



Arte Cristã Chinesa

Dos Mares do Sul da China à Corte Imperial (1580-1900)

Chinese Christian Art

From the South China Sea to the Imperial Court (1580-1900)



SÃO ROQUE

ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE

Hugo Miguel Crespo

Arte Cristã Chinesa

Dos Mares do Sul da China à Corte Imperial (1580-1900)

Chinese Christian Art

From the South China Sea to the Imperial Court (1580-1900)



SÃO ROQUE

ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE



PREÂMBULO

Este livro não pretende ser um volume monográfico sobre um tema tão complexo e pouco estudado, em especial num campo em que grande parte da historiografia da arte publicada revisita de forma repetida o mesmo pequeno e bem conhecido corpus de arte cristã chinesa dos inícios da época moderna. Espera-se que a análise aprofundada das quinze obras discutidas na secção de catálogo deste volume - na sua maioria inéditas e desconhecidas dos estudiosos - contribua para um maior esclarecimento do tema e forneça material para ulterior investigação e a necessária análise comparativa. Ao alargar o âmbito geográfico por forma a incluir o Mar do Sul da China - considerando, por exemplo, o contributo dos artistas chineses ultramarínos estabelecidos nas Filipinas - este estudo sublinha o carácter essencialmente chinês das suas obras, apesar de um maior ou menor processo de sinização e das crescentes influências europeias que nelas se manifestam. Mais se sublinha também as duas principais formas como estas obras foram produzidas: uma centrada nas províncias costeiras do sul da China, tendo como figuras principais particulares e ricos mercadores; outra enraizada no coração do Império, na sua capital, Beijing, acessível apenas a missionários e diplomatas acreditados.

FOREWORD

This book does not claim to be a monographic volume on such a complex and little-studied theme, with much of the published art-historical literature revisiting the same small and well-known corpus of Chinese Christian art from the early modern period. It is hoped that the in-depth analysis of the fifteen artworks discussed in the catalogue section of this volume—most of which are previously unknown to scholars and unpublished—will shed further light on the subject and provide material for additional research and comparative analysis. By broadening the geographical scope to include the South China Sea—considering, for instance, the contributions of overseas Chinese artists settled in the Philippines—this study underscores the fundamentally Chinese character of their artworks, despite their varying Sinicised features and the growing European influences they exhibit. It also highlights the two main ways such artworks came into being: one centred around the Chinese southern coastal provinces, with private individuals and wealthy merchants as the principal figures; the other entrenched in the heart of the Empire, in its capital city of Beijing, accessible only to accredited missionaries and diplomats.

O presente volume deve a sua existência a uma pintura outrora num palácio lisboeta e à insaciável curiosidade de um antiquário. Esta pintura é, sem dúvida, uma das mais significativas obras de arte cristã produzidas na China durante o início do período moderno, criada no contexto específico da actividade missionária na região, agora melhor compreendido. Pertence hoje ao Asian Civilisations Museum em Singapura. Pintada pelo irmão jesuíta italiano Giuseppe Panzi em colaboração com um artista chinês desconhecido (**cat. 11**), representa o altar-mor da Igreja de S. José, o Dong Tang, em Beijing. Para além de ser um raro exemplar de arte cristã realizada na China no auge da presença jesuíta na corte imperial, encontra-se documentada em fontes arquivísticas que chegaram até nós. Além disso, contribui para um melhor entendimento da decoração interior desta igreja em Beijing, há muito desaparecida. O primeiro texto sobre esta notável pintura foi escrito em 2019, mas circulou apenas sob a forma de um *dépliant* impresso e ilustrado. De certo modo, esta pintura, junto com outra sobre seda (**cat. 12**), identificada pouco depois - representando *S. António de Pádua* (ou, como preferem os portugueses, “de Lisboa”) -, foi o motor desta publicação.

Estas e outras raras obras religiosas produzidas na China ou por artistas chineses durante o início do período moderno constituem o cerne deste volume. Embora estas pinturas tenham servido de ponto de partida, Mário Roque teve a fortuna de identificar e adquirir outras peças notáveis produzidas no mesmo contexto cultural, religioso e artístico. Entre elas encontram-se recuados marfins (**cats. 3-6**), uma rara placa de madrepérola (**cat. 2**), esculturas de grande dimensão em madeira (**cat. 7**) e pinturas setecentistas sobre seda (**cats. 8-9**), papel (**cat. 10**), pergaminho (**cat. 13**) e vidro (**cat. 14**). Um testemunho de um período já posterior encontramos no **cat. 15**, que encerra o livro. A definir o âmbito do volume, o livro inicia com uma notável pintura sobre cobre atribuída a Giovanni Niccolò (**cat. 1**). Embora não seja possível determinar com certeza se foi pintada na Índia, no Japão ou na China - ou mesmo antes de Niccolò partir da Europa para a Ásia -, esta obra sintetiza o tipo de imagem apresentada pelos missionários para adoração e cópia por cristãos recém-convertidos e artistas locais.

The present volume owes its existence to a painting once housed in a Lisbon palace and the insatiable curiosity of an art dealer. This painting is arguably one of the most significant Christian artworks produced in China during the early modern period, created within a specific and now better-understood context of missionary work in the region. It now belongs to the Asian Civilisations Museum in Singapore. Painted by the Italian Jesuit brother Giuseppe Panzi in collaboration with an unknown Chinese artist (**cat. 11**), it depicts the main altarpiece of St Joseph's Church, the Dong Tang, in Beijing. Not only is it a rare example of Christian art made in China during the height of Jesuit presence at the imperial court, but it is also well-documented through surviving archival sources. Moreover, it enhances our understanding of the interior decoration of the Beijing church, which has long since been destroyed. The initial text on this remarkable painting was written in 2019 but was circulated only as a printed and illustrated *dépliant*. In a sense, this painting, along with another on silk (**cat. 12**) identified soon after—depicting *St Anthony of Padua* (or, as the Portuguese prefer, ‘of Lisbon’)—became the impetus for this publication.

