets of three. Fitting directly onto the legs, the lower apron section is carved in an elegant zig-zagging pattern framed by ripple moulding friezes, that combine in light and shade effects and subtle colour contrasts, so in vogue at the time.

The four legs, and equal number of stretchers, stand out from the plainer top for their virtuosity of design, illustrating the clear and exuberant Baroque grammar of this table. Formed by groups of superimposed and exaggerated discs of various diameters separated by tight strangulations, only viable by the hardness and density of the rosewood timbers, the turned legs are interrupted by robust square cubes of horizontal fluted decoration, which function as joints for the equally turned, but less exuberant, stretchers. These are fixed in place by protruding brass screws with escutcheons in the same metal. The feet, of large discs sitting on flattened buns, are raised on a low socle. On the drawer fronts rectangular pierced brass lock escutcheons and pull handles of stylized foliage scroll motifs.

073. TABLE, DITE « BUFETE »

Palissandre et laiton
 Portugal, seconde moitié du XVIIe siècle
 Dim. : 86,0 × 176,0 × 116,0 cm
 A528

Provenance : Collection privé, Porto

Extraordinaire table de buffet de grande dimension, datée de la seconde moitié du XVIIe siècle, en palissandre massif, tourné et taillé, comportant en tout six tiroirs véritables sur ses plus grands côtés — particularité qui accuse son usage comme table de centre.

Le plateau rectangulaire, à bords lisses, est doté d'un pourtour peu épais, reposant directement sur la ceinture, à laquelle il est fixé au moyen de chevilles dans le même bois.

La ceinture se compose de deux parties superposées. La partie supérieure présente un profil en pyramide tronquée et six tiroirs groupés en deux ensembles de trois disposés sur chacun des plus grands côtés. Elle est ornée d'une décoration cannelée verticale taillée à la gouge, uniforme et continue, qui accompagne le profil décrit ci-dessus sans aucune interruption au niveau des angles ni sur aucune des quatre faces de la table. La partie inférieure, en bois lisse révélant la richesse du palissandre choisi pour sa fabrication, est encadrée par des frises de *tremidos* qui se conjuguent pour dessiner des jeux de lumière et d'ombre et des contrastes clair-obscur dans le goût de l'époque. Elle est directement encastrée sur les pieds.

Le piétement, qui se distingue du plateau par l'exceptionnelle virtuosité de sa conception, est formé par quatre pieds et autant de traverses, traduisant clairement l'exubérant langage baroque de l'époque. Les pieds sont constitués d'imposants ensembles contrastés de boules aplaties superposées de divers diamètres, séparées par des étranglements accentués, travail rendu possible par l'utilisation



Owing to its sophisticated decoration, careful selection of timbers and construction mastery, this 'bufete' table is an outstanding example of this typology, so favoured in Portugal throughout the 17th and 18th centuries. 🌿

Jorge M. Ferreira

du palissandre. Cette composition est interrompue par de solides blocs quadrangulaires ornés de cannelures qui servent de joints d'assemblage aux traverses dont la conception est identique à celle des pieds, mais en moins contrastant. Ils sont fixés à l'ensemble par des vis décoratives en laiton avec écusson dans le même métal sur les faces latérales de la pièce. Les pieds reposent sur une boule de grande dimension posée sur une autre boule aplatie de la même taille, s'inscrivant dans la lignée générale du travail de tournage du meuble.

La serrure de chaque tiroir est agrémentée d'un écusson en forme de feuille, découpé et creusé, orné d'une décoration composée de motifs floraux et végétaux stylisés.

La décoration sophistiquée de cette table de buffet, la sélection attentive des bois utilisés et le savoir-faire évident de sa fabrication en font un parfait exemple de ce type de meuble tant apprécié au Portugal aux XVIIe et XVIIIe siècles. 🌿

Jorge M. Ferreira

For a similar table see: / Pour un table similaire, voir: PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o Seu Tempo, Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV–XIX*, Lisbon, Instituto Português do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga, 1985–1987, p. 60.

074. CABINET ON STAND

Rosewood, Brazilian mahogany and brass
 Portugal, second-half of the 17th century
 Dim.: 179.0 × 125.0 × 57.0 cm
 A516

Provenance: Private collection, Belgium

Exceptional rosewood cabinet of Brazilian mahogany lined interiors and decorative brass hardware.

This example of a much appreciated 17th century furniture type, clearly illustrates the individuality that Portuguese cabinet making achieved in the post Restoration of Independence age, comparatively to the other contemporary European productions. Of stylistic autonomy, technical virtuosity and reflecting a clear understanding of the material's attributes, it is defined by its unusually large dimensions and robustness, by the choice of the strong coloured and even grained rosewood timbers, by the symmetry of design and decoration, as well as by the abundance of rippled decorative motifs, introduced to Portugal in the 1650s and immediately assimilated.

On the cabinet front, 12 drawers simulating 16, interspersed by mitred joined convex friezes. The drawers, arranged over four rows of four fronts each, are distributed as follows: eight single drawers in the two upper rows and two central overlapping double width drawers in the two lower rows, flanked by a double height drawer on either side. The drawer fronts are defined by a central protruding convex half roll, to which are fixed the brass handles and lock escutcheons, encircled by a spiralled rope frieze. Framing this central section a wide concave frieze that extends to the rippled decorative border, a common detail in this type of cabinet that completes the decorative scheme.

Disguised and symmetrically fitted into the top frieze, four additional drawers framed by continuous rippled mouldings that extend to the flanks of identical, but simulated drawer fronts, in an arrangement that reinforces the rigid decorative symmetry. The case upper section, of plain rosewood border, is crowned by a rippled, inverted overhang. Repeating the drawer front's profile, but enlarging the decorative composition, the cabinet's flanks are centred by a large convex cushion, framed by alternating rope, rippled and undulating motifs.

The stand rail, following identical decorative grammar, is characterised by a deep, carved and pierced apron of exuberant

074. CABINET SUR PIÈTEMENT

Palissandre, acajou de Madère (*Persea indica*) et laiton
 Portugal, XVIIe siècle
 Dim. : 179,0 × 125,0 × 57,0 cm
 A516

Provenance : Collection privé, Belgique

Exceptionnel cabinet portugais du XVIIe siècle en palissandre, avec parois intérieures en acajou de Madère et ferrures en laiton.

Ce magnifique exemplaire de meuble, typiquement portugais du dernier quart du XVIIe siècle, illustre à la perfection l'originalité des arts décoratifs portugais, par rapport à ses congénères, au cours de la période débutant avec la restauration de l'indépendance en 1640. Présentant une grande autonomie de style, une virtuosité technique et une parfaite compréhension de la plasticité des matériaux, ce cabinet se définit par sa grande dimension et sa robustesse, par le choix du bois de palissandre au ton riche et au veinage uniforme, par la symétrie répétitive du dessin et de la décoration, ainsi que par l'abondance des motifs de « tremidos », élément décoratif évoquant des vaguelettes régulières, introduit au Portugal à partir de 1650 et immédiatement assimilé.

La face avant du cabinet comporte douze tiroirs qui en simulent seize, séparés par des frises convexes à jointure en biseau. Distribués sur quatre rangées de quatre, ces tiroirs s'organisent en un groupe de huit compartiments simples sur les deux rangées supérieures, alors que les deux rangées inférieures comportent deux tiroirs centraux superposés de longueur double, et deux tiroirs de hauteur double aux extrémités. L'avant de chaque tiroir est bombé et reçoit la poignée et la platine de serrure en laiton ; il est encadré par une frise en cordage, entourée d'une large bande concave, qui s'étend jusqu'au cadre de *tremidos*, motif souvent repris sur ce type de meuble et complétant la décoration.

Cet ensemble de compartiments est complété par quatre petits tiroirs dissimulés, symétriquement disposés sur la ceinture supérieure du meuble ; au-dessus et en dessous, une frise torsadée se prolonge sur les faces latérales, encadrant de faux tiroirs identiques et accentuant de la sorte la symétrie rigoureuse de la décoration. Le fronton se compose d'une bande lisse, contrastant avec le reste du meuble, mais surmontée, elle aussi, d'une frise torsadée.

Les faces latérales reprennent le profil des tiroirs, en grossissant les motifs décoratifs : leur centre est occupé par un



foliage scrolls and birds. The elegantly turned legs, of typically Baroque profile defined by overlapping flattened disks that alternate with tight estrangements, are interrupted above the flattened ball feet by solid cubes to which are fixed the four spiralled stretchers. 🌿

Jorge M. Ferreira

large coussin convexe, encadré de motifs alternés en cordage, *tremidos* et profils ondulés.

La ceinture du piètement, suivant le langage décoratif du cabinet, se distingue de celui-ci par un large jupon taillé et ajouré, composé d'exubérants motifs végétaux et d'oiseaux. Les pieds présentent un profil clairement baroque: boules aplaties superposées de plusieurs dimensions, séparées par des étranglements accentués, composition interrompue par de solides blocs quadrangulaires servant de joints d'assemblage aux traverses tournées en grosses spirales, le tout reposant sur une boule aplatie. 🌿

Jorge M. Ferreira

For a similar cabinet see: / Pour un exemplaire analogue, voir: GUIMARÃES, Alfredo, *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, MCMXLIX, n.º 34.

075. PAIR OF STOOLS D. JOÃO V – D. JOSÉ

Rosewood
 Portugal, mid-18th century
 Dim.: 38.0 × 43.0 × 43.0 cm
 A499

Elegant pair of rosewood, Portuguese drop-in seat stools, dating from the mid-18th century more specifically from the transitional D. João V/D. José period.

Conceived with formal but discreet aesthetic sobriety and perfect symmetry, this pair of sophisticated stools follows a characteristic design of the period.

Of squared, undulating and curved seat rail of accentuated corners, from which emerge the vigorously prominent knees and cabriole legs, these stools are assembled by traditional mortice and tenon joints, reinforced by pegs in the same timber. The plain and discreet decoration consists of unassuming carved trims that emerge symmetrically from either side of a small, stylised shell motif in the centre of each rail face. These trims follow the profile of the rails and of the stool legs terminating in a small scroll at mid length.

The elegant legs, of regular, consistent gauge, terminate in elegant pad-feet raised on rounded buttons, being joined by symmetrical 'X' shaped stretchers with a triple turned button central motif. The drop-in undulating seat, upholstered in a later damask fabric, sits into a recessed lip cut into the seat rail.

Considering their perfectly symmetrical structure these stools are still related to the furniture of the D. João V reign (r. 1706 – 1750). However, by their lightness and formal elegance they are already announcing the new D. José style that will eventually culminate in the virtuosity of the Rocaille, so successfully interpreted by the Portuguese cabinet makers. 🍷

075. PAIRE DE TABOURETS DOM JOÃO V – DOM JOSÉ

Palissandre
 Portugal, milieu du XVIIIe siècle
 Dim. : 38,0 × 43,0 × 43,0 cm
 A499

Élégante paire de tabourets portugais en palissandre, au coussin amovible reposant sur une structure en cage, datée du milieu du XVIIIe siècle, plus précisément de la période de transition entre Dom João V et Dom José.

Présentant une forme sophistiquée marquée par une discrète sobriété esthétique et par une symétrie parfaite, ces tabourets suivent le modèle typique correspondant à leur période de fabrication.

Ils sont constitués d'une ceinture quadrangulaire aux angles accentués d'où partent d'exubérants genoux prolongés par des pieds galbés, suivant la méthode d'assemblage de l'embrèvement simple, renforcé par des chevilles façonnées dans le même bois.

La décoration, très simples, se limite à une délicate bordure taillée se développant à partir d'une petite coquille stylisée au centre de chaque face de la ceinture. Cette bordure se prolonge sur le profil de la ceinture et des pieds, pour s'achever à mi-hauteur par un petit enroulement.

Les pieds, d'épaisseur régulière et constante, se terminent en sabots reposant sur une bille surélevée. Ils sont unis par une entretoise en «X», décorée en son centre par une bille tournée à trois niveaux.

Les coussins amovibles à la forme ondulée sont recouverts d'un tissu damassé à la fabrication plus tardive. Ils sont encastrés dans un rebord découpé à l'intérieur de la ceinture.

La structure parfaitement symétrique de ces tabourets les relie au mobilier du règne de Dom João V (r. 1706 – 1750); simultanément, leur légèreté et l'élégance de leur forme sont annonciateurs du nouveau style Dom José (r. 1750 – 1777), qui culminera avec la virtuosité du Rocaille, brillamment interprété par les menuisiers portugais. 🍷



076. TWELVE D. JOÃO V–D. JOSÉ TRANSITIONAL CHAIRS

Rosewood and leather
 Portugal, mid-18th century
 Dim.: 124.0 × 49.0 × 43.5 cm
 A465

Portuguese furniture from the 17th and 18th centuries is clearly differentiated from its European counterparts by its favoured choice of exotic Brazilian hardwoods, solid, dense and difficult to carve, that enwrap it in rich mellow tones and dark shades. These specific characteristics, that define its chromatic richness and allow for virtuosity of ornament, were exploited with great success by Portuguese cabinetmakers, particularly from the mid-18th century, reaching its apex with the successful interpretation and transfer of ‘Rocaille’ aesthetic principles into furniture pieces.

One other important defining feature for this production, relates to the late use, in the European context of seating furniture, of engraved and embossed leather, exuberantly decorated with flower, vegetal or heraldic motifs inspired by textile patterns, but of sober monochromes, for covering seats and backs of chairs, settees and day beds, an utilitarian and decorative detail that imbues Portuguese furniture pieces with a unique and differentiated exoticism.

In addition to these attributes it is essential to refer that from the 2nd quarter of the 18th century, a clear miscegenation process emerges within the Portuguese cabinet making tradition, which will lose its unique distinctive and defining character, the ‘National style’ it had assumed in the 17th and early 18th centuries, to adopt obvious contemporary aesthetic references from French as well as from English furniture design, such as guitar shaped chair backs (‘violonée’) or baluster shaped splats, merging in each piece references from both productions, while also maintaining some specific, more diluted, Portuguese traits.

Important set of transitional D. João V/D. José chairs, in rich and deep orange brown Brazilian rosewood timber, of raised, curved and pierced backs crowned by a masterly carved crest, with shell, flower and foliage embossed and engraved drop-in seats.

The structure is joined by the traditional ‘mortice and tenon’ assembling technique reinforced by pegs in the same timber.

076. DOUZE CHAISES DOM JOÃO V–DOM JOSÉ

Palissandre et cuir
 Portugal, milieu du XVIIIe siècle
 Dim. : 124,0 × 49,0 × 43,5 cm
 A465

Le mobilier portugais des XVIIe et XVIIIe siècles se distingue immédiatement de ses congénères européens par l’utilisation des bois tropicaux du Brésil, massifs, denses et de taille difficile, qui lui donnent ses belles tonalités obscures et contrastées. Ces matériaux lui confèrent la richesse chromatique qui le caractérise et sont également propices à la virtuosité des formes ornementales taillées, exploitées d’une main de maître par les ébénistes portugais, notamment à partir du milieu du XVIIIe siècle — un style qui atteindrait son apogée avec la transposition des principes esthétiques du Rocaille aux pièces de menuiserie.

Le mobilier portugais se caractérise également par l’utilisation tardive, en contexte européen, des cuirs travaillés et gravés. Décorés d’exubérants motifs floraux, végétaux ou héraldiques d’inspiration textile, mais sobrement monochromes, ils recouvraient les assises ou les dossiers des chaises, des canapés et des dormeuses. Ce détail utilitaire et décoratif dotait ainsi les meubles portugais d’un exotisme unique et distinctif.

À ces caractéristiques s’ajoute aussi le développement, à partir du milieu du XVIIIe siècle, d’un processus de métissage d’influences : le mobilier portugais perd progressivement les caractéristiques du XVIIe et du début XVIIIe qui faisaient sa particularité nationale et se met à puiser dans les références esthétiques du mobilier français de la même époque, avec par exemple les dossiers de chaise en forme de violon (dits « violonés »), et anglais, avec les plats de dos découpés en forme de balustre. Ces influences diverses pouvaient être simultanément conjuguées dans un même meuble.

Importantes chaises de l’époque de Dom João V/Dom José, en palissandre à la splendide tonalité brun orangé, au dossier élevé et creusé et sommet taillé en bas-relief, et à l’assise en cuir travaillé et gravé représentant des coquilles et des motifs végétaux. Les différentes composantes structurelles sont assemblées par la méthode traditionnelle de l’embrèvement simple, renforcé par des chevilles façonnées dans le même bois.



The chair backs, almost excessively tall but opulent and elegant, with *violonée* waved stiles open at the base (of Louis XV influence), and full baluster splats (in the English George II style), are clear successful examples of the sophisticated hybridism present in Portuguese furniture of that period, especially obvious in the various seating typologies.

The perfectly symmetrical top crest is carved and pierced in delicate low-relief decorative motifs of foliage scrolls, centred by stylized Prince of Wales plumes. The drop-in undulating, trapezoid shaped seat, covered in engraved and embossed leather, fits onto an inner lip, cut into the seat rail, reinforced by two front corner brackets of a less noble timber. An elegant but discreet low-relief foliage motif adorns the rail apron.

The curved cabriole front legs of pronounced knees thinning at mid-height, finish in pad feet, while the robust back legs sit on a curving rectangular plinth, the set united by undulating 'H' shaped stretchers, and by a single turned back-stretcher with central nodule.

These rare chairs, most certainly commissioned as a larger set, are excellent examples of the elegance and mastery characteristic of Portuguese furniture of this period. 🍷

Jorge M. Ferreira



Le dossier, étonnamment haut, somptueux et élégant, aux montants curvilignes présentant une cassure à la base, en forme de violon dénotant clairement l'influence française Louis XV, et à plat de dos plein, découpé en balustre d'influence anglaise, constitue une belle illustration de l'hybridisme omniprésent dans les pièces de mobilier portugais de l'époque, et particulièrement dans les sièges.

Le sommet frontal, parfaitement symétrique, est décoré de motifs rocaille finement taillés et creusés : deux grandes volutes sont ornées d'enroulements végétaux et entourent une cartouche à motif de plumes stylisées.

Le coussin, avec structure en cage amovible trapézoïdale, est revêtu de cuir travaillé et gravé et repose dans un encastrement prévu à cet effet dans la ceinture de la chaise, maintenu par deux tasseaux frontaux découpés dans un bois plus ordinaire. La ceinture, découpée et ondulée à l'avant et sur les côtés, est décorée par un discret élément central d'inspiration végétale.

Les pieds avant dessinent une courbe à la cambrure prononcée. Ils s'amincissent vers le centre et se terminent en sabots. Les pieds arrière reposent sur une base rectangulaire et sont reliés par une entretoise ondulée en « H ». L'entretoise arrière est tournée et comporte un nœud central.