These and other rare religious artworks made in China or by Chinese artists during the early modern period form the heart of the volume. While these paintings served as the starting point, Mário Roque was fortunate to discover and acquire other notable works produced within the same cultural, religious, and artistic context. These include early ivories (**cats. 3-6**), a rare mother-of-pearl plaque (**cat. 2**), large-scale wooden sculptures (**cat. 7**), and eighteenth-century paintings on silk (**cats. 8-9**), paper (**cat. 10**), parchment (**cat. 13**), and glass (**cat. 14**). A testimony to later periods is presented in **cat. 15**, which concludes the book. Setting the tone for the volume, the book begins with a remarkable painting on copper attributed to Giovanni Niccolò (**cat. 1**). Although it is not possible to determine definitively whether it was painted in India, Japan, or China—or even before Niccolò departed for Asia from Europe—this work encapsulates the type of imagery supplied and presented by missionaries for adoration and copying by newly converted Christians and local artists.

A concisa introdução que se segue começa por abordar, de forma breve, a presença portuguesa na China e o seu papel na difusão do conhecimento directo sobre o país e os seus produtos, incluindo têxteis de seda e porcelana, tanto nas rotas de comércio intra-regionais da Ásia como através da Carreira da Índia até Lisboa. Em seguida, apresenta uma crítica histórico-artística com discussão de material visual relacionado com os marfins de temática cristã produzidos entre o sul da China e as Filipinas. Ao fornecer uma breve visão histórica da missão jesuíta na China, procura estabelecer também o enquadramento necessário para a contextualização do núcleo central de pinturas do século XVIII (**cats. 8-12**) apresentadas na secção de catálogo deste volume.

A ainda que breve discussão sobre marfins que se segue na introdução muito beneficiou dos debates contínuos com colegas, pelos quais desejo agradecer a José Manuel Casado Paramio e Ana Paula Castro Jiménez as suas valiosas trocas de ideias e generosidade. Estou grato em particular a Stephanie Porras pela sua ajuda no acesso a imagens dos marfins entalhados do *Santa Margarita*. Expresso também o meu sincero agradecimento a Clement Onn, Miguel Cabral Moncada, Sérgio Tavares, Sandra Falcão, Pedro Lobo e Pedro Ramos Gonçalves pelo seu inestimável apoio.

The following concise introduction begins by briefly addressing the Portuguese presence in China and their role in disseminating first-hand knowledge of China and Chinese commodities, including silk textiles and porcelain, within intra-regional Asian trade routes and via the India Run to Lisbon. It then provides art-historical discussion and visual material related to Christian-themed carved ivories produced between southern China and the Philippines. Additionally, by offering a brief historical overview of the Jesuit mission to China, it seeks to provide the necessary framework for contextualising the core group of eighteenth-century paintings (**cats. 8-12**) presented in the catalogue section of the volume.

The albeit brief discussion on ivories that follows in the introduction has greatly benefited from ongoing debates with colleagues, for which I wish to thank José Manuel Casado Paramio and Ana Paula Castro Jiménez for their insightful exchanges and generosity. I am especially grateful to Stephanie Porras for assisting me in accessing images of the *Santa Margarita* carved ivories. I also extend my sincere thanks to Clement Onn, Miguel Cabral Moncada, Sérgio Tavares, Sandra Falcão, Pedro Lobo, and Pedro Ramos Gonçalves for their invaluable support.



INTRODUÇÃO

O monopólio português sobre as rotas marítimas para a Ásia garantiu a sua posição dominante no acesso e na transmissão de informações sobre a China. Este controlo estendia-se para além da circulação de mercadorias, abrangendo também a mediação do conhecimento, disseminado através de cartas, detalhados relatórios e obras impressas. Em 1513, enviados portugueses chegaram às costas da China, intensificando-se as suas interações com o estabelecimento de Macau em 1555.¹ Este porto tornou-se o principal centro do comércio europeu e do contacto com a China, facilitando a exportação de sedas, porcelana e outros artigos de luxo. Macau funcionou também como um ponto de intercâmbio cultural e intelectual, com intermediários portugueses contribuindo para a construção de uma imagem da China que enfatizava a sua eficiência administrativa, prosperidade económica e ordem moral. A obra de Gaspar da Cruz, *Tratado das cousas da China* (1570), escrito após uma breve estadia em Cantão (Guangzhou, na província de Guangdong), tornou-se um texto fundamental para o conhecimento europeu sobre a China, apresentando-a como um modelo de organização social.²

1 Para uma visão aprofundada sobre Macau e os Portugueses, veja-se Luís Filipe Barreto, *Macau. Poder e Saber. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Presença, 2006; e também Idem (ed.), *Macau during the Ming Dynasty*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009.

2 Sobre as “notícias” da China coligidas por portugueses, veja-se Rui Manuel Loureiro, *Fidalgos, Missionários e Mandarins. Portugal e a China no Século XVI*, Lisboa, Fundação Oriente, 2000. Quanto ao contributo de Jan Huygen van Linschoten para o conhecimento neerlandês sobre a China, veja-se Idem, “Impressions of China in the *Itinerario* of Jan Huygen van Linschoten”, in Carmen Amado Mendes, Isabel Murta Pina (eds.), *Historical Perspectives on China & Macau, and Contacts with Europe during the Ming & Qing Dynasties*, Lisboa - Macau, Centro Científico e Cultural de Macau - Universidade de Macau, 2022, pp. 135-149.

INTRODUCTION

The Portuguese monopoly on maritime routes to Asia ensured their dominance in accessing and transmitting information about China. This control extended beyond the circulation of goods to the mediation of knowledge, which was disseminated through letters, detailed reports, and published works. By 1513, Portuguese envoys reached Chinese shores, and their interactions intensified with the establishment of Macau in 1555.¹ This settlement became the central hub for European trade and contact with China, facilitating the export of silks, porcelain, and other luxury items. Macau also served as a conduit for cultural and intellectual exchange, with Portuguese intermediaries crafting an image of China that emphasized its administrative efficiency, economic prosperity, and moral order. Gaspar da Cruz’s treatise, *Tratado das cousas da China* (1570), written after a brief stay in Canton (Guangzhou, in Guangdong Province), became a foundational European text on China, portraying it as a model of societal organization.²

Similarly, Spanish engagement with China through the Philippines—where Manila served as an *entrepôt* for Chinese trade and hosted a growing community of overseas

1 For an in-depth analysis of Macau and the Portuguese, see Luís Filipe Barreto, *Macau. Poder e Saber. Séculos XVI e XVII*, Lisbon, Presença, 2006; and also Idem (ed.), *Macau during the Ming Dynasty*, Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009.

2 For the news on China collected by the Portuguese, see Rui Manuel Loureiro, *Fidalgos, Missionários e Mandarins. Portugal e a China no Século XVI*, Lisbon, Fundação Oriente, 2000. For Jan Huygen van Linschoten’s contribution for Dutch, and European knowledge on China, see Idem, “Impressions of China in the *Itinerario* of Jan Huygen van Linschoten”, in Carmen Amado Mendes, Isabel Murta Pina (eds.), *Historical Perspectives on China & Macau, and Contacts with Europe during the Ming & Qing Dynasties*, Lisbon - Macau, Centro Científico e Cultural de Macau - Universidade de Macau, 2022, pp. 135-149.

De igual modo, o envolvimento espanhol com a China através das Filipinas - onde Manila servia de entreposto para o comércio chinês acolhendo uma crescente comunidade de chineses ultramarinos, incluindo artistas e artesãos - acrescentou novas camadas de informação.³ Os galeões espanhóis transportavam bens chineses e notícias para as Américas, enquanto figuras como Juan González de Mendoza sintetizavam esse conhecimento. *A Historia de las cosas más notables* de Mendoza tornou-se uma referência essencial para os leitores europeus, enaltecendo a riqueza, o governo e a sofisticação cultural da China. Este fluxo inicial de informações contribuiu para uma representação muito positiva da China, considerada uma das civilizações mais avançadas do mundo. As descrições enfatizavam o funcionamento meticuloso da sua burocracia, a abundância dos seus recursos naturais e produtos manufacturados, o refinamento do planeamento urbano e o seu rigor moral e judicial. Tais narrativas estabeleceram as bases da percepção europeia da China, consolidando-a no pensamento europeu da época moderna enquanto império poderoso e virtuoso.

Mais do que a pintura - modalidade que na China era em regra reservada aos letrados -, alguns dos primeiros exemplos de confluência artística e religiosa entre a Europa e a China parecem ser pequenas imagens devocionais entalhadas em marfim. Este material, novo e sumptuoso, era muito apreciado pela próspera e crescente elite urbana de mercadores e homens de negócio do sul da China, mas rejeitado pelos letrados. Muitos estudiosos têm investigado esta produção ebúrnea e, nas últimas décadas, o nosso conhecimento aumentou de forma significativa, permitindo-nos responder a uma vasta gama de questões que até então permaneciam sem solução. Entre o questionário, conta-se onde tais objectos terão sido de facto produzidos, por quem e em que circunstâncias históricas, culturais e artísticas. Saber exactamente onde e como foram entalhadas estas peças em marfim está longe de ser irrelevante, como foi argumentado em data recente.⁴ Adquirir conhecimento

Chinese, including artists and craftsmen—added new layers of information.³ The Spanish galleons transported Chinese goods and news to the Americas, while figures such as Juan González de Mendoza synthesised this knowledge. Mendoza's *Historia de las cosas más notables* became a key reference for European readers, extolling China's wealth, governance, and cultural sophistication. This early flow of information contributed to an overwhelmingly positive portrayal of China, regarded as one of the world's most advanced civilisations. Descriptions emphasised the meticulous functioning of its bureaucracy, the abundance of its natural and manufactured goods, the refinement of its urban planning, and its moral and judicial rigour. Such narratives laid the foundation for Europe's perception of China, establishing it as a powerful and virtuous empire in early modern European thought.

More than painting—a medium in China typically reserved for the literati—some of the earliest examples of artistic and religious encounters between Europe and China appear in small-scale devotional images carved in ivory. This novel and sumptuous material was favoured by the growing urban elite of merchants and entrepreneurs in South China but dismissed by the literati. Many scholars have studied these carvings, and in recent decades, our understanding has significantly improved, enabling us to answer a vast range of previously unresolved questions, including where such carvings were likely made, by whom, and under what historical, cultural, and artistic circumstances. Knowing precisely where and how these ivory carvings were produced is far from irrelevant, as has been recently argued.⁴ Acquiring knowledge through rigorous scientific analysis is always beneficial, whereas perpetuating errors and myths is certainly not.

Outdated, artificial, and erroneous classifications of 'Sino-Portuguese' versus 'Hispano-Philippine' carved ivories

através de uma análise científica rigorosa é sempre benéfico, enquanto perpetuar erros e mitos certamente o não é.

Classificações antigas, artificiais e erróneas de marfins “sino-portugueses” por oposição aos “hispano-filipinos” devem ser abandonadas. Tais distinções resultaram de abordagens distintas em Portugal e em Espanha, onde estudiosos portugueses atribuíram com frequência marfins - que hoje sabemos serem obra de artesãos chineses de Zhangzhou (província de Fujian) ou das Filipinas - a Macau sob influência portuguesa. De contrário, estudiosos espanhóis identificaram-nos como produtos das Filipinas sob influência espanhola. A completa ausência de fontes documentais que registem a produção de marfins entalhados em Macau refuta a ideia de que esta importante cidade portuária - um centro comercial de intercâmbio e distribuição - alguma vez tenha estado envolvida nessa manufactura de luxo. Isto não significa, contudo, que marfins, tal como a porcelana e outros bens produzidos para consumo europeu, não tenham sido encomendados através de Macau sob controlo português. Nem exclui a possibilidade de que marfins entalhados em Fujian ou do outro lado do Mar da China Meridional, nas Filipinas, tenham sido igualmente encomendados por portugueses. A sobrevivência de marfins chineses e filipinos de grande relevância em antigas colecções portuguesas comprova o papel activo de Portugal na sua produção, consumo e valorização.