Ce rare ensemble de huit chaises, qui faisait certainement partie d'une commande plus importante de pièces, illustre l'élégance et le savoir-faire propres aux meubles portugais de cette période. 🍷

Jorge M. Ferreira

— Portuguese Faience

The Portuguese ceramic tradition is deeply rooted in its Roman, Visigothic and Islamic ancestry and particularly well documented from the 13th century onwards. However it is not until the 16th century that a considerable increase in production is noticeable in Portugal, most certainly related to the progresses made in ceramic manufacturing techniques, encouraged by the development of new aesthetic concepts and wider market demands. The adoption and widespread use of tin-white glaze was also undoubtedly a major factor in the promotion of a flourishing ceramic production of both decorative and utilitarian pieces as well as of tiles.

It is also impossible to ignore the undeniable impact that a growing wealthy merchant class, rivalling in taste and social ambition with the old aristocratic and religious elites, had on the improvement of Portuguese faience artistic qualities and on the significant evolution of the production, associated to rapidly emerging markets and newly developed export networks.

During the first half of the 17th century Portuguese faience is characterised by an unambiguous and autonomous production, sustained not only by the quality and fineness of the paste, but also by the purity of the glazes and the sharpness of the blue pigment as well as the decorative innovations introduced, following clear eastern influenced themes that preceded by several decades other stylistically similar European productions.

The Portuguese overseas expansion towards the East and the privileged trading relations that ensued, turned Lisbon into the main European trading outpost for exotic goods,

amongst which the much admired and highly valued Chinese porcelain objects, that were then exported throughout Europe. Chinese porcelain however, was an expensive commodity only affordable to the wealthiest, a fact that encouraged the Portuguese potters to perfect a similar looking product that could be manufactured in large quantity but at a much lower cost. The first hand knowledge of Ming Dynasty porcelain pieces, especially the ones produced during the reign of Emperor Wanli (1573 – 1620), widely available in Lisbon, was certainly a factor favourable to the development of these innovative ceramics that adapted and reinterpreted their eastern prototypes.

The excellent technical quality of this renewed production, its exoticism and certainly its novelty value, as well as the reasonable cost, considerably lower than that of the competing Italian Maiolica, explain the immediate success achieved internationally.

Exceptional examples of early 17th century pieces can be found in some numbers in Northern European museum collections, attesting to the popularity of the Portuguese produced faience in the international markets of that period. Evidence also suggests that in Portugal faience was less predominantly consumed than in the rest of Europe especially so in relation to the Northern and Baltic countries. This fact can be explained by the fact that the Portuguese elites favoured the more exclusive and expensive but widely available Chinese porcelain, that they commissioned in large quantities and often personalised with heraldic insignia or monograms, a detail that in faience pieces tend to be of German or Dutch origin.

The establishment of the Dutch East India Company (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie V.O.C.*) in 1602 afforded a wider awareness of luxurious and expensive Chinese porcelain prototypes, which became equally available to northern European markets, thus promoting and encouraging a heightened demand for stylistically comparable but less expensive products. The cost as well as the increasing market demand for Chinese porcelain, never fully satisfied by the offer, were undoubtedly important factors in the success of the Portuguese faience production and exporting.

The Hanseatic League, the commercial and defensive confederation of merchant guilds and market towns that dominated Baltic trade, less familiarised with Chinese porcelain but keen on the new and exotic decorative languages that matched the allusions to faraway lands to European erudite references closer to every day needs, also sourced in Lisbon for a hybrid but original product that privileged creative freedom.

By the second half of the century however, boosted by the increasing costs of importing faience from Lisbon, a city geographically in the periphery of Central Europe, competing production centres started to emerge and develop in Holland, particularly in the city of Delft. The ready availability of this cheaper product would kick-start the decline of the Lisbon potteries that would ultimately drive them to closure.

Records referring to the existence of considerable numbers of potteries in central Lisbon during the 16th and 17th centuries are abundant. Most of these potteries however would be destroyed in the great earthquake that hit the city

in 1755, a fact that erased most of the physical evidence of earlier productions and explains the, until recently, deeply rooted and widespread belief that the blue and white decorated faience pieces held in northern European museum collections, originated from local production centres and were thus known as Hamburg Faience.

It will be Luís Keil, a curator at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon that, in the early 20th century, will focus on the systematic study of the so-called Hamburg Faience. Applying newly available scientific techniques based on the analysis of pastes, glazes and pigments as well as developing a comparative study of decorative characteristics, Keil argued for the first time that these pieces originated from Lisbon workshops rather than from their Northern European counterparts. After approximately 300 years it was finally confirmed that the 17th century Portuguese potters were producing for the powerful hanseatic centres that imported large quantities of faience from Lisbon via Portuguese merchant Jews in Hamburg or directly through their own agents in Lisbon.

Archaeological excavation projects in Amsterdam in 1982, specifically in the Vlooyenburch area of the city, settled by immigrant Portuguese Jews in the early 17th century, have also revealed large quantities of Portuguese faience fragments.

Highly admired, Portuguese faience is abundant throughout Europe and worldwide, namely in the United States, in areas of Portuguese or Spanish settlement. In Japan a Portuguese bowl was also described in the estate inventory of a samurai warrior. 🍵

— Faïence Portugaise

La céramique portugaise trouve ses racines profondes dans son passé romain, wisigoth et arabe. Cependant, ce fut au milieu du XVI^e siècle que l'on assista à un franc progrès de la technique répondant aux nouveaux besoins esthétiques et aux exigences du marché. L'utilisation de la glaçure d'étain donna jour à une production florissante, aussi bien de vaisselle que d'azulejos.

L'amélioration de la qualité artistique et la transformation profonde de la céramique se produisirent sous l'effet de l'ascension sociale de la bourgeoisie qui rivalisait, en termes de goût et de luxe, avec la noblesse et le haut clergé.

La faïence portugaise connut effectivement une production singulière au cours de la première moitié du XVII^e siècle, non seulement par la qualité de sa pâte, de la glaçure fine et du bleu qui la décorait, mais aussi par les thèmes décoratifs innovants, d'influence clairement orientale, qui anticipaient de plusieurs décennies les productions européennes postérieures.

Les Grandes Découvertes et les relations commerciales privilégiées entre le Portugal et l'Orient qui en découlèrent avaient fait de Lisbonne le premier marché européen de produits exotiques : parmi ceux-ci figurait la porcelaine chinoise destinée aux cours et aux puissantes familles européennes.

Le coût élevé de la porcelaine chinoise motiva les potiers portugais à fabriquer un produit similaire, mais moins onéreux. Leur connaissance de la porcelaine Ming, notamment de la période Wanli, permit le développement d'une céramique innovante et singulière, à la forme et aux motifs inspirés des modèles orientaux.

La qualité technique, l'exotisme et le décor original, ajoutés au coût bien plus accessible que celui de la majolique italienne, entraînèrent le succès immédiat de cette faïence dans toute l'Europe.

La majorité des pièces datant de la première moitié du XVII^e siècle se trouvent dans les musées du Nord de l'Europe, témoignant ainsi du goût prononcé des marchés internationaux pour ces objets. En effet, les familles lusitaniennes avaient facilement accès aux porcelaines arrivant directement de Chine, sur lesquelles elles faisaient ensuite figurer leurs armoiries. C'est la raison pour laquelle la majeure partie des pièces de faïence fabriquées à Lisbonne étaient, quant à elles, décorées d'armoiries européennes, surtout hollandaises ou allemandes.

Avec la création de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (V.O.C.) en 1602 et la conséquente familiarité des consommateurs avec la porcelaine chinoise, la fabrication d'une céramique aussi proche que possible de cette vaisselle, en termes tant de qualité que de décor exotique, devenait impérative. Le coût élevé des porcelaines de Chine et l'offre inférieure à la demande obligèrent les acheteurs à recourir à ces importations de « contrefaçons » à grande échelle.

La Hanse était, quant à elle, moins familiarisée avec la porcelaine chinoise. Elle demandait un vocabulaire décoratif exotique, sans être la copie de modèles existants, qui associât une atmosphère lointaine et des références européennes érudites — des objets plus proches de la vie quotidienne. Lisbonne lui offrait une faïence hybride et originale qui privilégiait la liberté créative.

Toutefois, importer de la faïence de Lisbonne, ville périphérique d'Europe, coûtait très cher. Ce coût devint tellement prohibitif que l'on assista, pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, au développement des manufactures de faïence de Delft, accompagné du déclin et de la fermeture des ateliers lisboètes.

On connaît l'existence à Lisbonne de nombreux ateliers de potiers des XVIe et XVIIe siècles. Ils furent détruits par le tremblement de terre en 1755, mais il en reste quelques vestiges, dont les cheminées des fours dispersées dans la ville.

Le tremblement de terre de Lisbonne entraîna un tsunami qui ravagea la ville et détruisit la grande majorité des pièces de faïence du XVIIe siècle. Actuellement, on trouve plus de faïence portugaise de l'époque dans les musées d'Europe qu'au Portugal, souvent qualifiée de « faïence de Hambourg ».

Au début du XXe siècle, Luis Keil, conservateur du Musée d'Art Ancien de Lisbonne, après avoir examiné en laboratoire le type de pâte, de glaçure et de pigments, ainsi que la similitude de décor entre les deux faïences, prouva que celle dite « de Hambourg » et la céramique portugaise de la première moitié du XVIIe siècle provenaient en fait toutes deux directement des ateliers lisboètes.

C'est ainsi que, trois siècles plus tard, on put confirmer que les céramistes portugais du XVIIe siècle avaient travaillé pour les puissants centres de la Hanse : les objets étaient commandés par les juifs d'origine portugaise qui vivaient à Hambourg ou par des marchands de la Ligue hanséatique qui opéraient à Lisbonne.

Lors de fouilles récentes faites à Amsterdam dans le quartier de Vlooyenburch, où s'installèrent les juifs portugais au XVIIe siècle, des fragments de plusieurs centaines d'objets de fabrication portugaise furent également mis au jour.

Très appréciée à l'époque, on trouve actuellement cette faïence dans plusieurs pays européens et un peu partout dans le monde, notamment sur le continent américain dans des régions sous influences portugaise et espagnole, ainsi qu'en Afrique et même au Japon, où l'on découvrit, parmi les biens ayant appartenu à un samouraï, un bol portugais datant de 1600 – 1625. 🍷

077. AQUAMANILE

Portuguese faience
Lisbon, 1620 – 1640
Height: 26.5 cm
C634

*Provenance: M.P. collection, Lisbon
Sangreman Proença collection, Évora*

Extremely rare Portuguese faience aquamanile dating from the first half of the 17th century, decorated in cobalt-blue pigment on a tin-white enamelled ground. The unusual vessel is moulded and shaped as a fantastic chimera of equine head and neck and pronounced female torso of marked waistline, fused onto a hybrid lower body with lion paws, bird wings and a long robust fish tail that curves upwards, to join the back of the head, forming a handle.

The decorative composition is highlighted and enriched by a bright cobalt-blue pigment in a variety of shades and ornamental motifs reflecting the influence of European prototypes, such as the elaborate jewel-like necklace, the grotesque mask bodice, the scrolled acanthus shoulders and the two large abdominal fleuron cut by a keel like blade. The tale's floral decoration however, albeit of looser and freer character, suggests the aesthetic grammar of contemporary Chinese porcelain prototypes.

This rare piece, undoubtedly produced by a Lisbon pottery workshop, was conceived with particular care, both in its shape and ornamentation, and was destined to an aristocratic and erudite clientele. In fact, it takes inspiration from the monster in Horace's 'Poetic Art', designating extravagant artistic creations that go beyond the bounds of reason. This piece would be displayed in the courtly washing of the hands ceremony that preceded the meals. Identical use had the various extant bronze examples of equally extravagant shapes and aquatic allusions.

077. AQUAMANILE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620 – 1640
Hauteur : 26,5 cm
C634

*Provenance : Collection M. P., Lisbonne
Collection Sangreman Proença, Évora*

Rare aquamanile en faïence portugaise de la première moitié du XVIIe siècle, peint en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc.

Pièce originale moulée et modelée, en forme de fantastique chimère à tête d'équidé dressée, sur cou haut, poitrine féminine prononcée, ceinture marquée et reste du corps hybride : pattes de lions, ailes latérales et queue de poisson dont la nageoire caudale rejoint la tête de la figure pour former l'anse de l'aquamanile.

Ces formes diverses sont soulignées par une riche décoration peinte en plusieurs tons de bleu et comportant des ornements différenciés, inspirés de modèles européens : la collerette réhaussant le cou et le col, le corset enserrant le tronc et orné à l'avant d'un mascarón expressif, les acanthes enroulées sur les épaules et les deux fleurons sur la panse, séparés par une sorte de quille (brisée). Quant à la queue, elle est ornée d'une décoration florale qui, bien que très libre et espacée, dénote le goût de la porcelaine chinoise.

Cette pièce rare, produite dans les ateliers de Lisbonne, est dotée d'une forme et d'une décoration particulièrement élégante et se destinait à une clientèle aristocratique et érudite. En effet, elle prend son inspiration dans le monstre d'Horace (Art Poétique), pour désigner les créations artistiques extravagantes qui dépassent les limites de la Raison. Elle servait à se laver les mains avant les banquets et, à l'image d'une cruche, on la remplissait d'eau par un trou situé au sommet de la tête de la chimère, pour ensuite la déverser par



The fantastic character of this aquamanile, distinct from medieval creations and from other contemporary European pieces, was only conceivable due to the wide diversity of cultures and exotic objects from far-away lands that merged in Lisbon, and overlapped with Italian Renaissance elements and Mannerist grammars characteristic of early 17th century Portuguese art.

It is also relevant to refer the close decorative relationship between this piece and contemporary tile productions, namely in relation to the grotesque ornaments, and other simpler popular motifs that reflected the naïve character of Portuguese ceramic painters of the early to mid-17th century, such as some tile borders and other freer ornamental compositions.

This piece is associated to a small extant group, identical in shape and decorated in similar blue and white motifs, such as an aquamanile formerly in the José Maria Jorge collection and later in the Mário Roque collection, and others in Portuguese and overseas museums. In this group we would also refer a polychrome example in the M.P. collection in Lisbon. Other extant mermaid or fish shaped aquamanilia, normally of polychrome decoration, can be dated to the same period and quite possibly, originate from one single pottery workshop.

A similar piece was exhibited at *Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe*, in the Musée National des Arts Asiatiques — Guimet in Paris (March – June 2019). 🇵🇹

sa bouche. Il existe d'autres objets d'apparat en bronze ayant la même fonction et présentant des formes extravagantes inspirées de thèmes aquatiques.

Le caractère fantastique de cet aquamanile, qui contraste avec les créations médiévales et les pièces européennes de la même époque, s'explique par la diversité des cultures et des objets insolites qui confluaient alors à Lisbonne ; on y perçoit des éléments hérités de la Renaissance italienne et des particularités maniéristes caractéristiques de l'art portugais de la première moitié du XVIIe siècle.

Il convient en outre de mentionner la parenté entre cette pièce et plusieurs compositions en azulejos de la même époque, figurant des ornements grotesques et autres motifs populaires, reflets d'une facette plus ingénue des décorateurs portugais pendant le deuxième quart du XVIIe, comme l'illustrent certaines bordures et des compositions ornementales libres.

Seul un nombre restreint de récipients identiques à notre pièce, en termes de forme et de décoration, a été conservé à l'heure actuelle : on en trouve peints en bleu sur fond blanc et présentant de nombreux points communs au niveau de la décoration dans la collection de José Maria Jorge puis de Mário Roque, ainsi que dans musées portugais et à l'étranger. Citons également celui peint en polychromie et appartenant à la collection particulière M.P.. D'autres aquamaniles connus en forme de sirène ou de poisson, la plupart du temps polychromes, pourraient dater de la même période et être issus du même atelier que celui de notre pièce.

Un objet similaire a été exposé à l'occasion d' *Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe*, au Musée National des Arts Asiatiques — Guimet à Paris (mars – juin 2019). 🇵🇹



078. AQUAMANILE

Portuguese faience
Lisbon, 1620 – 1640
Dim.: 12,0 × 18,0 cm
C592

Provenance: M.P. collection

Exhibited at: 'O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII – XVIII)', Lisbon, Museu Nacional do Azulejo, 2013 (cat. pp. 286 to 291, fig. 48).

A mythological creature shaped aquamanile, produced in a Lisbon pottery workshop in the first half of the 17th century, following a Wanli Chinese porcelain *kendi* prototype.

Decorated in a bright cobalt-blue pigment on a tin-white glazed ground, the frog-like creature is depicted sitting down on its limbs with a long 's' shaped tail functioning as the vessel handle. Its expressive features are defined by its raised head, long prominent wing-like ears extending over the shoulders, wide open eyes, prominent nose and open mouth with sticking out tongue forming the spout from where liquid would pour.

The decorative grammar is dense yet simple, almost geometric, being characterised by continuous zig-zagging parallel lines that cover the entire body. On the chest an exuberant round cartouche with a floral composition disposed in a Greek cross pattern, directly associated to the influence of Chinese porcelain ornamentation. The strange creature sits on a cushion, suggested by a frieze of beading, placed over the prominent base.

This fantastic aquamanile, depicted as a stylized frog (ancient Chinese symbol of longevity and the unachievable), clearly inspired by contemporary zoomorphic *kendi*, is however a miscegenation of various animals, as suggested by the stylised lion mane, ears and tail and, although of a larger size, it is reminiscent of the porcelain droppers, common miniature objects used by Chinese painters.

The kendi were originally designed as long necked water containers, their name originating from the Malay word

078. AQUAMANILE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620 – 1640
Dim. : 12,0 × 18,0 cm
C592

Provenance : Collection: M.P.

Exposé à : « O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII – XVIII) », Lisbonne, Museu Nacional do Azulejo, 2013 (cat. pp. 286 to 291, fig. 48).

Aquamanile en faïence, à la fine glaçure stannifère, décoré de bleu de cobalt, fabriqué dans les ateliers de Lisbonne, dans la première moitié du XVIIe siècle, représentant un animal fantastique, inspiré d'un *kendi* en forme de grenouille, en porcelaine de chine *Kraak – Wanli*.

L'animal, avec une physionomie expressive, est assis, appuyé sur ses quatre pattes. Sa queue enroulée, en forme de «S», sert d'anse. La tête haute, il a des oreilles protubérantes, en position de vol et placées sur le tronc, des yeux ouverts et attentifs, un nez saillant et une bouche avec un orifice pour verser le liquide.