A mais importante fonte de evidência surgida em anos recentes tem origem na arqueologia subaquática. As estatuetas em marfim recuperadas do naufrágio do *Santa Margarita* (1601) - parcialmente estudadas e publicadas - forneceram uma datação segura para a produção de peças idênticas e, para surpresa de muitos estudiosos, apontam para um período muito anterior ao que se supunha até então.⁵ Embora seja certo que estes marfins tenham sido enviados de Manila a bordo do *Santa Margarita*, continua a faltar evidência quanto ao seu centro exacto de produção. Poderiam ter sido produzidos com igual probabilidade na província de Fujian por entalhadores chineses locais, desembarcando depois nas Filipinas sob domínio espanhol, ou ter sido entalhados por artesãos chineses ultramarinos já estabelecidos em Manila. No entanto, os traços

must be abandoned. These distinctions arose from differing approaches in Portugal and Spain. Portuguese scholars often attributed ivories—now known to have been crafted by Chinese artisans in Zhangzhou (Fujian Province) or the Philippines—to Macau under Portuguese influence. By contrast, Spanish scholars identified them as products of the Philippines under Spanish influence. The complete absence of documentary sources recording ivory carving in Macau disproves the notion that this significant port city—a commercial hub for trade and distribution—was ever engaged in such manufacture. This does not mean, however, that carved ivories, like porcelain and other goods produced for European consumption, were not commissioned via Portuguese-controlled Macau. Nor does it preclude the possibility that ivories made in Fujian or across the South China Sea in the Philippines were also commissioned by Portuguese patrons. The survival of significant Chinese and Filipino ivories in historic Portuguese collections demonstrates Portugal's active role in their production, consumption, and appreciation.

Arguably, the most significant piece of evidence to have emerged in recent years comes from maritime archaeology. The excavated ivory carvings recovered from the wreck of the *Santa Margarita* (1601)—which have been partially studied and published—provide a secure date for the production of similar carvings and, to the surprise of many scholars, indicate a much earlier period than previously assumed.⁵ Although these carved ivories were certainly shipped from Manila aboard the *Santa Margarita*, evidence regarding their exact production centre remains lacking. They could just as easily have been made in Fujian province by local Chinese ivory carvers, later finding their way into the Spanish-ruled Philippines, as they could have been carved by overseas Chinese craftsmen already settled in Manila. Nonetheless, the more pronounced Siniticised features on most of the artworks recovered from the shipwreck point towards an origin in mainland China.

A case in point is the seated *Child Jesus as the Saviour of the World* [Fig. 1], dressed in a loose-fitting Chinese tunic,

3 Sobre a chegada dos espanhóis às Filipinas, veja-se Manuel Ollé, *La empresa de la China. De la Armada Invencible al Galeón de Manila*, Barcelona, Alcantilado, 2002.

4 Alan Chong, “Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapura, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207.

3 For the Spanish arrival in the Philippines, see Manuel Ollé, *La empresa de la China. De la Armada Invencible al Galeón de Manila*, Barcelona, Alcantilado, 2002.

4 Alan Chong, “Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207.

5 Alguns destes marfins foram publicados pela primeira vez por Marjorie Trusted, “Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601”, *Hispanic Research Journal*, 14.5 (2013), pp. 446-462.

5 Some of these ivories were published for the first time by Marjorie Trusted, “Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601”, *Hispanic Research Journal*, 14.5 (2013), pp. 446-462.



[Fig. 1] - *Menino Jesus Salvador do Mundo*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1601; marfim. Recuperado da escavação do naufrágio do *Santa Margarita* | *The Christ Child as the Saviour of the World*, South China, probably Zhangzhou; ca. 1601; ivory. Excavated from the wreck of the *Santa Margarita* © Brent Oliphant



[Fig. 2] - *Menino Jesus Salvador do Mundo*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1590-1620; marfim (9,0 cm de altura). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisboa (inv. F821) | *The Christ Child as the Saviour of the World*, South China, probably Zhangzhou; ca. 1590-1620; ivory (9.0 cm in height). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisbon (inv. F821) © João Krull



[Fig. 3] - *Menino Jesus Salvador do Mundo*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1590-1620; marfim (9,0 cm de altura). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisboa (inv. F970) | *The Christ Child as the Saviour of the World*, South China, probably Zhangzhou; ca. 1590-1620; ivory (9.0 cm in height). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisbon (inv. F970) © João Krull



[Fig. 4] - *Guanyin Portadora de Filhos*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1590-1620; marfim (12,0 cm de altura). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisboa (inv. 1077) | *Guanyin as the Bringer of Sons*, South China, probably Zhangzhou; ca. 1590-1620; ivory (12.0 cm in height). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisbon (inv. 1077) © João Krull

sinizados mais pronunciados na maioria das obras recuperadas do naufrágio apontam para uma origem na China continental.