L'ornementation est simple, géométrique, constituée de lignes parallèles en zigzag qui couvrent tout le corps et la queue. Sur la poitrine, dans une réserve circulaire exubérante, se détache une composition florale disposée en croix grecque.

Tout en évoquant une grenouille, cette pièce est un mélange de divers animaux, comme le suggère la stylisation de la crinière autour de la tête, les oreilles et la queue, qui peuvent être celles d'un lion.

L'inspiration puisée dans les *Kendi* zoomorphes, en forme de grenouille, de porcelaine chinoise est notoire — la grenouille, symbole de la longévité et de l'inaccessible, est la créature la plus représentée en Chine depuis l'ère néolithique.

*Le Kendi est un récipient pour boire de l'eau. Le nom vient du terme malais *Kendika*, bouteille utilisée pour transporter l'eau lors des rituels hindous et bouddhistes, en Inde. Ces*





Kundika, a type of bottle used in India for carrying water in Hindu and Buddhist rituals. These original and popular vessels, characteristic of Wanli period porcelain, were widely exported to the Middle East and to Europe during the late 16th and early 17th centuries, and are present in numerous public and private collections.

Somehow reinterpreting the traditional *kendi* design by adding the long tail and by removing the characteristic long neck, the Portuguese potter that moulded this aquamanile, has nonetheless maintained its liquid container function, somehow even reinforcing it by the sinuous two toned cobalt-blue decoration, suggesting ripples on a pond surface.

Considering its shape this aquamanile can be safely placed within the ‘Wanli’ period defined by Reynaldo dos Santos. The dense, yet abstract and purified ornamentation alluding however to the ‘Geometric decoration’ group of characteristic ‘horror vacui’.

The creative wealth of early 17th century Lisbon potteries is well exemplified by the originality and mastery of this object, one of the very few known of zoomorphic form but the only one in this particular shape. 🐸

récipients, très particuliers à l’époque *Wanli* et jouissant d’une grande popularité, étaient exportés vers le Moyen-Orient et l’Europe à la fin du XVIe et début du XVIIe siècle. On peut les trouver dans de nombreuses collections publiques et privées.

Bien qu’ayant retiré le support du long col du *kendi* et ajouté une queue pour servir d’anse, le céramiste portugais qui créa cet objet retint la fonction de récipient pour liquides et la renforça par une décoration sinueuse de rayures en bleu de cobalt remplies de lavis de la même couleur, simulant les vagues qui se propagent à la surface de l’eau.

Par sa forme, la pièce correspond à la période dite *Wanli* dans la classification de Reynaldo dos Santos, mais l’ornementation qui la couvre entièrement évoque une «décoration géométrique», avec son *horror vacui* caractéristique.

La richesse productive des poteries de Lisbonne de la première moitié du XVIIe siècle est clairement manifeste dans l’originalité et la maîtrise de cet objet. Pièce très rare, dont on ne connaît pas plus de deux ou trois exemplaires ayant la même fonction et des caractéristiques zoomorphes — celle-ci cependant est la seule avec les formes d’une grenouille. 🐸



079. BOTTLE

Portuguese faience
Lisbon, 1610 – 1620
Height: 29.8 cm
C429

Exhibitions: 'Un Siècle en Blanc et Bleu, Les Arts du Feu dans le Portugal du XVIIe siècle', Galerie Mendes, Paris, 2016 (cat. pp. 48–49).

Very rare Portuguese faience bottle copying an Islamic model, with decoration inspired by identically shaped Chinese porcelain pieces.

A long cylindrical neck topped by a flaring rim projects vertically from the large rounded body, which is divided in four cartouche like segments decorated with alternating floral patterns and geometric motifs with ribbons and loops. The segments are separated by vertical rectangular frames filled with hanging double cords and lozenge patterns.

The wide shoulder is similarly divided in four identical segments, filled with paper scrolls and ribbons, separated by a stylised flower within a narrow vertical column. The four vertical panels on the neck, alternating floral motifs with a crowning daisy and double hanging cords with lozenge, one of the precious objects of the Buddhist mythology.

It is accurate to argue that this bottle has an Islamic shape and follows a Wanli decorative model, which it tries to copy accurately in its profusion of motifs and symbols. It is also documented that the Portuguese were well familiarised with the Wanli period porcelain that was imported in large quantities throughout the first half of the 16th century. This intense co-existence resulted in deep assimilation, expressed not only in the high quality of the faience pieces produced, often similar to porcelain, but also in the decorative compositions carefully copied from Wanli (1573 – 1620) models. This unique porcelain like quality was achieved by the careful kneading of the fine clay that allowed for thin walled coiling or throwing, the choice of the finest blue pigments, the purity of the glaze and the superb quality of the painting.

Only two other pieces of identical shape are so far recorded. One of similar size in the Cologne Museum (inv. E531, 11351 – 11408) and another in a European private collection. 🍷

079. CARAFE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1610 – 1620
Haut. : 29,8 cm
C429

Expositions: « Un Siècle en Blanc et Bleu, Les Arts du Feu dans le Portugal du XVIIe siècle », Galerie Mendes, Paris, 2016 (cat. pp. 48–49).

D'une grande rareté, cette pièce en faïence portugaise présente une forme s'apparentant à la tradition islamique et une décoration inspirée des porcelaines de Chine.

Cette carafe aux renflements globulaires, sphérique, au col allongé, se termine par un rebord saillant. Le corps est décoré d'une composition de quatre cartouches dont les motifs décoratifs alternent entre de grandes compositions florales, des rameaux de marguerite, et des rouleaux de papier arborant des motifs géométriques s'entrecroisant. Ces médaillons rectangulaires sont séparés par des doubles cordons et des losanges. L'épaule est décorée de quatre réserves composées de rouleaux ou de feuilles, séparées de colonnettes constituées de branches fleuries stylisées. Le col se présente en quatre sections composées d'un rameau de feuilles verticales se terminant sur une marguerite en fleur alternant avec un double cordon et un nœud sans fin qui est l'un des objets les plus précieux de la doctrine bouddhiste.

Nous pouvons considérer que le format de cette carafe se rapproche de la tradition islamique et que sa décoration relève de la culture artistique Wanli. Son ornementation cherche à imiter fidèlement et parfaitement les motifs et les symboles présents sur les porcelaines chinoises que les Portugais connaissaient bien et qu'ils importaient en grandes quantités durant la première moitié du XVIe siècle. Cette assimilation des modèles chinois se révèle non seulement dans la grande qualité de la faïence très similaire à la porcelaine chinoise mais aussi dans la décoration imitant fidèlement les pièces Wanli (1573 – 1619).

La grande qualité est due au soigneux pétrissage de la pâte conférant peu d'épaisseur à l'objet, au choix rigoureux du bleu utilisé, à l'extrême pureté de la glaçure et à la grande qualité des décors peints.

Seules trois pièces de cette forme sont connues. Au-delà de cet exemple, il existe une pièce aux dimensions similaires conservée au Musée de Cologne (inv. E531, 11351 – 11480) et une autre dans une collection privée européenne. 🍷



080. LARGE POT

Portuguese faïence
Lisbon, ca. 1600–1620
Height: 40.0 cm
C616

Exhibitions: Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe, Paris, Musée National des Arts Asiatiques — Guimet, March, June 2019.

Important Portuguese faïence pot, of rounded body and short neck, decorated in cobalt-blue on a tin-white enamel, in a pattern inspired by Chinese porcelain pieces from the Ming dynasty, Wanli period (1572–1620).

The large pear-shaped bulging body divided in four large oval cartouches filled with stylized rocky outcrops, with lotus flowers, camellias and peach trees, in a jovial interpretation of original Chinese models. These cartouches alternate with crossing white bands, decorated with ruyi heads that stand out from a cobalt-blue checkerboard pattern, in a naïve depiction of swastikas.

The shoulder, with identical decoration of four medallions filled by diverse flowers, in which a peach tree is clearly identifiable, rises to a short but robust neck with a blue band of beads and flowers.

Encircling the base a large frieze of stylized lotus panels on a white ground.

Few pieces are known with this type of decoration, what explains the fact that this pot is often mentioned in literature as a good example of Portuguese faïence production from the early 17th century, which followed attentively the porcelain models arriving from the East, and which gave origin to the first European produced *chinoiseries*. 🍷

The richness of Lisbon's potteries production in the first half of the 1600 can be translated in the wide variety of decorations, shapes and types of objects. In this period the

080. POT

Faïence portugaise
Lisbonne, vers 1600–1620
Hauteur.: 40,0 cm
C616

Expositions: Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe, Paris, Musée National des Arts Asiatiques — Guimet, Mars, Juin 2019.

Rare et important pot ventru à col court en faïence portugaise du début du XVIIe siècle, peint en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc, avec décoration inspirée de la porcelaine chinoise de la période Wanli (1572–1620) de la dynastie Ming (1368–1644).

Le ventre du pot présente une ornementation compartimentée, avec quatre grands registres ovales contenant des fleurs de lotus, des camélias et des pêcheurs, formant une interprétation libre des cartouches représentées par les artisans chinois. Ils sont séparés par des bandes blanches croisées, décorées de têtes de sceptre *ruyi*, qui se détachent sur fond quadrillé en bleu de cobalt, en une représentation naïve des svastikas.

L'épaule de l'objet présente une décoration identique, avec quatre médaillons remplis de fleurs. Il se termine par un col court près du goulot, orné d'un cordon de perles et de fleurs bleues.

La base est entourée d'une grande frise composée de panneaux de lotus stylisés sur fond blanc.

On connaît très peu de pièces en faïence présentant ce type de décoration. Notre pot est donc mentionné à plusieurs reprises dans les écrits spécialisés comme un bon exemple de la production en céramique de Lisbonne au début du XVIIe siècle, qui suivait attentivement les motifs décorant les porcelaines arrivant d'Orient et à l'origine des premières chinoiseries de production européenne. 🍷

En effet, la faïence portugaise de l'époque se targue d'une production singulière, non seulement du fait de la qualité de





pieces produced achieved outstanding quality and reached one of the peaks of the Portuguese ceramic history.

Portuguese ceramic was a singular production, not only for the quality of the paste, the fine glaze and the blue pigment selected for the decoration, but also for the adoption of innovative decorative grammars of obvious oriental inspiration that preceded by several decades their assimilation by other European ceramic productions.

The Portuguese expansion and the subsequent privileged trade relations between Portugal and the East, turned Lisbon into the main European market for exotic products, amongst which the highly desirable Chinese porcelain, which was then re-exported, supplying courts and wealthy European families.

The high cost of porcelain incentivized the Portuguese potters to produce a cheaper imitation product. The first-hand knowledge of Ming porcelain particularly that produced in the reign of Emperor Wanli (1572 – 1620), fostered the appearance of singular and innovative ceramics with shapes and decorative details inspired by Chinese models.

The technical quality, exoticism, innovative decoration and an attractive price, lower than Italian majolica, were responsible by their immediate success throughout Europe.

By the mid-17th century however, with importing costs from Lisbon, a city in the periphery of Europe, rising substantially, it is clearly noticeable the development of the Dutch pottery industry, especially in the city of Delft, which will grow to become a main production centre for pieces in the Oriental taste, causing a severe decline to the Lisbon potteries and their subsequent closure.

la pâte, de la glaçure fine et translucide et du pigment bleu de cobalt utilisé, mais aussi en raison de l'originalité et de l'innovation présente dans les motifs, à la claire influence orientale, qui précèdent de plusieurs décennies les autres productions européennes.

Les Grandes Découvertes portugaises et les relations commerciales privilégiées établies entre le Portugal et l'Orient conduisirent Lisbonne à s'imposer comme premier marché européen de produits exotiques, parmi lesquels la tant appréciée et précieuse porcelaine chinoise qui s'exporta à partir de la capitale portugaise vers toute l'Europe, fournissant rois, empereurs et grandes familles aristocratiques.

Le prix élevé de la porcelaine chinoise encouragea les potiers portugais à produire des objets d'apparence similaire, mais au coût considérablement inférieur. La connaissance qu'ils avaient de la porcelaine Ming, tout particulièrement de la période Wanli, s'avéra propice au développement de céramiques nouvelles et singulières, présentant des formes et des décorations inspirées des précieux modèles orientaux.

La haute qualité technique, l'exotisme, l'innovation patente dans la décoration et le coût considérablement inférieur à celui de la majolique italienne entraînèrent le succès immédiat de cette faïence, spécialement dans les pays du Nord de l'Europe.

À partir du milieu du XVIIe siècle, avant tout en raison du coût croissant de l'importation des faïences venues de Lisbonne, ville périphérique du Sud de l'Europe, on vérifie le développement accentué aux Pays-Bas du centre potier de Delft, qui s'imposera par la suite comme centre producteur de pièces d'inspiration orientale, provoquant le déclin des ateliers de poterie lisboètes et leur conséquente disparition.



081. POT

Portuguese faience
Lisbon, 1620 – 1640
Height: 24.0 cm
C681

Provenance: J.P. Frazão collection, Santarém



A 17th century Portuguese faience, wheel-thrown ovoid shaped pot, of two identical handles and accentuated neck, decorated in cobalt-blue pigment on a white background.

The decorative grammar, of clear Chinese influence, is nonetheless defined by a *horror vacui* characteristic of Islamic models. Floral and foliage scroll motifs — stylised chrysanthemums, daisies and camellias — fill the entire body surface, illustrating, in a borrowed oriental manner, the image of an idyllic garden.

Encircling the whole body, at mid-height, an unusual raised ring band obtained by finger pressing the soft paste, in an obvious imitation of the Chinese porcelain pieces that contrary to faience, are constructed in two segments and subsequently joined together for decorating and glazing. In this particular instance, on copying from an original model and possibly not grasping the meaning of such ring, the potter unknowingly converted that technical detail into a purely decorative element.

On the neck a wide band of small, equally finger pressed, lead-white glazed alveoli, ornamented with individual stars and framed by contrasting light and dark blue friezes, topped by a white, twisted rope motif rim border. The base is encircled

081. POT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620 – 1640
Hauteur : 24,0 cm
C681

Provenance : Collection J.P. Frazão, Santarém

Pot en faïence portugaise du XVIIe siècle, tourné, de forme ovoïdale, au col démarqué et agrémenté de deux anses, peint en bleu de cobalt sur émail blanc.

La décoration présente une nette influence chinoise, doublée d'un *horror vacui*, caractéristique des modèles islamiques.

Sur la panse de l'objet, les éléments végétaux et floraux — chrysanthèmes, marguerites et camélias stylisés — remplissent intégralement la surface, représentant un jardin idyllique dans le style oriental.

Un trait en relief entoure la panse en son milieu : fait au moyen d'une pression manuelle sur le dégourdi, il imite les pièces de porcelaine chinoise qui, contrairement à la faïence, étaient fabriquées en deux moitiés, postérieurement assemblées, puis colorées et émaillées. N'ayant sans doute pas compris l'origine de ce détail, l'artisan a laissé libre court à sa créativité et a inscrit sur l'objet ce contour en relief.

Le col du pot est composé de multiples cavités alvéolées, formées par pression manuelle, revêtues d'émail stannifère blanc et décorées d'étoiles. Cette bordure supérieure est délimitée au-dessus et en dessous par deux lignes parallèles bleu foncé emplies de lavis bleu. L'embouchure du pot est ornée d'un cordage en relief, en émail blanc, apposé sur l'objet.

La base du pot est entourée d'une bande décorative bleu de cobalt.

Les anses, apposées sur la panse près du col, sont en forme d'oreille et décorées de traits parallèles bleus.



by a cobalt blue ring while the semi-circular and diametrically opposed auricular shaped handles, positioned close to the shoulder, are ornamented by short blue parallel lines.

The monochromatic cobalt-blue on white decoration, instilled by Chinese porcelain decorative models brought to Lisbon by Portuguese traders in the early 1500s, is introduced into Portuguese faience production in the first-half of the 17th century. The symbiosis between the Chinese and Islamic decorative repertoires would trigger the creation of a group of pieces, such as this pot, obsessively ornamented by master potters inspired by Islamic decorative characteristics.

The virtuosity and rarity of this piece reside in the object's unique appearance, which results from the potter's creativity, from the paste quality and fineness and from the purity of the centuries-old, but well-preserved, cobalt-blue pigment. 🌸

La décoration monochrome en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc, inspirée des modèles décoratifs de la porcelaine chinoise qui arrivait abondamment à Lisbonne par les navires de la route des Indes à partir du début du XVIe siècle, fut transposée à la production de céramique portugaise pendant la première moitié du XVIIe siècle. La symbiose entre les répertoires décoratifs chinois et islamiques donna naissance à un ensemble de pièces qui, à l'image de notre pot, présentent une décoration extrêmement dense, inspirée de l'ornementation islamique.

La virtuosité et la rareté de cette pièce se révèlent dans son apparence singulière — résultat de l'interprétation personnelle de l'artisan potier —, soulignée par la qualité et la finesse de la pâte et par la pureté du bleu de cobalt, conservé malgré le passage du temps. 🌸

082. LARGE DISPLAY PLATE

Portuguese faience 'Decoração Wanli'

Lisbon, 1610 – 1625

Diam.: 39.0 cm

C658

Provenance: Private collection, Alcobaça

Exhibited at: 'Un Siècle en Blanc et Bleu, Les Arts du feu dans le Portugal du XVIIe siècle', Galerie Mendes, Paris, 2016, (cat. pp. 50–51) and 'Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe', Musée National des Arts Asiatiques — Guimet, Paris, March – June 2019 (Cat. p. 49, n.º 32).



Exceptional Wanli influenced faience plate of wide raised lip, decorated in a dark cobalt-blue pigment on a tin-white ground.

The sophisticated well, encircled by an undulating band segmented by equidistant pairs of rings filled by fish scales and stylised branches, is centred by a pair of running lions within a lush and exotic landscape with chrysanthemums and carnations. The elaborate lip, extending over the well, is sectioned into eight segments, alternating daisies and polylobate cartouches filled by trellis and separated by pairs of columns topped by fleuron.

On the reverse, seven blue circles centred by stylised flowers alternating with vertical stripes.

This plate is an excellent example of the predominant 17th century Chinese influenced taste, popular in the decoration of faience pieces and widely adopted and reinterpreted by Portuguese potters who, as exemplified by this plate, attempted at copying not just the model and the decoration, but also the quality and technical characteristics of Chinese porcelain. For that purpose they will search for the finest available pastes, the most refined cobalt-blue pigment and the purest and finest enamel to blend with the mastery of the decoration and the accuracy of the theme.