Um exemplo paradigmático é o *Menino Jesus sentado como Salvador do Mundo* [Fig. 1], envergando uma túnica chinesa de corte solto, segurando o orbe na mão esquerda sobre o colo, enquanto a mão direita quase toca a face (ou a têmpora) num gesto meditativo. Esta postura contemplativa sobrepõe-se igualmente à iconografia do *Bom Pastor*, desenvolvida em contexto missionário no Ceilão sob domínio

holding the orb in his left hand against his lap, while his right hand almost touches his cheek (or temple) in a meditative gesture. This contemplative pose also overlaps with the iconography of the *Good Shepherd*, which was developed in a missionary context in Portuguese-ruled Ceylon (present-day Sri Lanka) and India, particularly in Goa.⁶ This early iconography is absent from later ivories carved in the Philippines, which more closely follow contemporary and later Baroque European—more precisely, Iberian—

⁶ Hugo Miguel Crespo, *An Altar Tabernacle on the Life of the Child Jesus. Religious Ivories from Portuguese Ceylon*, Lisbon, São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, 2024, p. 37 and following.

português (actual Sri Lanka) e na Índia, particularmente em Goa.⁶ Esta iconografia inicial está ausente nos marfins depois entalhados nas Filipinas, que seguem de forma mais próxima os modelos europeus barrocos contemporâneos e tardios—mais precisamente, ibéricos. São conhecidos dois exemplares finamente esculpidos com a mesma iconografia [Figs. 2-3]. A sua origem é evidente não apenas pela característica túnica chinesa, mas também pelos traços faciais fortemente sinizados e pelo entalhe distintivo

⁶ Hugo Miguel Crespo, *Um Sacrário de Altar da Vida do Menino Jesus. Marfins Religiosos do Ceilão Português*, Lisboa, São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, 2024, p. 37 e seguintes.

models. Two finely carved examples of the same iconography are known [Figs. 2-3]. Their origin is evident not only from the characteristic Chinese tunic but also from their fully Sinicised facial features and the distinctive carving of the hair (see cat. 5), both of which strongly indicate a mainland Chinese provenance. The same type of curled hair, absent from carvings made in the Philippines, is quintessential to this earlier production and features prominently in sculptures depicting *Guanyin as the Bringer of*



[Fig. 5] - *Menino Jesus com os Cravos da Paixão*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou, ca. 1590-1620; marfim com vestígios de policromia e douramento (8,5 x 4,5 x 3,0 cm). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisboa (inv. F1448) | *The Child Christ with the Holy Nails*, South China, probably Zhangzhou; ca. 1590-1620; ivory with traces of polychromy and gilding (8.5 x 4.5 x 3.0 cm). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisbon (inv. F1448) © Pedro Lobo

do cabelo (veja-se cat. 5), ambos apontando de forma inequívoca para uma proveniência na China continental. O mesmo tipo de cabelo encaracolado, ausente das peças entalhadas nas Filipinas, é uma marca distintiva desta produção mais recuada surge com grande proeminência em estatuetas representando *Guanyin como Portadora de Filhos* [Fig. 4], bem como na sua adaptação cristã como *Deusa da Misericórdia*, figurando a Virgem com o Menino. Esta sobreposição iconográfica, que em certos casos torna difícil distinguir representações de *Guanyin* das da Virgem Maria, foi também explorada na porcelana, em concreto nos fornos de Dehua, que produziram em grande quantidade as célebres cerâmicas *blanc de Chine*, emulando obras entalhadas em marfim.

Uma variação talvez única do *Salvator Mundi* sentado foi recentemente identificada [Fig. 5]. Entalhada de forma magistral, a figura enverga o mesmo tipo de túnica e adota a mesma postura meditativa, com a mão direita colocada junto à têmpora. No entanto, a inclusão dos três cravos da Crucificação na mão esquerda do Menino - substituindo o orbe - revela um significado teológico mais profundo: a meditação sobre a Paixão de Cristo e o seu sofrimento na Cruz. São de relevar também os vestígios de douramento nos cravos, no cabelo e na orla da túnica, bem como a policromia nos lábios e nos olhos do Menino Jesus. Outros tipos iconográficos combinando a imagem do *Salvador do Mundo* com a do *Bom Pastor* foram igualmente recuperados do naufrágio do *Santa Margarita*, em concreto uma



[Fig. 6] - *Menino Jesus*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1601; marfim (6,1 cm de altura). Recuperado da escavação do naufrágio do *Santa Margarita* | *The Christ Child*, South China, probably Zhangzhou; ca. 1601; ivory (6.1 cm in height). Excavated from the wreck of the *Santa Margarita* © Brent Oliphant

inclusão of the three nails of the Crucifixion in the Child's left hand—replacing the orb—reveals a deeper theological meaning: the meditation on Christ's Passion and suffering on the Cross. Noteworthy are the traces of gilding on the nails, hair, and hem of the tunic, as well as the polychromy on the lips and eyes of the Christ Child. Other iconographical types combining the imagery of the *Saviour of the World* with that of the *Good Shepherd* were also recovered from the *Santa Margarita* shipwreck, notably a representation of the *Naked Christ Child* [Fig. 6]. Crouched, the Child's posture similarly symbolises meditation on the Passion.

The place of manufacture of the carved plaques is more difficult to determine (see cats. 4 and 6). Those recovered from the *Santa Margarita*, including triptychs, appear to closely follow their engraved models, which

Sons [Fig. 4], as well as in its Christian adaptation as the *Goddess of Mercy*, representing the Virgin and Child. This iconographical overlap, which in some instances makes it difficult to distinguish depictions of *Guanyin* from those of the Virgin Mary, was also explored in porcelain, notably at the Dehua kilns, which produced large quantities of the famed *blanc de Chine* ceramics, emulating works carved in ivory.

A seemingly unique variation of the seated *Salvator Mundi* has recently been identified [Fig. 5]. Superbly carved, the figure wears the same type of tunic and adopts the same meditative pose, with the right hand placed near the temple. However, the in-



[Fig. 7] - *A Nau da Igreja*, Filipinas, ca. 1610-1630; marfim com vestígios de policromia e douramento (25,7 x 21,5 cm). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid | *The Ship of the Church*, The Philippines, ca. 1610-1630; ivory with traces of polychromy and gilding (25.7 x 21.5 cm). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid



[Fig. 8] - Pieter van der Borcht, *o Velho*, *A Nau da Igreja Católica Militante*, Antuérpia, ca. 1560; gravura a água-forte impressa sobre papel (27,2 x 19,4 cm). Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-OB-6652) | Pieter van der Borcht the Elder, *The Ship of the Militant Catholic Church*, Antwerp, ca. 1560; etching printed on paper (27.2 x 19.4 cm). Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-6652) © Rijksmuseum, Amsterdam

representação do *Menino Jesus Nu* [Fig. 6]. Agachado, a sua postura simboliza, de igual modo, a meditação sobre a Paixão.