082. PLAT

Faïence portugaise, décoration Wanli

Lisbonne, 1610 – 1625

Diam. : 39,0 cm

C658

Provenance : Collection particulière, Alcobaça

Expositions : « Un Siècle en Blanc et Bleu, Les Arts du Feu dans le Portugal du XVIIe siècle », Galerie Mendes, Paris, 2016 (cat. pp. 50–51) et « Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe », Musée National des Arts Asiatiques — Guimet, Paris, mars – juin 2019 (cat. p. 49, n.º 32).

Exceptionnel plat d'apparat à aile large et relevée, décoré en bleu de cobalt appuyé sur fond d'émail blanc, à inspiration marquée Wanli et Ming.

Le bassin du plat présente une décoration complexe et est entouré d'une bordure ondoyante divisée par des anneaux en sections remplies d'écailles et de branches stylisées. Y est représenté un couple de lions en mouvement, inscrit dans un paysage exotique luxuriant composé de grandes branches fleuries de chrysanthèmes et d'œillets.

La décoration de l'aile est plutôt élaborée et se prolonge sur la descente du plat. Elle se divise en huit registres : quatre ornés de pâquerettes traditionnelles alternant avec les autres délimités par un cadre polylobé et rempli d'une grille dont les cases comportent de minuscules losanges. Les registres sont séparés par des colonnettes doubles, surmontées de petits fleurons.

L'envers du plat repose sur un socle marqué et est orné de sept cercles entourant des fleurons, séparés par des traits verticaux, le tout peint en bleu de cobalt.

Cette pièce de faïence portugaise du XVIIe siècle constitue un excellent exemplaire du goût chinois décorant les céramiques de l'époque.

Voulant recréer des objets fidèles tant au regard de la forme que de la décoration et qui soient dotés d'une apparence et d'une qualité équivalentes à celles des œuvres arrivant de Chine, les artisans portugais veillaient à utiliser une pâte fine et bien travaillée, à choisir rigoureusement le bleu, à l'extrême pureté de l'émail, tout en se montrant exigeants quant à la qualité picturale de la décoration et du thème choisi.

Le motif central et la composition de l'aile se veulent copie de la porcelaine *Kraak* : ils s'approchent de cette production



The central design and the lip decorative composition attempt, in this particular instance, at copying the *Kraak* Chinese porcelain plates that were widely available in Portugal, reaching a near forgery quality, for both the exotic motifs and the pigment density and sheen.

Plates of polylobate cartouches filled by geometric trellis motifs have been published in *A Coleção de Faiança do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo*, p. 54 (Inv. no. 00423-MAD) and in Miguel Cabral Moncada's, *Faiança Portuguesa séc. XVI a séc. XVIII*, Lisbon, Scribe, 2008, p. 50, fig. 31. 🍷

aussi fidèlement que possible, non seulement à travers le choix des motifs exotiques, mais également par la densité du bleu utilisé, presque comme s'il s'agissait d'une contrefaçon.

On trouve un plat aux bordures polylobées et remplies d'une grille aux motifs géométriques similaires dans le catalogue *A Coleção de Faiança do Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo*, p. 54 (inv. n.º 00423-MAD) et dans celui de la collection António Miranda, in Miguel Cabral Moncada, *Faiança Portuguesa séc. XVI a séc. XVIII*, Lisbonne, Scribe, 2008, p. 50, fig. 31. 🍷

083. FOOTED SALVER

Portuguese faience 'Pré-Aranhões'
Lisbon, 17th century — second quarter
Diam.: 22.0 cm
C645

Provenance: Private collection, Alcobaça

Unusual small sized moulded salver of jagged cut-out lip, decorated in cobalt-blue pigment on tin-white enamel. Within the decagonal central section a flower and foliage crown encircling a cartouche monogrammed 'TS', often present in pieces associated to the city of Hamburg or to the Hanseatic League, the whole composition framed by a band of parallel vertical stripes.

On the lip a sequence of ten cut-out sections alternating artemisia leaves and peaches, separated by small columns with bows and seals. On the reverse, five polygonal sections of Chinese Ming — Wanli inspiration, filled by simple stylised floral detailing and a circular raised foot encircled by parallel blue filleting.

This rare salver, similar to other pieces of identical decoration in Portuguese collections, was originally produced for export to the German Hamburg market as evidenced by the 'TS' monogram and the foliage crown, both details repeated in a bottle made in Lisbon and dated to circa 1648, that can be seen at the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Inv. no. 1930.102).

The 'TS' monogram represents the transliteration of γ in Hebrew (*Tsadé*), meaning 'Faithful server, arms raised before the Lord, with humility' according to the *Torah*.

The salver's shape alludes to 17th century Portuguese silver footed salvers and its decoration, of clear hybridisation, reflects the blending of a strong *Kraak* matrix, on the lip, with a monogram framed by a foliage crown in the Northern European taste.

For similar piece see Ulrich Bauche, 'Lissabon — Hamburg *Fayenceimport Für Den Norden*', Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 43, fig. 26. 🍷

083. PLAT SUR PIED

Faïence portugaise « Pré-aranhões »
Lisbonne, deuxième quart du XVIIe siècle
Diam. : 22,0 cm
C645

Provenance: Collection particulière, Alcobaça

Plat sur pied original, de petite taille, moulé, doté d'une aile totalement découpée, couvert d'émail stannifère blanc et orné d'une décoration peinte en bleu de cobalt.

La descente du plat est polygonale, délimitée par une frise à bordure double, remplie de traits parallèles verticaux. Le bassin est orné d'une couronne de fleurs et de feuilles, au centre de laquelle se détache une cartouche portant le monogramme formé des lettres T et S superposées — initiales que l'on retrouve sur d'autres pièces en rapport avec Hamburg et la Ligue hanséatique.

L'aile est formée de dix registres découpés, remplis tour à tour de feuilles d'armoise et de pêcher, séparés par des colonnettes ornées de nœuds et de sceaux, découpées elles aussi.

Sur l'envers du plat, cinq registres en polygones dans le goût Ming et Wanli présentent de simples ornements floraux à pied en arc de cercle, entourés de filets peints.

Malgré la ressemblance avec d'autres objets appartenant à des collections portugaises, cette pièce de faïence rarissime a été produite pour le marché allemand de Hamburg, comme nous l'indiquent la cartouche ornée du monogramme « TS » et la couronne de feuillage qui l'entoure, identiques à celles que l'on trouve sur l'avant d'une bouteille datant probablement de 1648, fabriquée à Lisbonne et conservée au Museum für Kunst und Gewerbe, à Hamburg (inv. n.º 1930.102).

Le monogramme « TS » représente la translittération de γ en hébraïque (*Tsadé*) qui signifie « Fidèle serviteur, les bras levés devant le Seigneur, avec humilité » selon la *Torah*.

Sa forme reprend celle des plats à pied portugais en argent du XVIIe; quant à la décoration, elle est hybride, avec une aile de forte influence *Kraak* et un bassin dont l'ornementation tire son inspiration dans le nord de l'Europe.

Pièce identique : BAUCHE, Ulrich, *Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 43, fig. 26. 🍷



084. MEDICINE JUG

Portuguese Faience 'Pré-aranhões'
Lisboa, 1610–1635
Height: 22.0 cm
C629

*Provenance: M. Castilho collection, Lisbon
and M.P. collection, Lisbon*

Remarkable Portuguese faience medicine jug dated to the first half of the 17th century and decorated in cobalt-blue pigment on tin-white enamel.

The bulbous ovoid body of semi-circular handle, sits on a conical scalloped base and extends vertically by a long cylindrical neck, ending in a recessed tubular lip that would support the, now missing, lid. The long curved and prominent spout is decorated with a grotesque mask at the front. The foot is defined by a zig-zagging cut border.

The decorative composition, filling the whole surface of the object, is defined by the exuberant mask spout that extends along the neck, from the shoulder to the lip. On one side of the body, a large oval frame of conjoined 's' scrolls, that encases an oblique cartouche of evident European taste, with the inscription 'Aq. Tusilaginis'. Crowned by a classical mask, architectural scrolls and three equidistant flower urns, this cartouche is supported on a bracket like arrangement of scrolls, centred by a winged cherub head.

This main field, clearly inspired by contemporary European artistic canons is enwrapped in a typically oriental decorative landscape, with fences and rock outcrops defining the composition, from which emerge vegetal elements identical to those found in Chinese porcelain.

The grotesque mask relief on the jug's neck, with prominent eyes, nose and mouth, ending in and defining the spout, is framed by two architectural arched windows with branches and fruits, resembling peaches from Chinese Wanli

084. POT À SIROP

Faïence portugaise « Pré-aranhões »
Portugal, 1610-1635
Hauteur: 22,0 cm
C629

*Provenance: Collection M. Castilho, Lisbonne
et collection particulière M.P., Lisbonne*

Remarquable pot à sirop en faïence portugaise de la première moitié du XVIIe siècle, décoré en bleu de cobalt sur émail stannifère.

Pichet à panse ovoïde qui se prolonge en un long col cylindrique se terminant par un goulot tubulaire reculé qui devait recevoir un couvercle. Le bec verseur, de forme arrondie se termine en mascarón en relief et s'étend à l'extérieur du corps et de l'anse. Cette dernière de forme semi circulaire relie le col au corps.

La décoration en bleu de cobalt occupe toute la surface du récipient. Un extravagant mascarón part de la partie supérieure de la panse et se prolonge vers le col. La panse du pichet illustre dans une réserve ovale encadrée par des "s" juxtaposés et inversés, un cartouche oblique, typiquement européen, avec au centre une inscription, "Aq TusilaginiS", couronné d'un masque central avec des enroulements « en ferronnerie ». Le cartouche est surmonté de trois urnes fleuries équidistantes, et complété dans la partie inférieure par la tête d'un chérubin entouré d'enroulements qui semble supporter toute la composition.

Le reste de la décoration de la panse représente un paysage typiquement oriental, avec des clôtures et des rochers délimitant la composition, d'où sortent des éléments végétaux, identiques à ceux utilisés dans la porcelaine chinoise.

Sur le col du pot, le grotesque mascarón en relief, aux yeux, nez et bouche saillants, se termine sur le bec et s'étend vers les deux réserves latérales, à motifs architecturaux, remplies par des branches de fruits, semblables aux pêches de la porcelaine





period porcelain. This sophisticated decorative element, inherited from the classical tradition and absorbed by Renaissance art, was thoroughly exploited and reused by the European Mannerist movement in the earlier part of the 17th century.

On the base, the conical scalloped border is enhanced by a simple cobalt-blue ring of ovoid details, while on the handle, three vertical parallel lines frame two symmetric sections of fast brushstroke tracing.

The inscription ‘Aq TusilaginiS’ (Acqua Tusilaginea) on the jug surface defines its purpose: a container for an herbal remedy made from Coltsfoot (*Tussilago farfara*), a yellow flowered plant that for centuries has been used in the making of traditional treatments for bronchitis and fevers. Its properties are referred in the *Thesaurus Pauperum*, a medical treaty written by the Portuguese Pope John XXI (1215 – 1277), copied and circulated in the Middle Ages and with various later printed editions, which states that ‘drinking an infusion of coltsfoot for nine days will cure the fevers’¹.

The rarity of this jug is evidenced in the mastery demonstrated by the Portuguese painter, in his capacity of adapting the decorative composition to the form, joining in harmony the Chinese decorative elements from Ming porcelain, to the European elements characteristic of Italian Majolica. The mastery of the outlines, clear and well defined, and the strong and firm brushstrokes simulating fine Chinese porcelain, place this jug in a period of consolidation of Portuguese faience manufacture (c. 1610 – 1636), when the decorative quality is progressively improving. 🌿

Wanli. Une bande de bleu de cobalt - dont l’intérieur est accentué par des griffonnages, qui suggèrent une dentelle — fait les contours de la silhouette.

La base, de forme circulaire, est découpée en denticules et décorée d’oves bleus. Sur la anse, entre deux lignes parallèles, on trouve une décoration répétée de coups de pinceau rapides.

L’inscription “Aq TusilaginiS” (Acqua Tusilagini) indique l’usage prévu pour le pot : récipient pour « Eau de Tussilage ». Le *Tussilago farfara* est une plante qui donne des fleurs jaunes, aux propriétés médicinales qui est utilisée pour le traitement de la bronchite et des états fébriles. Ce fait est mentionné dans le *Thesaurus Pauperum* de Pedro Hispano (1215 – 1277) — Pape Jean XXI — œuvre copiée au Moyen Âge et largement publiée dès le début de l’imprimerie, et qui nous apprend que boire du jus de tussilage pendant neuf jours fait disparaître les fièvres tierce et quarte (à savoir les « fièvres intermittentes » comme celles provoquées par le paludisme).¹

La qualité et la rareté de cette pièce réside dans le travail pictural magistral du maître artisan portugais, qui a adapté la décoration à la forme, reliant dans une symbiose harmonique les éléments décoratifs de la porcelaine chinoise, en particulier de l’ère Ming, aux éléments décoratifs européens, très caractéristiques de la Majolique italienne. L’habileté des contours, précis et parfaits, ainsi que les coups de pinceau donnés sans hésitation — comme dans la porcelaine chinoise raffinée — situent cette pièce dans la période de consolidation de la production de faïence portugaise (vers 1610 – 1635), époque où apparaissent des pièces de haute qualité décorative. 🌿

¹ VIEIRA, Maria Helena Rocha, *Obras Médicas de Pedro Hispano, Acta Universitatis, Conimbrigensis, 1973, p. 314.*



085. PITCHER

Portuguese faience 'Pré-aranhões'

Lisbon, 1642

Height: 21.8 cm

C638

Provenance: Private collection, Alcobça

Commonly known as a 'Hamburg Bottle', this rare vessel is decorated in cobalt-blue pigment on a tin-white ground and dated 1642. Resting on a low conical foot, its ovoid shaped body extends to a tall neck, joined to the prominent body by a semi-circular handle.

The central decorative element, occupying a large body section, is focused on an armorial within a looped and scrolled circular frame. The composition is completed by dense foliage and floral motifs, of stylised camellias and Chinese-Pine branches that extend up to the lip, in a clear allusion to an Oriental model that follows Chinese Ming porcelain prototypes. The foot is wrapped in a radial decorative motif of palmettes alternating with vertical lines.

The exuberant heraldic dated 1642 refers to the city of Danzig (present day Gdansk) in Poland. This detail identifies this pitcher as a commission from a Hanseatic League city via Hamburg, the main trading gateway between northern Europe and Portugal.

This type of decorative detail, rare on Chinese porcelain, alludes to the fashionable Italian majolica pieces fashionable throughout Europe. The intricate lines and palmettes recall the garlands, in the style of *Della Robbia*. The ribbons that fall from the crown as well as the floral motifs of camellias and Chinese-Pine branches evoke on the contrary the links to Chinese porcelain.

Of the various wares commissioned by Hanseatic League cities, pitchers were amongst the most desirable. On arrival in Germany they were fitted with locally cast pewter lids. Their shape is clearly European, following typologies common to contemporary German pitchers. Commercially however, the Portuguese potters attempted to develop renewed decorative solutions in order to reconcile the emerging taste for exoticism with the typically western shape of the object.

An identical pitcher albeit dated 1643, belongs to Oslo's Kunstindustrimuseet collection (1643: BAUCHE, Ulrich, *Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden, Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 65, fig. 41.*) 🇵🇹

085. PICHET

Faïence portugaise « Pré-aranhões »

Lisbonne, 1642

Hauteur : 21,8 cm

C638

Provenance : Collection privé, Alcobça

Désignée à tort comme « Bouteille de Hambourg », cette rare pièce peinte en bleu de cobalt sur fond émaillé blanc, date de 1642. Reposant sur une base conique, son corps ovoïde se prolonge en un col haut qui s'unit à la panse par une anse semi-circulaire.

Le décor est centré sur une zone polylobée et dessine un blason encadré d'une cartouche avec quatre groupes des enroulements séparés par des palmettes, révélant un goût oriental. Les renflements du pichet sont décorés d'un dense motif végétal, composé de camélias et de rameaux de « pin de Chine » stylisés, qui se prolongent dans le col, aussi à la façon des porcelaines Ming. La base est décorée de palmettes séparées par des lignes verticales.

L'exubérant motif héraldique représente le blason de la ville de Danzig coiffé par une couronne portant la date de 1642. Danzig, devenue Gdansk, est une ville polonaise, ce qui permet de certifier qu'il s'agit ici d'une commande de la ligue hanséatique à travers le marché d'Hambourg, ville qui dominait le commerce maritime entre le nord de l'Europe et le Portugal.

Ce type de décor, rare dans la porcelaine de Chine, rappelle bien d'avantage les majoliques italiennes très convoitées à l'époque. Les enroulements et les palmettes rappellent les guirlandes, à la façon de *Della Robbia*. Les rubans qui retombent de la couronne ainsi que les ornements floraux, à l'instar des camélias et des rameaux de « pins de Chine » évoquent, eux aussi des liens avec la porcelaine chinoise.

Ces pichets sont parmi les objets manufacturés les plus appréciés dans les villes de la Ligue Hanséatique. Arrivés en Allemagne, ils étaient presque toujours recouverts de couvercles en étain. Leur forme est clairement européenne suivant la typologie des pichets germaniques de l'époque. Les potiers portugais ont cherché à inventer de nouvelles solutions décoratives afin de pouvoir concilier le goût naissant pour l'exotisme à la morphologie plus occidentale de l'objet.

On retrouve dans le Kunstgewerbemuseum à Oslo, un pichet très identique, avec le blason de Danzig, daté de 1643 (BAUCHE, Ulrich, *Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden, Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 65, fig. 41.*) 🇵🇹



086. PITCHER

Portuguese Faience 'Pré-aranhões'

Lisbon, 1635–1650

Height: 20.0 cm

C680

Provenance: M.P. collection, Lisbon

A rare, first-half of the 17th century container known as a pitcher, used for taking wine from large vessels and barrels. The elegant semi-circular handle links the ovoid shaped body, raised on a conical foot, to the elevated cylindrical neck.

Decorated in antimony-yellow and cobalt-blue pigments on a pewter-white background, the central body section, of elegant lobulated cartouche, depicts a well-known mythological scene of a pelican feeding her young her own blood. The remaining surfaces are filled with foliage and flower motifs and exuberant, apparently aquatic plants, emerging from a rock outcrop by a balustrade. On the neck and foot a vertical band and filleted border lock the composition. The pitcher is mounted with a contemporary German pewter lid of engraved ownership mark.

The pelican is symbolic of the Passion of Christ and of the Holy Communion. As Christ has given His blood to feed His people, so does the pelican, by wounding its own breast to feed its own blood and flesh.

On the basis of its format and decorative composition, the present pitcher is a valuable example of symbiosis between Chinese and European culture. Of the former, the cobalt-blue decoration on the white enamelled ground, allied to the mimicry of foliage elements and their distribution, clearly derived from Ming porcelain models. Of the latter the recognizable western shape, as well as the decorative Italian majolica inspiration, particularly in the depiction of the main central scene and use of antimony-yellow pigment.

Portuguese ceramic pitchers, produced in large numbers for export to Northern German cities — where the pewter lid was applied on arrival — followed typologies of contemporary German jugs. The absence of specific decorative models however, forced Portuguese potters to explore their own decorative solutions, resulting in a hybridism reconciling northern shapes to Portuguese emerging exotic tastes.

Almost exclusively exported to that European region, these jugs have been wrongly referred to as 'Hamburg faience' pitchers, being recorded in some northern museums under

086. PICHET

Faïence portugaise « Pré-aranhões »

Lisbonne, 1635–1650

Hauteur : 20,0 cm

C680

Provenance : Collection M.P., Lisbonne

Rare cruche désignée sous le nom de « pichet », utilisée pour retirer le vin de fûts et de tonneaux, datant de la première moitié du XVIIe siècle, décorée en jaune et bleu de cobalt sur émail stannifère blanc.

La pièce présente un corps ovoïde, prolongé par un haut col cylindrique ; elle repose sur une base conique et comporte une poignée semi-circulaire.

La panse du pichet est ornée d'un pélican nourrissant ses petits en leur offrant son sang, image inscrite dans un registre lobé.

Le reste du corps de l'objet comporte une décoration végétale, avec la représentation d'une plante exubérante, apparemment aquatique, près d'un rocher et devant une balustrade.

Le col et la base sont ornés d'une frise de barres verticales entre deux filets, parachevant la composition. Le couvercle est en étain allemand et porte le poinçon de son propriétaire.

Le pélican est le symbole de la Passion du Christ et de l'Eucharistie. Tout comme Jésus-Christ a donné son sang pour alimenter le peuple, le pélican, ne trouvant pas de poissons pour nourrir ses petits, se pique la poitrine et leur offre sa chair et son sang.

Cette pièce est un exemple de symbiose entre les cultures chinoises et européennes. De la première on décèle la décoration en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc, les éléments végétaux et leur distribution, inspirés de la porcelaine Ming. De la seconde on distingue la forme du pichet, mais également l'inspiration tirée de la Majolique italienne avec notamment la représentation de la figure principale en cartouche et l'utilisation du jaune d'antimoine.

Les pichets en céramique de production portugaise, fabriqués à large échelle pour les villes du nord de l'Allemagne — où était la plupart du temps apposé le couvercle en étain — suivent le modèle des cruches allemandes de l'époque. L'absence de modèles décoratifs spécifiques obligea les artisans portugais à trouver leurs propres solutions décoratives, d'où l'apparition de pièces hybrides, conciliant la forme nordique et le goût de l'exotisme surgissant à l'époque au Portugal.



this classification. These particular daily use wares were in stark contrast with exports to other markets, which favoured alternative typologies such as plates and display pieces.

The artist's creativity is, in this instance, valued as a taste adjusted to Renaissance Europe. Effectively, other countries, namely those of the European coasts such as Holland, that cherished Chinese porcelain, preferred pieces that adopted distant exoticism and cobalt-blue monochromes in the Ming taste. 🍷

Cette production, qui résultait, presque exclusivement, de commandes destinées à l'Allemagne, a souvent été erronément désignée sous le nom de « faïence de Hambourg », qualification que l'on trouve encore dans certains musées d'Europe du Nord. Contrairement aux exportations acheminées vers d'autres pays d'Europe, constituées la plupart du temps de plats et autres objets d'apparat, celles-ci incluaient en majorité des pièces liées au quotidien. Elles privilégiaient la créativité de l'artiste, avec un goût prononcé pour l'Europe de la Renaissance. Les autres pays, notamment ceux du littoral européen, comme la Hollande, apprécieuse de porcelaine de Chine, préféraient les objets qui manifestaient un exotisme lointain et optaient pour le monochromatisme en bleu de cobalt, dans le goût Ming. 🍷

087. PITCHER

Portuguese faience 'Pré-aranhões'

Lisbon, ca. 1635 – 1650

Height.: 20.0 cm

C628

Provenance: M.P. Collection, Lisbon

Rare 17th century faience wine pitcher, decorated in a bright cobalt-blue pigment applied on tin-white enamel. The long cylindrical neck and semi-circular handle, raising from the elegantly shaped ovoid body and well proportionate conical base.

On the front, framed by an oval cartouche, a nude female figure — an allegory to the roman deity Fortuna — with hair blowing in the wind, holds a large swollen sail. The figure is depicted standing on a symmetrically positioned, open winged globe that reinforces the compositing sense of movement: the swollen sail, the wings and the hair.

Contrasting with this unequivocally European image, a carefully balanced and near symmetrical composition of clear oriental grammar, unfurls from under the ear-like handle, framing the frontal cartouche; a camellia bush of stylised symmetric branches with two large and exuberant flowers. The cylindrical neck is segmented into three sections; a wider section filled by floral motifs, bordered by two small Chinese columns. The circular, conical foot adorned with a frieze of stylised juxtaposed pearls.

This pitcher is an excellent example of 17th century symbiosis between Chinese and European cultures. In the first instance the evocation of the cobalt-blue on tin-white enamel allied to the imitation of the vegetal elements and their Ming porcelain distribution. In the second the evident influence of Italian majolica, particularly in the selection of the central image, the Allegory of Fortuna as the deity associated to good

087. PICHET

Faïence portugaise « Pré-aranhões »

Portugal, vers 1635 – 1650

Hauteur.: 20,0 cm

C628

Provenance : Collection particulière M.P.

Rare pot, appelé « Pichet », utilisé pour tirer le vin des fûts et des tonneaux, pendant la première moitié du XVIIe siècle, décoré en bleu de cobalt sur émail stannifère.

La pièce, de corps ovoïde, est prolongée par un haut col cylindrique et repose sur une base conique. Elle se termine par une anse semi-circulaire.

Sur la partie frontale de la panse, dans une réserve ovale, se détache une figure féminine nue, cheveux au vent — allégorie de la Fortune, divinité romaine — tenant une voile gonflée par le vent. Elle se tient debout, sur un globe ailé aux ailes symétriquement déployées, renforçant tout le mouvement de la composition: voile, ailes et cheveux au vent.

Le reste du corps du pichet est couvert de décorations végétales de style oriental. Sous l'anse se trouve un arbuste de camélias à deux branches symétriques et stylisées se terminant par deux somptueuses fleurs.

Le col est cylindrique et divisé en trois réserves dont celle du milieu est ornée de motifs végétaux et flanquée de deux petites colonnes chinoises.

La base circulaire, ornée d'une frise de pétales juxtaposées et stylisées.

Cette pièce est un bel exemple de symbiose entre la culture chinoise et européenne. Alliant le goût pour la porcelaine Ming caractérisée par une décoration en bleu de cobalt sur émail stannifère associée au mimétisme des éléments végétaux. En ce qui concerne l'inspiration européenne et en particulier de la Majolique italienne, la représentation de la figure principale (abondamment



luck, an image widely replicated in 16th century engravings, in this instance holding a sail entirely dependent on the random whim of the wind blow. 🍀

Portuguese made wine pitchers were commissioned in large numbers by the Hanseatic League cities, normally receiving a pewter lid on arrival. Accordingly they were common, everyday objects in Northern Europe, their abundance resulting in a wrong, and until recently persistent, identification as Hamburg Faïence.

Their shape follows a favoured contemporary Germanic typology, fact that forced the Portuguese potters to explore new decorative solutions in the absence of specific known models. The end result is the successful conciliation between this typically northern model and the emerging taste for the exotic, by then popular in Portugal.

reproduite dans les gravures du XVIe siècle), adaptée à l'allégorie de la Fortune est dans le cas présent renforcée par une voile agitée, sujette aux caprices du hasard, guidée par le souffle du vent. 🍀

Les pichets étaient fabriqués à grande échelle pour les villes de la Ligue hanséatique. On leur appliquait normalement un couvercle d'étain de fabrication locale. Produits presque exclusivement pour satisfaire les commandes de ces régions du nord, on a fini par les appeler, bien qu'à tort, pichets « en faïence de Hambourg ».

Leur forme suit la typologie des pichets germaniques de l'époque, ce qui a forcé les artisans portugais à trouver leurs propres solutions décoratives, faute de modèles spécifiques, sur lesquels ils auraient pu s'appuyer. Le résultat est le rapprochement entre la morphologie nordique et le goût spécifique pour l'exotisme qui s'éveillait à cette époque.



— 17th Century Azulejos

The art of tile-making developed in Portugal owing to the influence of the Mudéjar art that endured for several centuries, and combined the established practice of covering surfaces in mosaic, allied to the need for weather proofing and climate control, and aesthetic decoration in the various spaces. In the beginning the Portuguese artisans adhered to the Moorish techniques, but with their own creativity and originality.

The greatest characteristic of the Portuguese tile is the dialogue established with the other arts, particularly architecture. After the initial adoption of the late Hispano-Moorish techniques, in the mid-16th century were introduced and adopted the styles and techniques of the Majolica or Faïence.

These new methods of tile-making flourished in Lisbon in the first part of the 17th century with orders from nobility and the church, to finish, preserve and decorate the walls of churches, convents, palaces and gardens. The Portuguese artisans were well experienced in the application of these tiles, playing with the forms and demonstrating a great understanding of both the material and all the rhythmic and chromatic possibilities. In an inventive manner, they integrated vast fields of colorful patterns with creative designs and ornamentation, which generated a network of pattern and color in these sites.

In covering great expanses with these compositions, these craftsmen established a rich reciprocal relationship between space and structure, transforming one's visual perception, permitting a comprehension of rhythm and scale.

The inspiration for these decorative elements in the repetitive patterns arise from most decorative arts, textiles, jewelry, engraving and from the travels and voyages initiated by the Portuguese to the Orient. The motifs, predominantly vegetal and geometric were painted in blue and yellow over a white base or background, and are of various sizes, but whose combination permits vast carpets cadenced in their polychromies, and defined by borders, which can enclose and divide the spaces. The artist's palette predominates with cobalt blue and antimony or Naples yellow, followed chronologically by copper greens and manganese wine color, always over a ground of lead white. These color schemes continued until taste dictated a change to just blue and white in the latter part of the 16th century.

In no other country has the tile played such a creative part in transforming architecture and space. In Portugal it is a fundamentally characteristic expression of Portuguese taste, from a culture, pluralistic and open to dialogue; a living example of a profoundly syncretic approach to art, absorbing, encompassing and divergent, and playing a predominant role in the enrichment of the world artistic heritage. 🇵🇹

— Azulejos du XVIIe Siècle

L'art de l'azulejo se développa au Portugal sous l'influence de l'art mudéjar qui perdura pendant plusieurs siècles dans la Péninsule Ibérique. Celui-ci y introduisit la coutume des revêtements en mosaïque qui alliaient le besoin d'imperméabilisation et de contrôle hygrométrique à la décoration des espaces. Les artisans portugais commencèrent par embrasser la technique mauresque, tout en la développant à leur manière, avec originalité et créativité.

La grande particularité de l'azulejo portugais réside dans le dialogue qu'il établit avec d'autres formes d'art, et notamment avec l'architecture. Après avoir initialement adopté les techniques hispano-mauresques, qui exigeaient une certaine lenteur, les artisans portugais se tournèrent, au milieu du XVIe siècle, vers la technique de la majolique ou de la faïence.

Cette nouvelle production d'azulejos s'épanouit à Lisbonne durant la première moitié du XVIIe siècle, notamment grâce aux commandes de la noblesse et du clergé pour couvrir les murs des couvents, des églises, des palais et des jardins. Les Portugais démontrèrent un talent particulier dans l'art d'appliquer les azulejos sur les édifices, jouant avec les formes et témoignant une connaissance pointue des matériaux céramiques et de leurs possibilités rythmiques et chromatiques. Faisant preuve d'inventivité, ils assemblaient les vastes revêtements polychromes afin de créer des compositions fondées sur l'agencement des motifs, pour obtenir une décoration dense et continue sur les espaces architecturaux.

En recouvrant de vastes surfaces avec ces compositions à patron, les artisans établissaient une relation profonde

et réciproque avec l'architecture — ils transformaient la perception visuelle de l'édifice, installaient une lecture spatiale fondée sur le rythme et l'échelle, trompant les sens entre espaces intégrant et intégré.

Les motifs figurant sur ces ensembles répétitifs puisaient leur inspiration dans les arts décoratifs — notamment dans les textiles —, ainsi que dans l'orfèvrerie, les gravures et les voyages des Portugais en Orient. Les ornements, principalement végétaux et géométriques, étaient peints en bleu et jaune sur fond blanc. Ils étaient constitués de modules de taille diverse, dont la combinaison donnait lieu à de vastes « tapis » basés sur la composition rythmée de motifs polychromes, délimités par des bordures qui divisaient les espaces. Sur la palette prédominait le bleu de cobalt et le jaune d'antimoine, suivis chronologiquement par les verts de cuivre et les violets de manganèse, toujours sur fond blanc d'étain — un éventail chromatique qui perdura jusqu'à ce que s'installe le goût pour le bleu et blanc pendant la seconde moitié du XVIIe siècle.

Nulle part ailleurs l'azulejo exerce une telle fonction créative dans la transformation des espaces architecturaux. Il représente l'expression caractéristique du goût portugais, d'une culture plurielle, en dialogue constant — l'exemple vivant d'un art profondément syncrétique au rôle fondamental dans l'enrichissement du patrimoine artistique mondial. 🇵🇹

088. CHARLES II AND CATHARINE OF BRAGANZA, KING AND QUEEN OF ENGLAND, SCOTLAND AND IRELAND

Blue painted and glazed faience

Holland or England, ca. 1662

Dim.: 15,6 × 12,3 × 1,5 cm and 15,2 × 12,4 × 1,5 cm

F1183

A pair of tiles portraying king Charles II (1630–1685) and queen Catherine of Braganza (1638–1705), daughter to king João IV of Portugal.

In this bust depiction the queen, portrayed as a Portuguese Infanta, is shown with her torso turning right and with typically Iberian, long and full hair styling, of marked parallel waves and large, curled forehead lock. The high lace neckline, reflecting Portuguese and Spanish fashion, departs from the exuberant and sensual Baroque models fashionable in other European courts, which the queen will adopt soon after her arrival in England.

This image of Catherine of Braganza is based on an engraving by William Faithorne (1616–1691) that part reproduces the three quarter portrait, painted by Dirck Stoop in 1660–1661 (Fig. 2), today at the National Portrait Gallery in London (NPG 2563).

The king, equally represented in bust but turning left, wears a lace collar or necktie, over a shoulder riveted suit of armour, and the collar of the Order of the Garter. This effigy relates to a portrait painted soon after the Restoration, ca. 1660–1661, by the Dutch artist Pieter Nason (1612–1688/90), and was undoubtedly copied from one of its versions printed by English and Dutch engravers, such as David Logan (1634–1692), William Faithorne (1616–1691) or Cornelis van Dalen the Younger (1638–1664) (Fig. 1).

This type of commemorative object, celebrating not only the dynastic alliance but also the restoration of the English monarchy, became popular following the reign's outset (1660) and the king's marriage (1662). Royal effigies of this type were painted on ceramic tiles, plates, jugs and mugs, embroidered on sophisticated textiles or minted on silver and bronze medals.

Similar tiles at the *Museu Nacional do Azulejo* (Lisbon), originally from the condes de Penha Garcia collection (MNAz 690 Az e MNAz 691 Az), and also at the Berardo collection (Lisbon). 🌟

Following from the December 1st 1640 revolution, that restores Portugal's independence and the Portuguese

088. CHARLES II ET CATHERINE DE BRAGANCE, ROIS D'ANGLETERRE, D'ÉCOSSE ET D'IRLANDE

Faïence peinte en bleu et glaçurée

Hollande ou Angleterre, vers 1662

Dim. : 15,6 × 12,3 × 1,5 cm et 15,2 × 12,4 × 1,5 cm

F1183

Paire d'azulejos représentant le roi Charles II d'Angleterre (1630–1685) et sa femme, Catarina de Bragança (1638–1705), fille du roi Dom João IV de Portugal.

La reine est représentée en buste, en tant qu'infante, le torse tourné vers la droite, et arborant une coiffure typiquement ibérique : cheveux longs, volumineux et en ondulations parallèles, une grande mèche bouclée sur le front. Son style de robe à large collerette en dentelle au haut décolleté reflète la mode au Portugal et en Espagne qui prenait ses distances par rapport aux modèles baroques, exubérants et sensuels, très en vogue dans les cours européennes, que la reine adoptera après son arrivée en Angleterre.

Cette image de la reine s'inspire probablement d'une gravure de William Faithorne (1616–1691) et reproduit en partie le portrait de trois quarts peint par Dirck Stoop en 1660–1661 (Fig. 2), qui se trouve à la National Portrait Gallery, à Londres (NPG 2563).

Le roi, également représenté en buste, tourné vers la gauche, porte un col ou une cravate en dentelle. On aperçoit en dessous les épaules de son armure en métal et ses rivets, ainsi que le collier de l'Ordre de la Jarretière.

Cette image évoque un portrait daté de 1660–61, peint sans doute peu après la restauration par le peintre hollandais Pieter Nason (1612–1688/90) : elle s'inspire certainement de l'une des versions de ce portrait, repris par plusieurs graveurs anglais et hollandais, comme David Loggan (1634–1692), William Faithorne (1616–1691) ou Cornelis van Dalen the Younger (1638–1664) (Fig. 1). 🌟

Ce type d'œuvres commémoratives, célébrant non seulement l'union souveraine, mais aussi la restauration de la monarchie britannique, connut une grande popularité dans la période qui suivit le début du règne de Charles II (1660) et son mariage avec Catherine de Bragança (1662). On trouve ainsi de nombreuses effigies peintes sur des azulejos, des assiettes, des cruches et des tasses en céramique, élégamment brodées sur du textile ou gravées sur des médailles.



monarchy, starting a new dynastic cycle headed by D. João IV, the new regime political priorities will focus on various diplomatic maneuvers, with the purpose of ensuring its recognition and legitimization, by the pope and the other European kingdoms.

Without this international ‘insurance’, the ever present danger of reannexation by Spain, would remain a constant concern, as the Spanish Crown maintained its claim to the Portuguese throne uninterrupted, for another 28 years, only coming to recognize the independence of Portugal on February 13th 1668.