O local de produção das placas entalhadas é mais difícil de determinar (veja-se cats. 4 e 6). As que foram recuperadas do *Santa Margarita*, incluindo trípticos, parecem seguir de perto os seus modelos gravados, que terão sido, por certo, fornecidos pelo cliente que as encomendou. Outros exemplares, mais elaborados, devem ter sido produzidos no contexto de uma colaboração mais estreita entre o cliente - nomeadamente elementos influentes das ordens missionárias - o entalhador. Tal colaboração só teria sido viável num local com uma presença e influência europeias mais contínuas, como as Filipinas sob domínio espanhol. Um caso singular é o de uma grande placa de marfim, de qualidade excepcional [Figs. 7, 9-11], recentemente reaparecida no mercado de arte espanhol e rapidamente adquirida pelo Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Conhecida há décadas e publicada pela grande especialista em marfins coloniais espanhóis, Margarita Estella Marcos (1930-2020), a sua fonte gravada permanecia desconhecida.⁷ Representando a *Nau da Igreja*, a placa adapta com inteligência uma gravura [Fig. 8] de Pieter van der Borcht, *o Velho* (ca. 1530-1608), identificada como *A Nau da Igreja Católica Militante*. Com toda a probabilidade concebida por volta de 1560 e publicada em Antuérpia, a gravura representa a Igreja Romana como um navio a navegar, com o papa ao leme e outros dignitários católicos entre a tripulação. No topo do mastro, Cristo, Nossa Senhora e os santos supervisionam a travessia. A embarcação é fustigada por tempestades e atacada por adversários tanto no mar como a partir da costa - heréticos, príncipes seculares, o povo iludido, a heresia ela mesma e até o diabo. As diferenças significativas entre a fonte gravada e a placa entalhada indicam a intervenção de um cliente conhecedor, capaz de fornecer modelos alternativos desenhados ao entalhador de origem chinesa. Tal nível de sofisticação artística seria apenas possível em Manila, onde esta obra-prima terá sido com toda a certeza produzida.

⁷ Margarita Estella Marcos, "La representación de la Nave de la Iglesia en un relieve de marfil", *Trazas y baza*, 8 (1983), pp. 97-101.

were arguably supplied by the client who commissioned them. Other, more elaborate examples must have been produced within the framework of a closer collaboration between the client—namely, influential members of the missionary orders—and the carver. Such collaboration would have been feasible only in a location with a more continuous European presence and influence, such as the Spanish-ruled Philippines. A particularly significant case is a large and exceptionally well-carved plaque [Figs. 7, 9-11], which has recently resurfaced on the Spanish art market and was swiftly acquired by the Museo Nacional de Artes Decorativas in Madrid. Known for decades and previously published by the doyenne of Spanish colonial ivories, Margarita Estella Marcos (1930-2020), its printed source had remained elusive until now.⁷ Depicting the *Ship of the Church*, the ivory plaque elegantly adapts an engraving [Fig. 8] by Pieter van der Borcht the Elder (ca. 1530-1608), identified as *The Ship of the Militant Catholic Church*. Likely devised around 1560 and published in Antwerp, the print represents the Roman Church as a sailing vessel, with the Pope at the helm and other Catholic officials among the crew. At the top of the mast, Christ, Mary, and the saints oversee the journey. The ship is beset by storms and assailed by adversaries both at sea and from the shore—heretics, worldly princes, the misled populace, heresy itself, and even the devil. The significant differences between the printed source and the carved plaque indicate the involvement of an informed client capable of providing alternative drawn models to the Chinese-origin carver. Such a level of artistic sophistication was likely achievable only in Manila, where this masterpiece was probably created.

A similar level of artistic confluence and mediation between client and artist is evident in one of the earliest dated examples of carved devotional ivories made in the Philippines under European commission. Unusually well-documented and predating the ivories recovered from the *Santa Margarita*, this extraordinary image of the *Virgin of the Rosary* [Figs. 12-14], locally known as *Nuestra Señora*

⁷ Margarita Estella Marcos, "La representación de la Nave de la Iglesia en un relieve de marfil", *Trazas y baza*, 8 (1983), pp. 97-101.

Idêntico nível de confluência artística e mediação entre cliente e artista é evidente num dos primeiros exemplares datados de marfins devocionais esculpidos nas Filipinas sob encomenda europeia. Muito bem documentada e anterior aos marfins recuperados do *Santa Margarita*, esta notável imagem da *Virgem do Rosário* [Figs. 12-14], localmente conhecida como *Nuestra Señora del Rosario de La Naval*, foi criada em 1593, tornando-se assim o mais antigo marfim entalhado datado das Filipinas.⁸ Profanada por tropas britânicas em 1762, os seus principais componentes - a máscara facial e o pescoço (com cerca de 32 cm), bem como as mãos de Nossa Senhora - permanecem em grande parte intactos. Os traços faciais originais, muito sinizados, mantêm-se preservados, tendo apenas sido acrescentados mais tarde olhos de vidro e pestanas, reflectindo tendências estilísticas subsequentes. A imagem, de estrutura interior de madeira destinada a ser vestida, faz uso do marfim para o rosto e mãos de Nossa Senhora, como também para a figura do Menino Jesus - uma peça de grande dimensão com braços entalhados por separado. Encomendada por Luis Pérez das Mariñas (ou Dasmariñas) y Sotomayor (ca. 1567-1603), governador-geral das Filipinas, a escultura foi executada por um *sangle* não identificado (um artista chinês ultramarino) e oferecida ao convento dominicano de Manila, Santo Domingo, sob vigilância e instruções do Capitão Hernando de los Ríos Coronel (1559-ca. 1621).