One other aspect of paramount importance for the new dynasty's survival, was the urgency of securing progeny in order to be able to hold on to power. Following the premature and successive death of the two older children of king João IV and his queen Luisa of Guzman, D.Teodósio (b. 1634) and D.Joana (b. 1635) in May and November 1653, the Infanta Catherine (1638 – 1705), the third child, would effectively assume a major role, particularly reinforced by the king's death in 1656, by the new king's Afonso VI (1643 – 1683) sickly constitution and by the youth of D.Pedro (1648 – 1706).

In this dangerous context a strategic diplomatic axis — France / England — will be defined in order to eventually marry the Portuguese Infanta. In terms of France the fundamentals were essentially based on the fact that the country had been, since 1635, in a long war with Spain, having

Pièces similaires au Museu Nacional do Azulejo (Lisbonne) provenant de la collection des comtes de Penha Garcia (MNAz 690 Az et MNAz 691 Az), et dans la collection Berardo (Lisbonne).

Après la révolution du 1er décembre 1640 qui restaure l'indépendance du Portugal et la monarchie portugaise, ouvrant un nouveau cycle dynastique inauguré par Dom João IV, les priorités politiques du nouveau régime se centrent sur plusieurs actions diplomatiques immédiates, afin d'obtenir sa reconnaissance et sa légitimation par le Pape et les autres royaumes européens. Cette reconnaissance internationale était en effet importante pour contrer les tentatives de réannexion de la couronne espagnole, qui persista pendant 28 ans à réclamer ses droits sur le trône portugais, finissant par reconnaître le Portugal comme royaume indépendant le 13 février 1668.

Par ailleurs, autre aspect essentiel pour assurer la survie de la nouvelle dynastie, il était urgent de garantir son maintien au pouvoir par le biais d'une descendance. Avec la mort prématurée et successive des deux fils aînés de Dom João IV et de la reine Dona Luísa de Gusmão, Dom Teodósio (né en 1634) et Dona Joana (née en 1635), aux mois de mai et de novembre 1653, l'infante Dona Catarina, troisième fille du monarque, joua un rôle primordial, aggravé d'autant plus par la mort de Dom João IV en 1656, par la faible constitution du nouveau roi Dom Afonso VI (1643 – 1683) et par la minorité de l'infant Dom Pedro (1648 – 1706).

therefore, at least in appearance, an interest in allying itself to Portugal against the common enemy. In the case of England, a recurrent Spanish adversary and a centuries old Portuguese ally with whom there had been constant and strong political and economic ties.

With the collapse of the favoured union in France, following the November 1659 signing of the Treaty of the Pyrenees, establishing the peace between Spain and France, the latter pledging not to render any type of assistance to the Portuguese crown, the Portuguese matrimonial diplomacy will definitely focus on the possibility of a marriage in England. This impetus of this option will be renewed in May 1660, with the return of Charles II to the throne. Although relations with England had been formalized as early as 1642, with the signing of the Treaty of Peace and Trade, which implicitly recognized the royal status of D. João IV, they were suspended soon after with the outset of the English civil war.

It is under these circumstances that negotiations for the desired marriage will start, together with the definition of its terms, a discussion that will be completed by January 1661. Soon, the newly appointed extraordinary ambassador, D. Francisco de Melo e Torres, future 1st count of Torre, will depart for London with carefully detailed instructions regarding the terms to consider on agreeing the marriage contract.

On May 19th, Charles II announces the closing of his marriage negotiations and, on June 23rd is signed in London, the 'Treaty of Peace and Alliance between of most serene kings Afonso VI and Charles II, and of the marriage of the king of Great-Britain with the most serene Infanta of Portugal'. This treaty defines the payment by Portugal, of two million Portuguese 'cruzados', the surrender of two seaside garrisons — Tangiers and Bombay, the latter becoming the first English outpost in India, as well as the guarantees of free trade for English merchants in Portuguese territories. Although there was obvious overlapping between what referred to the queen's dowry and what referred to the Treaty, the specific articles define the dowry as, strictly, the two million Portuguese 'cruzados'. The remaining payments were guarantees of English assistance to Portugal and therefore coming under the scope of the peace treaty. Nonetheless none of the clauses could exist without the others.

Catherine of Braganza will embark on April 23rd 1662, destined to England, in an Armada sent by Charles II and headed by the Earl of Sandwich, in the middle of effusive popular celebrations and solemn farewell ceremonies. The

C'est dans ce contexte que s'établirent des relations diplomatiques stratégiques avec la France et l'Angleterre, dans le but de marier l'infante portugaise. Ce choix se devait avant tout au fait que la France se trouvât en guerre depuis 1635 contre l'Espagne et se montrât, du moins en apparence, intéressée à s'allier au Portugal contre un ennemi commun : quant à l'Angleterre, elle avait, d'une part, des conflits récurrents avec l'Espagne et était, d'autre part, une vieille alliée du Portugal, avec qui elle avait toujours maintenu de solides liens politiques et économiques.

Le projet favori d'union matrimoniale avec la France fut avorté avec la signature du Traité des Pyrénées en novembre 1659, qui établissait la paix entre l'Espagne et la France, et engageait cette dernière à n'aider d'aucune façon la couronne portugaise. À partir de ce moment, la politique matrimoniale portugaise se concentra sur la possibilité d'un mariage avec l'Angleterre, qui se trouva renforcée avec le retour de Charles II sur le trône en mai 1660. Les relations entre le Portugal et l'Angleterre avaient été formalisées dès 1642 avec la signature d'un traité de paix et de commerce qui reconnaissait implicitement le statut royal de Dom João IV, mais elles furent aussitôt suspendues avec l'éclatement de la guerre civile anglaise.

Les négociations du mariage fortement désiré et la définition de ses termes finirent par aboutir en janvier 1661. Dom Francisco de Melo e Torres, futur 1er Comte da Ponte, nommé ambassadeur extraordinaire, reçut avant son départ pour Londres des instructions spécifiques quant aux dispositions à prendre en compte dans le traité de mariage.

Le 19 mai, Charles II annonça la conclusion des négociations de mariage et, le 23 juin, fut signé à Londres le *Traité de paix et d'alliance entre les sérénissimes rois Dom Afonso VI et Charles II, et du mariage de Sa Majesté le Roi de Grande-Bretagne avec la sérénissime Infante du Portugal*. Ce traité établissait le paiement à l'Angleterre de la somme de deux millions de *cruzados* et la remise de deux comptoirs maritimes portugais, Tanger et Bombaim — qui devint le premier point d'ancrage de la présence anglaise en Inde —, ainsi que le libre commerce des commerçants anglais sur les territoires portugais. Bien que le traité superpose clairement ce qui concerne les dispositions de paix et la dot de l'infante, si l'on se réfère strictement aux clauses établies, celle-ci inclut uniquement les deux millions de *cruzados* portugais. Les restantes dispositions servent à garantir le soutien anglais au Portugal et relèvent donc du traité de paix, bien qu'elles soient toutes interdépendantes.

Dona Catarina de Bragança embarqua à destination de l'Angleterre le 23 avril 1662, à bord d'une flotte envoyée



Fig. 1 — Charles II



Fig. 2 — Catarina de Bragança © National Portrait Gallery, London

queen will disembark in Portsmouth on May 20th to be received by the king. The following day the marriage will be formalized in two ceremonies; one catholic under great discretion and an Anglican.

That same day the king will write from Portsmouth to his minister Lord Clarendon: 'I arrived here yesterday about two in the afternoon, and as soon as I had shifted myself I went to my wife's chamber. Her face is not so exact as to be called a beauty, though her eyes are excellent good, and not anything in her face that in the least degree can [*shoque*] one; on the contrary, she hath much agreeableness in her looks altogether as ever I saw; and if I have any skill in physiognomy, which I think I have, she must be as good a woman as ever was born. Her conversation, as much as I can perceive, is very good; for she has wit enough and a most agreeable voice. You would wonder to see how well we are acquainted already; in a word, I think myself very happy, for I am confident our two humours will agree very well together'

Jorge M. Ferreira

spécialement à cet effet et commandée par le Comte de Sandwich. De grandes fêtes populaires et plusieurs cérémonies solennelles d'adieu eurent lieu avant son départ. La reine débarqua à Portsmouth le 20 mai et fut accueillie par le roi. Le lendemain se déroulèrent deux cérémonies de mariage, l'une catholique, dans la plus grande discrétion, et l'autre, anglicane.

Ce même jour, le roi écrivit de Portsmouth à son ministre Lord Clarendon : « Je suis arrivé hier vers deux heures de l'après-midi et, à peine changé, je me suis rendu dans la chambre de ma femme. Son visage n'est pas parfait au point de dire qu'elle est belle, mais ses yeux sont magnifiques et aucun de ses traits n'est le moins de monde choquant : au contraire, elle présente un aspect général très agréable que j'ai eu le plaisir de constater : et si je possède un quelconque talent en physionomie, et je crois en posséder, elle est la meilleure femme qui soit née. D'après ce que j'ai pu constater, elle a une très bonne conversation : elle est en effet assez fine et a une voix très agréable. Vous seriez émerveillé de voir combien nous sommes déjà familiarisés l'un avec l'autre : en un mot, je suis très heureux et je suis persuadé que nos tempéraments s'associeront très bien. »

Jorge M. Ferreira

089. MAÇAROCA (CORN COB) TILE WAINSCOT

‘Azulejos’

Portugal, Lisbon, early 17th century

Dim.: 1.82 × 1.05 m (2) and 1.05 × 1.05 m (2)

F1152 + F1153

Provenance: J.J. collection, Lisbon

Rare panels dating from the first half of the 17th century, composed of tiles decorated in a well known ‘corn cob’ pattern framed by a simple border, and designed specifically to line large domestic interior wall surfaces.

The square ceramic plaques, tin-white enamelled and painted in cobalt blue and antimony yellow, form sequences of 2 × 2 tiles that compose a decorative pattern of scrolls and foliage encasing a stylised ‘corn cob’, organised in rotation from the centre with vegetal elements in the corners. The single tile wide border frame is composed of vegetal elements and beading.

Throughout the 17th century, this type of patterned ceramic tiles were commonly used for the integral lining of walls in a composition known as ‘tapete’, a type of tiled decoration that resembled oriental textile motifs. The ‘corn cob’ design was particularly used in religious architecture, being still extant at the sanctuary of Nossa Senhora de Brotas in Mora, the hermitage of São Brás at Dagorda in Óbidos and the church of Nossa Senhora das Areias at Pederneira in Nazaré.

The ‘corn cob’ has its origins in the stylisation of a Persian inspired flower or fruit, frequently observed in contemporary textile patterns. 🍷

089. LAMBRIS MAÇAROCA ÉPIDEMAÏS

«Azulejos»

Portugal, Lisbonne, début du XVIIe siècle

Dim. : 1,82 × 1,05 m (2) et 1,05 × 1,05 m (2)

F1152 + F1153

Provenance: Collection J.J., Lisbonne

Rares panneaux d’azulejos de la première moitié du XVIIe siècle, destinés à couvrir l’intégralité d’une surface d’un édifice, constitués de carreaux aux motifs dits de «maçaroca», entourés par une bordure simple.

Les plaques en céramique artisanale sont revêtues d’émail stannifère blanc, peint en bleu de cobalt et en jaune d’antimoine. Elles forment des modules de 2 carreaux sur 2, décorés de volutes et de feuillages comprenant un épi (*maçaroca*) stylisé, organisé selon une composition circulaire à partir du centre, associé à des éléments végétaux dans les coins. La bordure d’encadrement, de la largeur d’un azulejo, est constituée d’éléments végétaux stylisés et de perles.

Dans le Portugal du XVIIe siècle, il était courant de revêtir intégralement les murs d’un édifice avec des compositions «en tapis» formées d’azulejos à motifs géométriques. Le motif appelé «maçaroca» fut largement utilisé dans l’architecture religieuse de l’époque, comme en témoignent notamment le sanctuaire de Nossa Senhora de Brotas, à Mora, la chapelle de São Brás, à Dagorda (Óbidos), ou encore l’église de Nossa Senhora das Areias, à Pederneira (Nazaré). Il provient de la stylisation d’inspiration perse d’une fleur ou d’un fruit, motif fréquent sur les textiles de l’époque. 🍷



090. WALL HANGING

Linen and silk

Portugal (?), 18th century — last quarter

Dim.: 263,0 × 227,0 cm

F1143

Provenance: Private collection, Paris

Exceptional 18th century silk embroidered, linen taffeta (?) wall hanging. The large decorative panel ornamented in a variety of traditional stitches forming a polychrome composition in crimson, green, white, yellow and blue threads, filling a complex pattern previously outlined in black ink on the textile background.

The large decorative composition, of fantasized and vegetal motifs, is centred by an oval medallion with a female figure holding a flower bouquet in her right hand, and flanked by two carnations. Depicted with back tied hair, the figure is dressed in a low neckline tight fitting bodice with narrow sleeves, lace cuffs and collar, and a bow ribbon necklace, a fashionable and unequivocal 18th century attire.

Framing this cartouche, a symmetrical decorative composition that emerges from two flowers on either side of the central medallion, and spreads along the panel vertical axis, filling it with a succession of interlinked, stylised flowers and foliage. This decorative arrangement is completed by an unassuming depiction of two dynamic anthropomorphic figures holding flowers. In the corners, four birds being gripped by the neck by winged serpents. The whole composition is framed by a band of various continuous floral motifs, such as potted carnations, alternating with bulbous shapes in each corner.

The aesthetic language that characterises this wall hanging, is suggestive of a fusion of various compositional matrices associated to an 18th century artistic production. Whereas the life-sized central figure, of unusual dimension in textile figurative pieces, alludes to 18th century European female portrait models, the remaining decorative plan, as well as some specific detailing, such as the bat like wings defining the snakes in the lower corners, refer to recognizable contemporary carpet designs or painted wall motifs.

Although it hasn't been possible to identify similar decorative grammars attributable to the Portuguese, Castelo Branco production, normally defined by compositions that include the Tree of Life, birds and flowers, it is conceivable that erudite and individualised pieces, such as the wall hanging

090. TENTURE

Lin et soie

Portugal (?), dernier quart du XVIIIe siècle

Dim. : 263,0 × 227,0 cm

F1143

Provenance : Collection privée, Paris

Taffetas de lin (?); broderie directe au fil de soie polychrome sans torsion appréciable au point oriental, point fendu, point de tige, point lancé, point lancé rapproché et point bouclé; marque du dessin à l'encre noire sur le support.

Tenture sur support de taffetas blanc, probablement en lin, présentant une composition brodée au fil de soie polychrome (dans les tons carmin, vert, blanc, jaune et bleu) sur un dessin préalablement dessiné à l'encre, qui a transpercé sur l'envers de la pièce. La décoration est de type végétal et fantaisiste; s'y détache un médaillon central ovale contenant une figure féminine tenant des fleurs dans sa main droite. Encadrée par deux œillets, la jeune femme a ses cheveux clairs attachés et est représentée en buste; elle porte un ruban à son cou et une robe agrémentée d'un décolleté ovale prononcé, de manches ajustées terminées par des manchettes en dentelle assorties à celle ornant le décolleté, comme le prescrivait la mode européenne du XVIIIe siècle.

Le reste de l'ornementation s'organise à partir de deux fleurs disposées de chaque côté du médaillon selon un schéma symétrique par rapport à l'axe longitudinal de la pièce. On y aperçoit une maille de fleurs imaginaires et de feuillage entremêlé formant une série de tableaux qui entourent le médaillon et remplissent pratiquement tout le champ de l'ouvrage. Ces motifs décoratifs sont complétés par la très discrète représentation de deux petits personnages anthropomorphiques à la pose dynamique et l'air farceur tenant des fleurs, ainsi que d'oiseaux, dans les coins, dont le cou est enserré par des serpents ailés. La tenture comporte une frise d'encadrement où sont figurés des motifs floraux, tels que des œillets sortant de petits vases et des formes bulbeuses dans les angles.

La composition de cette tenture suggère l'association de plusieurs modèles typiques de la production artistique du XVIIIe siècle. Alors que la figure centrale, brodée à une échelle peu habituelle sur les ouvrages textiles (à taille réelle), évoque le modèle du portrait féminin de la période, le reste de la composition et le type d'ornementation, comme le dessin des ailes de chauve-souris (qui apparaît dans la partie inférieure pour



described herewith, do exist. In fact, various details, such as the overall theme and the embroidery technique, suggest this probability, namely the inclusion of carnations, symbols of marital fidelity throughout the Renaissance, and female figures in 18th century costume holding flowers, a conceptual allusion to smell, one of the five traditional senses. It is equally relevant the predominance of 'oriental' stitching — resulting in strong orthogonal shapes and surface sheen — which, although known in Europe at the time, didn't have much propagation, as is exemplified by this Portuguese manufacture, where it became known as Castelo Branco stitch.

This renowned production, defined by embroidering with untwisted or loose silk threads stretched from side to side over the pattern, subsequently fixed by threads applied transversally and held with short stitching, in an arrangement that favours broader pattern like effects. Although a three phase process, when compared to others, this technique is a fast, easy and economical embroidering solution that saves considerable lengths of thread on the composition's reverse, without affecting the appearance of large surfaces.

The resort to this stitch was therefore particularly recommended by Charles Germain de Saint-Aubin (1721 – 1786), designer and embroider to the King of France, Louis XV (1715 – 1774), for use on large surfaces and on pieces to be seen from a distance, such as is the case with this wall hanging, perhaps embroidered by the portrayed lady as a token of love. 🍷

Maria João Ferreira
Art Historian

figurer les ailes des serpents), rappellent des motifs avant tout identifiables sur des tapis ou dans la peinture murale de l'époque.