Tal como a *Virgen de La Naval*, algumas esculturas em marfim produzidas nas Filipinas na primeira metade do século XVII distinguem-se pelo seu tamanho invulgar, entalhadas a partir de presas de marfim excepcionalmente grandes, talvez de origem africana. Um grupo extraordinário de esculturas de data recuada, de dimensão notável e características artísticas específicas, ainda à espera da análise aprofundada que a sua importância exige, sobrevive em Espanha e, tal como a *Virgen de La Naval*, encontra-se bem documentado. Encomendadas

⁸ Veja-se Regalado Trota José, "La veneranda imagen de Nuestra Señora del Rosario de La Naval: an image biography", in Lito B. Zulueta (ed), *The Saga of La Naval. Triumph of a People's Faith*, Quezon City, The Dominican Province of the Philippines, 2007, pp. 44-73; e Idem, "Recounting beads of History in the conception of the image of Our Lady of the Rosary of La Naval, Manila", in Stephen J. Campbell, Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, Nova Iorque, Routledge, 2024, pp. 560-575.

del Rosario de La Naval, was created in 1593, making it the earliest dated carved ivory produced in the Philippines.⁸ Desecrated by British troops in 1762, its principal components—namely, the face mask and neck (measuring approximately 32 cm) and the Virgin's hands—survive largely intact. The original, highly Sinicised facial features remain, with only the later addition of glass eyes and eyelashes reflecting subsequent stylistic trends. The image, constructed with a wooden interior framework designed for dressing, incorporates ivory for the Virgin's face and hands, as well as for the figure of the Christ Child—a substantial piece with separately carved arms. Commissioned by Luis Pérez das Mariñas (or Dasmariñas) y Sotomayor (ca. 1567-1603), Governor-General of the Philippines, the sculpture was executed by an unnamed *sangle* (an overseas Chinese artist) and presented as a gift to the Dominican convent of Manila, Santo Domingo. Its production followed instructions provided by Captain Hernando de los Ríos Coronel (1559-ca. 1621).

As with the *Virgin of La Naval*, some ivory carvings made in the Philippines in the first half of the seventeenth century are distinguished by their unusual size, having been carved from exceptionally large ivory tusks, likely of African origin. One extraordinary group of early carvings of remarkable size and specific artistic traits, still awaiting the in-depth analysis their significance demands, has survived in Spain and, like the *Virgin of La Naval*, is also documented. Commissioned by Antonio Paino (1599-1669), Archbishop of Seville, these ivories were gifted in 1666 to the Cathedral of Santa María de Mediavilla in his native village of Medina de Rioseco, near Valladolid. Now exhibited in the nearby Museo de San Francisco, the group includes three images of the *Crucified Christ* with their wooden crosses, a *Virgin of the Rosary with the Child Christ*, a single figure of the *Child Christ*, and several figures of

⁸ See Regalado Trota José, "La veneranda imagen de Nuestra Señora del Rosario de La Naval: an image biography", in Lito B. Zulueta (ed), *The Saga of La Naval. Triumph of a People's Faith*, Quezon City, The Dominican Province of the Philippines, 2007, pp. 44-73; and Idem, "Recounting beads of History in the conception of the image of Our Lady of the Rosary of La Naval, Manila", in Stephen J. Campbell, Stephanie Porras (eds.), *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, New York, Routledge, 2024, pp. 560-575.



[Figs. 9-11] - *A Nau da Igreja* (fotomicrografias), Filipinas, ca. 1610-1630; marfim com vestígios de policromia e douramento (25,7 x 21,5 cm). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid | *The Ship of the Church* (photomicrographs), The Philippines, ca. 1610-1630; ivory with traces of polychromy and gilding (25.7 x 21.5 cm). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid © Hugo Miguel Crespo



[Figs. 12-14] - *Nuestra Señora del Rosario de La Naval* (pormenor), Filipinas, Manila, 1593 e posterior; madeira, marfim, etc. (154,0 cm de altura). Santo Domingo Church, Quezon City | *Nuestra Señora del Rosario de La Naval* (detail), The Philippines, Manila, 1593 and later; ivory, wood, etc. (154.0 cm in height). Santo Domingo Church, Quezon City



por Antonio Paino (1599-1669), arcebispo de Sevilha, estes marfins foram doados em 1666, à Catedral de Santa María de Mediavilla, na sua terra natal, Medina de Rioseco, perto de Valladolid. Actualmente exposto no vizinho Museo de San Francisco, o conjunto inclui três imagens de *Cristo Crucificado* com suas cruzes de madeira, uma *Nossa Senhora do Rosário com o Menino*, uma figura isolada do *Menino Jesus* e várias figuras de santos.⁹ Com certeza refletindo o gosto artístico refinado de Paino, estas seguem mais de perto os modelos ibéricos do primeiro Barroco do que outros marfins produzidos nas Filipinas. Isto torna-se particularmente evidente no *Menino Jesus* [Fig. 15], inspirado no célebre *Niño Jesús* da Igreja do Sagrário, em Sevilha, realizado em 1606 por Juan Martínez Montañés (1568-1649).

As imagens de *Cristo Crucificado* reunidas por Paino apresentam um carácter mais ibérico do que outros exemplares também recuados que nos chegaram, os quais são mais sinizados (veja-se cat. 3) e talvez produzidos na China continental. Um exemplar de grandes dimensões [Fig. 16], identificado em data recente numa coleção particular portuguesa, destaca-se em termos da qualidade do entalhe. As técnicas de entalhe e os processos de produção desta peça notável - evidente nas fotomicrografias [Fig. 17] - são característicos desta produção, que procurava preservar ao máximo a dimensão das presas, mesmo à custa de expor a camada externa ou



[Fig. 15] - *Menino Jesus*, Filipinas, provavelmente Manila, antes de 1666; marfim (56,0 cm de altura, sem base). Museo de San Francisco, Medina de Rioseco | *Christ Child*, The Philippines, probably Manila, before 1666; ivory (56.0 cm in height, without base). Museo de San Francisco, Medina de Rioseco

saints.⁹ Likely reflecting Paino's refined artistic taste, these carvings adhere more closely to early Baroque Iberian models than other ivories produced in the Philippines. This is especially evident in the naked *Child Christ* [Fig. 15], modelled after the famous *Niño Jesús* of the Church of the Sagrario in Seville, made in 1606 by Juan Martínez Montañés (1568-1649).