Bien que l'on n'ait pas encore identifié d'ouvrages similaires dans la production de Castelo Branco, il semble plausible que celle-ci ait pu réaliser des pièces dans le style de celui de cette tenture, dotées d'une décoration plus érudite et individualisée que celle déclinant arbres de vie, oiseaux et fleurs. Cette hypothèse semble étayée non seulement par le thème choisi que par la technique de broderie employée. La représentation d'œilletons (ouverts et fermés), symboles de la fidélité du mariage pendant la Renaissance, ou celle des figures féminines habillées à la mode du XVIIIe siècle tenant des fleurs constituent des choix courants, connotés avec la métaphore de l'odorat, l'un des cinq sens. Par ailleurs, on remarque la prédominance du point dit « oriental » — en référence à son origine asiatique — qui se caractérise par un résultat orthogonal et brillant; bien que relativement connu en Europe, il n'était que quelquefois employé si ce n'est précisément par cette manufacture portugaise, allant jusqu'à adopter la désignation de « point de Castelo Branco ». On l'exécute au moyen de fils de soie sans torsion appréciable ou floche, étendus d'un bout à l'autre du motif puis fixés par des fils de soie transversaux et réguliers, attachés à leur tour par de petits points dont la disposition confère des effets géométriques à l'ensemble. Bien que son exécution comprenne trois étapes, il s'agit d'une solution rapide, facile et économique par rapport à d'autres procédés, en raison de la quantité de soie utilisée qui économise sur l'envers de la pièce sans pour autant nuire au remplissage de grandes surfaces. Ainsi, l'utilisation de ce point était spécialement appropriée et conseillée par Charles Germain de Saint-Aubin (1721 – 1786), dessinateur et brodeur du roi Louis XV (1715 – 1774), pour de grandes surfaces et pour des ouvrages destinés à être vus à distance, comme ce serait précisément le cas de cette tenture, qui sait, brodée par la figure représentée comme témoignage de son amour. 🍷

Maria João Ferreira
Historien d'Art

— BIBLIOGRAPHY // BIBLIOGRAPHIE

Africa // Afrique

- BASSANI Ezio, FAGG William B., *Africa and The Renaissance – Art in Ivoire*, N. Y., The Center of African Art, 1988.
- BEN-AMOS, Paula, *L'Art du Bénin*, Rive Gauche Productions, 1979.
- DUCHÂTEAU, Armand, *Benin Tresor Royal. Collection du Musée Für Völkerkunde Vienne*, 1990.
- EZRA, Kate, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in The Metropolitan Museum* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- FRANCO, Anísio, *Santo António (Toni Malau)* in *Masterpieces – Pegadas dos Portugueses no Mundo*, Porto, ARPAB, 2010.
- FROMONT, Cécile, *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, U.S.A., The University of North Carolina Press, 2014.
- FU-KIAU, Busenki – Lumanisa, *Le muongo et le monde qui l'entourait*, Kinshasa, Office national de la recherche et du Développement, 1969.
- HILTON, Anne, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- JONES, Adam. *From slaves to palm kernels, A history of the Galinhas Country West Africa 1730–1890*. Wiesbaden, 1983.
- LIBBY, Douglas Cole, FURTADO, Júnia Ferreira, *Trabalho Livre Trabalho Escravo – Brasil e Europa Século XVIII e XIX*, São Paulo, Annablume Editora, 2006.
- PLANKENSTEINER, Barbara (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007.
- RODRIGUES, Tiago., (et.al.). *No rasto dos marfins luso-africanos. O olifante da coleção de Jay C. Leff*, in *Dinâmicas do Património Artístico. Circulação, Transformações e Diálogos* (coord. Clara Moura Soares e Vera Mariz. ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2018.
- SANTOS, Eduardo, *Religiões de Angola*, Lisboa, Junta de Investigações de Angola, 1969.
- SOUZA, Marina de Mello e, *Evangelização e Poder na Região do Congo e Angola: A Incorporação dos Crucifixos por Alguns Chefes Centro Africanos, Séculos XVI e XVII*, in *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico do Antigo Regime: poderes e sociedades*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, U.N.L., 2005.
- THORNTON, John K., *The Development of An African Catholic Church in the Kingdom of Kongo, 1491 – 1750*, in *Journal of African History*, n.º 25, 1984.
- THORNTON, John K., *The Kongolese Saint Anthony – Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684 – 1706*, USA, Cambridge University Press, 1998.
- VAINFAS, Ronaldo e MELLO e SOUZA, Marina de, *Catolização e Poder no Tempo do Tráfico: O Reino do Congo da Conversão Coroada ao Movimento Antoniano, Séculos XV–XVIII*, in *Tempo*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, v. 3, n.º 6, dez/1998.
- VOLPER, Julien, *Ora Pro Nobis, étude sur les crucifix bacongo*, Bruxelles, Paul Loius, 2011.
- VOLPER, Julien, *Du Jourdain au Congo, art et christianisme en Afrique centrale* (cat.), Paris, Flamarion, 2017.
- WYATT, MacGAFFEY, *Religion and Society in Central Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

India // Inde

- BAILEY, Gauvin Alexander, *The Catholic Shrines of Agra*, Arts of Asia, 23.4, 1993.
- BRANDIS, D. , *The Garden Roses of India*, Nature, 36, 1887.
- CARVALHO, Pedro Moura, *What Happened to the Mughal Furniture? The Role of the Imperial Workshops, the Decorative Motifs Used, and the Influence of Western Models*, in *Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 21, 2004.
- CAUNES, Lison de, Jacques Morabito, *L'écaille. Tortoiseshell*, Paris, Éditions Vial, 1997.
- CHOPRA, Dr., *Furniture during Mughal days*, Proceedings of the Indian History Congress, 16, 1953.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Trajar as aparências, vestir para ser: o testemunho da Pragmática de 1609*, in *Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, (ed.), O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, 2012.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, Luísa Penalva, *Jóias Goesas: a Construção de uma Identidade Indo-Portuguesa. Goan Jewels: The Construction of an Indo-Portuguese Identity*, in Luísa Penalva, Anísio Franco (eds.), *Esplendores do Oriente. Jóias de Ouro da Antiga Goa. Splendours of the Orient. Gold Jewels from Old Goa* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *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.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR – PAB, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel (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)*, Lisboa, AR-PAB, 2019.
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018.
- DAM-MIKKELSEN, Bente e LUNDBAEK, Torben, *Etnographic Objects in The Royal Danish Kunstkammer 1650–1800*, National Museet Kobenhavn, 1980.
- DELIEB, Eric, *Investing in Silver*, London, Corgi Books, 1970.
- DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2002.
- DIAS, Pedro, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Santander Totta, Lisboa, 2006.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- ELGOOD, Robert, *Mughal Arms and the Indian Court Tradition*, Jewellery Studies, 10, 2004, pp. 76–98.
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, Museu de São Roque, Lisboa, 1966.
- FELGUEIRAS, J. J., *Arcas Indo-Portuguesas de Cochim*, Oceanos, 19–20, 1994.
- FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português – Índia e Japão*, Vol. III, Lello e Irmãos Editores.
- FLORES, Jorge, SILVA, Nuno Vassallo, *Goa e o Grão-Mogol* (cat.), Lisboa, FCG, 2004.
- FRAZIER, J., *Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean*, Human Ecology, 8.4, 1980.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Arquivo Historico Portuguez*, 2, 1904.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.
- GOMES, Paulo Varela Gomes e ROSSA, Walter, *O primeiro território: Bombaim e os Portugueses*, Oceanos, 41, 2000.

- GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P (éd.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- HAIDAR, Navina Najat, SARDAR, Marika (eds.), *Sultans of the South. Arts of India's Deccan Courts, 1323–1687*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- IRWIN, John, *Asókan Pillars: A Reassessment of the Evidence – IV: Symbolism*, The Burlington Magazine, 118.884, 1976.
- JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002.
- KAOUKJI, Salam, *Precious Indian Weapons and other princely accoutrements*, Kuwait - London, Dar al-Athar al-Islamyah, The al-Sabah Collection - Thames & Hudson, 2017.
- LOSTY, J. P., *Identifying the artist of Codex Casanatense 1889*, Anais de História de Além-Mar, 13, 2012.
- KHARE, Meera, *The Wine-Cup in Mughal Court Culture – From Hedonism to Kingship*, The Medieval History Journal, 8.1, 2005.
- KRISNA, Anand, *A Brief Survey of the Evolution of Floral Decorative Design in the Early Mughal Period and its Relevance to the Early Patkas*, in M. L. Nigam (éd.), *Decorative Arts of India*, Hyderabad, Salar Jung Museum, 1987.
- MARCOS, Margarita Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010.
- MARKEL, Stephen, [et al.], *Jades, Jewels and Objets d'Art*, in Pratapaditya Pal, *Romance of the Taj Mahal* (cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Thames and Hudson, 1989.
- MARKEL, Stephan, *The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts*, in Som Prakash Verma (éd.), *Flora and Fauna in Mughal Art*, Mumbai, Marg Publications, 1999.
- MATOS, L., *Imagens do Oriente no século XVI. Reprodução do código português da Biblioteca Casanatense*, Lisbon / Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- MELIKIAN-CHIRVANI, A. S., *Sa'idā-ye Gilāni and the Iranian Style Jades of Hindustan*, Bulletin of the Asia Institute, 13, 1999.
- MENDIRATTA, Sidh Losa, *Two Towns and a Vila, Bacaim, Chaul and Tana: The Defensive Structures of Three Indo-portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da Índia*, in Yogesh Sharma; Pius Malekandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014.
- MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, Londres, Thames and Hudson, 2007.
- MICHELL, George, ZEBROWSKI, Mark, *Architecture and Art of the Deccan Sultanates*, Cambridge, Wolfson College, 1999.
- MOORE, Simon, *Spoons 1650–2000*, Oxford, Shire Publications Ltd., 2014.
- NALLINO, C. A., *Celestino Schiaparelli, Rivista degli studi orientali*, 8.1–4, 1919–1920.
- OMIDSALAR, Mahmoud, *Div*, in YARSHATER, Ehsan, (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 7.4, London – Boston, Routledge – Kegan Paul, 1989.
- PAGET, Commander George Evelyn, *English and Scottish Silver Spoons*, Edinbourg, How of Edinbourg, 1952.
- PAUL, E., *Jaiwant, Arms and Armour. Traditional Weapons of India*, Lustre Press, Roli Books, 2006.
- PEARSON, M.N., *Os Portugueses na Índia – Coleção de Cabo a Cabo*, Lisboa, Editorial Teorema, Lda, 2003.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Mobiliário e Marfins in Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisbon, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, INCM, 1983.
- PINTO, Pedro, *Um olhar sobre a decoração do 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*, in Revista de Artes Decorativas, Porto, 2008, n.º 2.
- RAPOSO, Francisco Hipólito (ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses – FCG, 1991.
- SANTOS, Reynaldo dos; e QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa Nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974 (2.ª edição – revista e ampliada).
- SANGL, S., *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 3, 2001.
- SANGL, S., *Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista*, in F. A. C. Sousa, T. A. Pais (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005.
- SEIPEL, Wilfried, (ed.), *Exótica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst-und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien – Milano, Kunsthistorisches Museum, Skira, 2000.
- SHARGHI, N., *Papaver bracteatum Lindl., a Highly Rich Source of Thebaine*, Nature, 213, 1967.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisbon, Edições Excelsior.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.), *A Herança de Rauluchantim*, Santa Casa da Misericórdia, São Roque Museum, 1996.
- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia, do século XVI ao Século XVIII*, Lisbon, Santander Totta, 2008.
- SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013.
- SOUSA, Francisco António Clode [et al], *Um Olhar do Porto, Quinta das Cruzes*, Funchal, 2005.
- SKELTON, Robert, *The Shah Jahan Cup*, London, Victoria and Albert Museum Publication, 1966.
- SKELTON, Robert, *A Decorative Motif in Mughal Art*, in Pratapaditya Pal (éd.), *Aspects of Indian Art. Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art, October 1970*, Leiden, E. J. Brill, 1972.
- SKELTON, Robert, *Islamic and Mughal Jades. The Jade-Carving Tradition in Turkestan, Persia, Turkey and India*, in Keverne, Roger (ed.), *Jade*, London, Aquamarie, 2010.
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de, *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.
- SERRÃO, Vítor, *Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana*, in Artur Teodoro de Matos, Guilherme d'Oliveira Martins (éds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015.
- STRONGE, Susan, *Jade at the Mughal Court in the 17th century*, Transactions of the Oriental Ceramic Society, 76, 2011–2012.
- SYNDRAM, D., J. Kappel, and U. Weinhold, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden – München – Berlin, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Deutscher Kunstverlag, 2007.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- TERRY, Edward, *A Voyage to East-India [...]*, Londres, Printed for J. Wilkie [...], 1777.
- TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e [et al.], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstkammer*, (cat.), C. Gulbenkian Foundation, Lisbon, october 2001.
- VASSALLO E SILVA, Nuno, *Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão. Ingenuity and Excellence: Ivory Art in Ceylon*, in VASSALLO E SILVA, Nuno, (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013.
- WALKER, Daniel, *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era* (cat.) Londres, Thames and Hudson, 1998.

- WARD, William E., *Selected Buddhist Symbols in Sinhalese Decorative Art*, *Artibus Asiae*, 13.4, 1950.
- WARK, Robert R., *British Silver in the Huntington Collection*, San Marino Calif: Huntington Library, 1978.
- WATT, George, *Indian Art at Delhi, 1903. Being the Official Catalogue of the Delhi Exhibition, 1902–1903*, Calcutta, Published by the Superintendent of Government Printing, India, 1903.
- WHITE, Palmer, Elsa Schiaparelli. *Empress of Paris Fashion*, London, Aurum Press, 1995.
- WILLS, B., S. La Niece, B. McLeod, and C. Cartwright, *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, *The British Museum Technical Research Journal*, 1, 2007.
- *Portugal e o Mundo nos séculos XV e XVII*, (cat.) National Museum of Ancient Art, Lisbon, 2009.
- *Presença Portuguesa na Ásia*, Lisbon, Oriente Foundation, 2008.
- *Rituais de Poder. Armas Orientais. Coleção de Jorge Caravana*, Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas, Portugal, 2010.
- *Splendeur des Armes Orientales*, ACTE – EXPO, Paris, 1988.
- *Via Orientalis – Portugal*, Europália 91, Oriente Foundation.
- KAOUKJI, Salam, *Precious Indian Weapons and other princely accoutrements*, Kuwait - London, Dar al-Athar al-Islamyah, The al-Sabah Collection - Thames & Hudson, 2017.

Ceylon // Ceylan

- CHONG, Alan, [et al.], *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapour, Asian Civilisations Museum, 2013.
- COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi, Munsharam Manoharlal, 1956.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel (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)*, Lisboa, AR-PAB, 2019.
- FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon / Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. 3 (Índia e Japão)*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- GSCHWEND, Annemarie Jordan, BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010.
- JAFFER, Amin, SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999.
- JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002.
- LOPES, Rui Oliveira, *Arte e Alteridade confluência da Arte Cristã na Índia e no Japão, séc. XVI a XVIII* (PhD Dissertation in Fine Arts), 2011.
- MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, Londres, Thames and Hudson, 2007.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.) *Marfins no Império Português*, Lisbon, Scribe, 2013.
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de, *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.
- TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginária Luso Oriental*, Lisbon, IN-CN, 1983.
- VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, La Haye, Gemeentemuseum, 2014.

Southeast Asia // Asie du Sud-est

- CARVALHO, Pedro de Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008.
- CARVALHO, Pedro Moura, *Um conjunto de lacas quinhentistas para o mercado português e a sua atribuição à região de Bengala e costa do Coromandel*, in CARVALHO, Pedro de Moura (ed.), *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História* (cat.), Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2001.
- CASTILHO, Manuel (ed.), *Na Rota do Oriente. Objectos para o estudo da arte luso-oriental. The Eastern Route. Objects for the study of Portuguese-Oriental art* (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 1999.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR/PAB, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel (coord. científica), *A Cidade Global – Lisboa no Renascimento* (Cat. Exp. MNAA), Lisboa, MNAA/INCM, 2017.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- DIAS, PEDRO, *Thailand and Portugal 500 Years of a common Past – The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (Cat.), Coimbra, Gráfica Coimbra, 2011.
- ESTELLA MARCOS, Margarita Mercedes, *Marfiles de las Provincias Ultramarinas Orientales de España y Portugal*, Ediciones Espejo de Obsidiana, 1997.
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Arcas Indo-portuguesas de Cochim*, in *Oceanos*, 19–20, 1994.
- FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- GIL, Juan, *Los Chinos en Manila – Siglos XVI y XVII*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2011.
- GUEDES, Ana Maria Marques, *Interferência e integração dos portugueses na Birmânia*, ca. 1580–1630, Lisboa, Fundação Oriente, 1994.
- KÖRBER, Ulrike, *South-East Asian Lacquer on the 16th and 17th century Indian – or Singhalese-Portuguese furniture*, in KOPANIA, Izabela (ed.), *South-East Asia. Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic Relations with Europe*, Warsaw – Toruń, Polish Institute of World Art Studies – Taki Publishing House, 2012.
- KÖRBER, Ulrike, *Reflections on cultural exchange and commercial relations in sixteenth-century Asia: a Portuguese nobleman's lacquered Mughal shield*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013.
- KÖRBER, Ulrike, *The Three Brothers: Sixteenth-century Lacquered Indo-Muslim Shields or Commodities for Display?*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.
- MONCADA, Fernando, *Mobiliário Quinhentista Luso-Oriental – Talha baixa, Lacada e Dourada*, *O Antiquário*, 16, 1996.
- SALAZAR, Domingo de, *Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila, enviada al Rey Felipe II por Fr. Domingo Salazar, O.P.*, Manila 24 de Junho de 1590.
- SILVA, Nuno Vassallo e (coord.), *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.C.M..

China // Chine

- AFONSO, Simonetta Luz (dir.), *Do Tejo aos Mares da China – Uma epopeia portuguesa*, Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, 1992.
- BARBAS, Helena, Madalena, *História e Mito*, Lisboa, Êsquilo edições, 2008.
- BAILEY, Kate, *A note on Prussian blue in nineteenth-century Canton*, in *Studies in Conservation*, London, Volume 57, n.º 2.
- BARRETO, Luís Filipe, *Europas – China: Passado e Presente – Uma breve reflexão*, in *Revista Militar*, janeiro de 2017.
- BERLINER, Nancy, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996.
- BEURDELEY, Michel, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Fribourg, Office du Livre, 1982.
- BRUIJIN, Emile, *Chinese Wallpaper in Britain and Ireland*, New York, Philip Wilson Publishers, 2017.
- CASTELLUCCIO, Stephane, *De la cale au paravent – Importation, commerce et usages des papiers chinois au XVIIIe siècle*, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2018.
- CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa ao Tempo do Império – Portugal – Brasil*, ACD Editores, 2007.
- CONNER, Patrick, *The Hongs of Canton – Western merchants in south China 1700-1900, as seen in Chinese export paintings*, London, English Art Books, 2009.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR/PAB, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500 – 1700): prata, madrepérola e porcelana. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500 – 1700): silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisbon / Lisbonne, AR-PAB, 2018.
- CROSSMAN, Carl L., *The Decorative Arts of the China Trade*.
- CROSSMAN, Carl L., *The China Trade - Paintings, furnishings and exotic curiosities*, Suffolk, Antique Collectors' Club, 1991.
- CRUZ, António João; SECO DE MORAIS, Ana Cristina; REGO, Carla, *O contributo da Conservação e Restauro para o Conhecimento da História de um Objecto: o Caso de um Biombo com Características Orientais em Madeira Policromada*, in *Res Mobilis*, Revista Internacional de Investigación en Mobiliário y Objetos Decorativos, Vol. 5, n.º 6 (I), Oviedo University Press, 2016.
- DAM-MIKKELSEN, Bente, Torben Lundbaek, *Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer, 1650 – 1800*, Copenhagen, Nationalmuseet, 1980.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Lisboa, Imaginalis, 2006.
- DODERER, Gerhard, *A Constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721 – 24)*, in *Revista Portuguesa de Museologia*, n.º 13, Lisboa, 2003.
- EDUARDES, Louise P., *Men e Women in Qing China – Gender in the Red Chamber Dream*, University of Hawai'i Press, 2001.
- EVANS, Morgan, *Dong Zhuo, Zhang-Fei, in Sanguo yanyi*
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Arcas Indo-portuguesas de Cochim*, in *Oceanos*, n.º 19/20, 1994.
- FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português – Índia e Japão*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário I*, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 2002.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 2002.
- GOMES, Ana C. Costa Gomes; MURTA, Isabel Murta, *Papéis de parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas* in MENDONÇA, Isabel M. G.; CARITA, Helder, MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisboa, Instituto de História da Arte (IHA) – Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – Universidade do Rio de Janeiro, 2014.
- GUANZHONG, Luo, *Three Kingdoms – A Historical Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1999.
- HOWARD, David e AYERS, *China for the West*, Philip Wilson Publishers Limited, London, 1978.
- JARRY, Madeleine, *Chinoiserie, Chinese influence on European Decorative Art, 17th and 18th centuries*, Sotheby Publications, London, 1981.
- KAIJIAN Tang, *Setting off from Macau – Essays on Jesuit History during the Ming and Qing Dynasties*, Brill, 2015.
- LEEMING, David, *The Dictionary of Asian Myth*, New York, Oxford University Press Inc., 2001.
- LEVENSON, Jay A, (coord.), *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16th e 17th C.* (Cat), Washington D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institute, 2007.
- LOPES, Rui Oliveira, *Arte e Alteridade confluência da Arte Cristã na Índia e no Japão, séc. XVI a XVIII – Dissertação de Doutoramento em Belas Artes*, 2011.
- MARTZLOFF, Jean- Claude, *A History of Chinese Mathematics*, Berlin, Springer – Verlag, 1997.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de Matos, *A Casa das Porcelanas – Cerâmica Chinesa da Casa-Museu Anastácio Gonçalves*, Ministério da Cultura – Instituto Português de Museus, Lisboa, 1996.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, *Porcelana Chinesa – De presente régio a produto comercial*, in CALVÃO, José Rodrigues (dir.), *Caminhos da Porcelana Dinastia Ming e Qing* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 1998.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, SALGADO, Mary, *Porcelana Chinesa da Fundação Carmona e Costa*, Lisboa, 2002.
- MOURA, Vasco Graça, *OCEANOS – Porcelanas e Mares da China*, C.N.D.P., n.º 14, Junho 1993.
- NILSSON, Jan – Erik, *Antique chinese and Japanese porcelain in Gotheborg Antique Chinese and Japanese Porcelain*.
- OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa (transc. Paleografica), *Orfanológicos, Letra A, Maço 120, N.º 1: Autos do inventário dos bens que ficaram por falecimento do desembargador António Joaquim de Pina Manique continuado com a viúva sua mulher, D. Antónia Claudia Rosa da Costa, 1796*, in MENDONÇA, Isabel M. G.; CARITA, Helder, MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisboa, Instituto de História da Arte (IHA) – Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – Universidade do Rio de Janeiro, 2014.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, *Presença Portuguesa na Ásia* (Cat.), Museu do Oriente, 2008.
- PESSANHA, Sofia, et al. *Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multi-analytical non-destructive techniques*, Elsevier B. V., 2009.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990.
- POMERANTZ, Carolle Thibaut, *Wallpaper – A History of Style and Trends*, Paris, Flammarion, 2009.
- RICCI, Matteo, *Complete Works of Fr. Matteo Ricci*, Vol. IV, Letters (II).
- ROBERTS, J. A. Roberts, *História da China*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2011.
- SAMPAIO, José de Mancelos, *Os Morgados de Antanho de Cavaleiros*, in *Arqueologia e História*, Vol. 7/8, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa 1930.
- SERRÃO, Vítor (coord. cat.), *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, C.N.C.D. P., 1995.

- SERRÃO, Vitor Serrão, *Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos*, in BARRETO, Luís Filipe e SERRÃO, Vitor, (coord.), *Património Cultural Chinês em Portugal*, (Actas do Colóquio Internacional).
- SHIXIANG, Wang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, 2 Vols., Hong Kong, Art Media Resources, 1990.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza, *D. João V*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.) *Marfins no Imperio Português*, Lisboa, Scribe, 2013.
- SOUSA, Francisco António Clode de, *Um Olhar do Porto – Uma Coleção de Artes Decorativas – Quinta das Cruzes*, DRAC, 2005.
- TEIXEIRA, José de Monterroso, *Triunfo do Barroco* (cat.), Lisboa, Centro Cultural de Belém – Fundação das Descobertas, 1993.
- TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.-C.M., 1983.
- UNZER, Emiliano, *História da Ásia*, Columbia & San Bernardino, Amazon, 2019.
- VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle – Gemeentemuseum, 2014.
- WATSON, William (ed.), *Chinese Ivories. From the Shang to the Qing* (cat.), London, Oriental Ceramic Society, 1984.
- WILLETS, William, *Foundations of Chinese Art – From Neolithic Pottery to Modern Architecture*, London, Thames and Hudson, 1965.
- YANYI, Sanguo, *Histoire des trois Royaumes*, Paris, Librairie Benjamin Duprat, Vol. I, 1845.
- *A Dessacralização de um Biombo com características orientais em madeira policromada revelada através do Estudo Laboratorial e as suas implicações na intervenção de Conservação e Restauro in Artis On*, n.º 5, Janeiro 2017, pp. 67–75.
- *China Knowledge – Encyclopaedia on Chinese History, Literature and Art*, Cf.: <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Historiography/sanguozhi.html>
- *Chinese Nine Linked Rings Puzzle in Classical Chinese Puzzles Project PL*, Berkeley, California, U.S.A., Cf.: <http://chinesepuzzles.org/nine-linked-rings-puzzle/>
- *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Vol 11, Neufchâtel, Samuel Faulche & Compagnie, 1765.
- *Expansão Portuguesa e Arte do Marfim*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1991.
- Fundação Oriente (coord.), *A Cidade Proibida* (Cat.), Lisboa, F. O., 1992.
- *Histoire des Trois Royaumes en Illustrations – Bibliothèque Numérique Mondiale*, Cf.: <http://babelstone.co.uk/SanguoYanyi/YeFengchun/Images/index.html>
- *História dos Três Reinos (ilustrações)*, China, Gravador: Huan Chengzhi; edição de Yi Xiang Tang. Cf.: <https://www.wdl.org/pt/item/4455/>
- *Lisboa na Origem da Chinoiserie – A Faiança Portuguesa do Séc. XVII, Coleção Mário Roque*, São Roque, Antiguidades e Galeria de Arte, Lisboa, 2018.
- *The Three Kingdoms – The Sacred Oath: The Epic Chinese Tale of Loyalty and War*, Edited by Ronald C. Iverson, 2014.

Japan// Japon

-
- BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan – Tematic Motifs in Art and Design*, New York, Rizzoli International Publications, Inc., 2001.
 - BARRETO, Luís Filipe, ALVES, Jorge M. dos Santos, Macau, *O Primeiro Século de um Porto Internacional*, 2007.
 - BASTOS, Celina, *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 (éd.), 'O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th–18th centuries)' (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013.
 - CANEPA Teresa (et al.), *Depois dos Bárbaros II – Arte Namban para os Mercados Japoneses, Portugueses e Holandês*, London, Jorge Welsh Books, 2008.
 - CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016.
 - CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016.
 - CRESPO, Hugo Miguel, (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018.
 - CURVELO Alexandra (Coord.), *Encomendas Namban – Os Portugueses no Japão da Idade Moderna*, Lisboa Fundação Oriente (Museu), 2010.
 - CURVELO, Alexandra, *Namban Art: what's past is prologue*, in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013.
 - CARVALHO, Pedro Moura, *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História*, FCG, Lisbon 2001.
 - IMPEY, Olivier; JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.
 - FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996.
 - PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal – Presença Portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990.
 - VINHAIS, Luísa, WELSH, Jorge (eés.), *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art. Depois dos Bárbaros. Um exceptional conjunto de obras Namban*, Londres – Lisboa, Jorge Welsh, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2007.
 - *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Fundação Calouste Gulbenkian. Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1991.

Portugal// Portugal

-
- ALEGRIA, José Augusto, coord., *Triomphe du Baroque*. Bruxelas: Fundação Europália Portugal 91, 1991.
 - BASTOS, Celina, PROENÇA, José António, *Museu de Lamego, Mobiliário*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999.
 - BAUCHE, Ulrich, *Lissabon – Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hambourg, Museum Für Kunst Und Gewerbe, 1996.
 - CALADO, Rafael Salinas, *Aspectos da Faiança Portuguesa do Século XVII e alguns Antecedentes Históricos*, in Faiança Portuguesa de 1600 a 1660, Lisbon, Ministries of Foreign Affairs and Amsterdam, Lisbon/Amsterdam, 1987.
 - CARDIM, Pedro, *Embaixadores e Representantes Diplomáticos da Coroa Portuguesa no séc. XVII*, separata Cultura, n.º 15, Centro de História da Cultura, Universidade Nova de Lisboa, 2002.
 - CASIMIRO, Tânia Manuel, *Faiança Portuguesa nas Ilhas Britânicas dos finais do século XVI aos inícios do século XVIII*, Doctoral dissertation in History, specialty in Archaeology FCSU-UNL / Thèse de doctorat en archéologie, FCSU-UNL, Lisbon / Lisbonne, UNL, 2010, (polycopied text / texte policopié).
 - CAZENAVE, Michel, dir., *Encyclopédie des Symboles. (La Pochotèque)*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.
 - CRESPO, Hugo Miguel (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018.

- CORREIA, Vergílio (Direcç.), *Catálogo – Guia do Museu Machado de Castro – Secção de Ourivesaria Coimbra*, Coimbra Editora, 1940.
- FREIRE, Fernanda Castro (Coord.), *Mobiliário, Móveis de Assento e de Repouso*, Vol. I, Lisboa, F.R.E.S.S., 2001.
- FREIRE, Fernanda Castro, PEDROSO, Graça, HENRIQUES, Raquel Pereira, *Mobiliário, Móveis de Conter, Pousar e de Aparato*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2002.
- FERRÃO, Bernardo, *Exposição de Ourivesaria – Maio Florido* (cat.), Lisboa, SNI, 1964.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Porto, Artes Gráficas – Lello & Irmão, Editores, 1990. Vol. II.
- GUIMARÃES, Alfredo, *Mobiliário Artístico Português (Elementos Para a Sua História) II*, Guimarães, Edições Pátria, Vila Nova de Gaia, MCMXXXV,
- GUIMARÃES, Alfredo, *Mobiliário do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, MCMXLIX,
- KEIL, Luís, *Faiança de Hamburgo e suas analogias com a Cerâmica Portuguesa do século XVII*, in Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, Vol. III, Lisboa, 1938.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, MONTEIRO, João Pedro, *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (cat.), Lisbon / Lisbonne, Electa, 1994.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *O Exótico nunca está em casa? A China na Faiança e no Azulejo Portugueses (séculos XVII-XVIII)*, MNAZ, 2007.
- MELO, António de Oliveira, GUAPO, António Rodrigues, MARTINS, José Eduardo, *O Concelho de Alenquer. Subsídios para um roteiro de Arte e Etnografia*, Alenquer, Comissão Municipal da Feira das Ascensão de Alenquer e Associação para o Estudo e Defesa do Património de Alenquer, 1987.
- MONCADA, Miguel Cabral de, *Faiança Portuguesa, Séc. XVI a Séc. XVIII*, Scribe – Produção Culturais, Lda.
- MOURA, Vasco Graça, *OCEANOS – Porcelanas e Mares da China*, C.N.D.P., n.º 14.
- OLIVEIRA, Isabel Yglesias de, CORDEIRO, Maria Gabriela e SANTOS, Maria Fernanda, *Os Paramentos de Encomenda Joanina para o Real Convento de Mafra. O Ouro transformado em Seda*, in Henriques, Tiago, coord., *Mafra Sacra. Memória & Património.: Zéfiro – Real e Venerável Irmandade do Santíssimo sacramento da Paróquia de Santo André de Mafra*, 2017.
- PAIS, Alexandre Nobre e MONTEIRO, João Pedro, *Faiança Portuguesa da Fundação Carmona e Costa*, Lisbon / Lisbonne, Ed. Assírio e Alvim, 2002.
- PINTO, Maria Helena Mendes, LEITE, Maria Fernanda Mello G. Passos, BARROS, Carlos Vitorino da Silva, *Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV – XVIII*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o Seu Tempo, Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV – XIX*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga, 1985 – 1987.
- PINTO, Clara Vaz, *Colchas de Castelo Branco*, s.n: SILVIP - Sociedade Gestora do Fundo de Valores e Investimentos Prediais - Instituto Português de Museus, 1993.
- PORFÍRIO, José Luís Gordo (coord.), *As Grandes Coleções: Museu Nacional de Arte Antiga*, National Museum of Ancient Art, Lisbon, Edições Inapa, 1999.
- RAPOSO, Fernando e ANTUNES, Teresa, coord. geral, *Bordado de Castelo Branco*, Castelo Branco, Câmara Municipal de Castelo Branco, 2015.
- SAINT-AUBIN, Charles Germain de, *Art of the Embroiderer*. (ed. de Alexandre Rainof, Edward Maeder e Lynne Dean). Boston e Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art – David R. Godine, Publisher, 1983 (1ª ed. 1770).
- SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado em Portugal*, Livraria Civilização, 1984.
- SANDÃO, Artur de, *Faiança Portuguesa, séculos XVIII – XIX*, vol. I, Barcelos, Livraria Civilização, 1988.
- SANTOS, Manuela de Alcantara, *Talheres de Prata de Guimarães: séculos XVIII e XIX*, Porto, Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- SANTOS, Reynaldo, COUTO, João, POSSOLLO, Guilherme (Direcç.), *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, F.R.E.S.S., 1955.
- SANTOS, Reynaldo, *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800 – 1800)*, Royal Academy of Arts, Outubro de 1955 a Março de 1956, Lisboa 1957.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Faiança Portuguesa Séc. XVI e XVII*, Oporto / Porto, Livraria Galaica, 1960.
- SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa, nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1971.
- SERRÃO, Vitor, GARNOT, M. Nicolas Sainte Fare (éds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001.
- SIMÕES, J.M. dos Santos, OLIVEIRA Emilio Guerra de, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- TASSINARI, Magda, *Ouro, Ouro, Ouro...*, in Vale, Teresa Leonor M., coord. cient. e ed., *A Capela de São João Baptista da Igreja de São Roque. A Encomenda, a Obra as Coleções*. Lisboa: Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa - Imprensa Nacional de Lisboa, 2015.
- TRONI, Joana Almeida, *Catarina de Bragança (1638 – 1705)*, Edições Colibri, Lisboa, 2008.
- VASCONCELOS e SOUSA, D. Gonçalo, *Pratas Portuguesas em Coleções particulares: Séc. XV ao Séc. XX*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1998.
- WRIGHT, H.P., *The Story of the 'Domus Dei' of Portsmouth*, London: James Parker & Co., 1873.
- *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (cat.), Milão, Electa, Lisbon / Lisbonne, 1994..
- *Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro – Ourivesaria sécs. XVI e XVII*, IPM, 1992.
- *O Exótico nunca está em casa? – A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)* (cat.), Lisbon / Lisbonne, Museu Nacional do Azulejo.
- *Un Siècle en Blanc et Bleu* (cat.), Paris, Galerie Mendes / Galeria São Roque, Lisboa, 2016.

§ SÃO ROQUE, ANTIQUES AND ART GALLERY

RUA DE S. BENTO 199B and 269
1250 – 219 LISBON
PORTUGAL
P+F +351 213 960 734
M +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

§ COMPILATION AND ORGANIZATION

§ COMPILATION ET ORGANISATION

MÁRIO ROQUE
TERESA PERALTA
JORGE FERREIRA
PATRÍCIA FERRARI
ANTÓNIO AFONSO LIMA
MARIA JOÃO SIQUEIRA
LEONOR BRANDÃO
EVA MENDES

§ TEXTS

§ TEXTES

ANTÓNIO AFONSO LIMA
HUGO MIGUEL CRESPO
JORGE FERREIRA
MARIA JOÃO FERREIRA
MÁRIO ROQUE
PATRÍCIA FERRARI
SASHA ASSIS LIMA
TERESA PERALTA

§ FRENCH TRANSLATION

§ TRADUCTION FRANÇAISE

JOANA CABRAL
JULIE VIVIERS
PHILIPPE MENDES

§ ENGLISH TRANSLATION

§ TRADUCTION ANGLAISE

JORGE FERREIRA
H. CRESPO

§ EDITION

§ ÉDITION

SÃO ROQUE

§ PHOTOGRAPHY

§ PHOTOS

JOÃO KRULL
EDUARDO PULIDO

§ EDITING AND IMAGE TREATMENT

§ ÉDITION ET TRAITEMENT DES IMAGES

EDUARDO PULIDO

§ GRAPHIC DESIGN AND PAGINATION

§ CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE

JOSÉ MENDES

§ TYPE

§ POLICE

CHAPARRAL PRO, CAROL TWOMBY

§ PRINTING AND FINISHING

§ IMPRESSION ET FINITIONS

ACD PRINT

§ LEGAL DEPOSIT

§ DÉPÔT LÉGAL

459829/19

§ ISBN

§ ISBN

978-989-98929-7-2

§ PRINT RUN

§ TIRAGE

750 EXEMPLAIRES COPIES

§ SEPTEMBER 2019

§ SEPTEMBRE 2019

§ ©SÃO ROQUE 2019

§ SÃO ROQUE, ANTIQUITÉS ET GALERIE D'ART

RUA DE S. BENTO 199B e 269
1250 – 219 LISBONNE
PORTUGAL
T+F +351 213 960 734
P +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

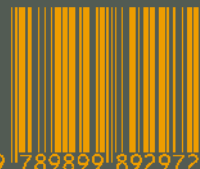




SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE
Rua de São Bento, 199B | 1250-219 Lisboa | T +351 213 960 734
geral@saoroquearte.pt | antiguidadessaoroque.com

PRICE // PRIX
50,00€

ISBN 978-989-98929-7-2



9 789899 892972



MAR OCEANO

ROP

A F

B

U

Religiosa

De Sagittis