The images of the *Crucified Christ* collected by Paino are more Iberian in character than other surviving early examples, which are more Sinitised (see cat. 3) and likely made in mainland China. One large example [Fig. 16], recently identified in a Portuguese private collec-

tion, stands among the finest in terms of carving quality. The carving techniques and manufacturing procedures of this remarkable piece—as evident from the photomicrographs [Fig. 17]—are characteristic of this production, which sought to retain the maximum size of the tusks, even at the expense of exposing the outer layer or cementum, as seen on Christ's forehead, for example, or using pegs to conceal natural cavities. Closely aligned in style with the ivories at Medina de Rioseco, and thus less Sinitised, this extraordinary *Good Shepherd* [Fig. 18] follows the prototype devised by Martínez Montañés in his *Niño Jesús*, particularly in the curls of the hair, while incorporating the uniquely Indian iconography of the meditative

cemento, como se observa na testa de Cristo, por exemplo, ou recorrendo a cavilhas para ocultar cavidades naturais. Alinhado em termos estilísticos com os marfins de Medina de Rioseco, e portanto menos sinizado, este extraordinário *Bom Pastor* [Fig. 18] segue, quanto às madeixas do cabelo, o protótipo concebido por Martínez Montañés no seu *Niño Jesús*, ao mesmo tempo que incorpora a iconografia única indiana do Menino Jesus meditativo enquanto *Bom Pastor*. Sentado de pernas cruzadas no topo de um monte rochoso, está rodeado - evocando *Kṛṣṇa Gopāla*, ou Krishna pastor - pelas suas ovelhas. Embora a iconografia do *Bom Pastor* tenha-se tornado central na produção goesa de esculturas em marfim, com alguns exemplares de grandes dimensões, os produzidos nas Filipinas parecem ser únicos.

A missão jesuíta na China, de 1582 até à proibição do cristianismo em 1724, representa um capítulo fundamental nos intercâmbios culturais e religiosos entre a Europa e o Leste Asiático durante o período moderno.¹⁰ Instigado por Francisco Xavier (1506-1552), o esforço missionário ganhou renovado impulso sob a tutela de figuras como Alessandro Valignano (1539-1606) e Matteo Ricci (1552-1610), que reconheceram a necessidade de envolver a elite intelectual e social chinesa para introduzir o cristianismo numa sociedade profundamente enraizada na tradição confuciana. Ricci, em particular, adoptou uma estratégia de acomodação cultural, apresentando-se como um letrado confuciano em vez de um missionário estrangeiro. Esta abordagem, aliada ao seu domínio da língua chinesa e ao seu conhecimento dos textos do confucionismo, permitiu aos jesuítas navegar pelas rígidas estruturas hierárquicas das dinastias Ming e início da Qing.

A arte religiosa tornou-se uma ferramenta crucial nos esforços dos jesuítas para transmitir a teologia cristã de uma forma que ecoasse as sensibilidades culturais chinesas. Tal como outras ordens missionárias activas na China, os jesuítas produziram ou facilitaram a criação de imagens religiosas integrando técnicas artísticas chinesas com iconografia

Child Christ as the *Good Shepherd*. Seated cross-legged atop a rocky hill, he is surrounded—evoking *Kṛṣṇa Gopāla*, or the 'cowherd'—by his sheep. While the *Good Shepherd* iconography became central to Goan ivory production, with some examples reaching considerable sizes, those made in the Philippines remain unique.

The Jesuit mission to China, from 1582 until the proscription of Christianity in 1724, represents a pivotal chapter in the cultural and religious exchanges between Europe and East Asia during the early modern period.¹⁰ Instigated by Francis Xavier (1506-1552), the effort began in earnest under figures such as Alessandro Valignano (1539-1606) and Matteo Ricci (1552-1610), who recognised the necessity of engaging with China's intellectual and social elite to introduce Christianity into a society with a deeply entrenched Confucian tradition. Ricci, in particular, adopted a strategy of cultural accommodation, presenting himself as a Confucian scholar rather than a foreign missionary. This approach, along with his mastery of the Chinese language and familiarity with Confucian texts, allowed the Jesuits to navigate the rigid hierarchical structures of the Ming and early Qing dynasties.

Religious art emerged as a crucial tool in the Jesuits' efforts to convey Christian theology in a manner that resonated with Chinese cultural sensibilities. As with other missionary orders active in China, Jesuit missionaries produced or facilitated the creation of religious images that integrated Chinese artistic techniques with Christian iconography. These included representations of Christ, the Virgin Mary, and saints, depicted using traditional Chinese media such as ink and silk (cats. 8-9, 11-12). Sacred images were rendered in formats familiar to the Chinese, including scrolls (cats. 10 and 15) and portable icons, which facilitated their use in both personal devotion and public teaching. These works often employed Confucian or Daoist visual tropes to highlight

⁹ Este grupo é analisado por Margarita Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 59-74.

⁹ This group is discussed in Margarita Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 59-74.

¹⁰ Veja-se Liam Brockey, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2007; Eugenio Menegon, *Ancestors, Virgins, and Friars. Christianity as a Local Religion in Late Imperial China*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center for the Harvard Yenching-Institute, 2009; e David E. Mungello, "Reinterpreting the History of Christianity in China", *Historical Journal*, 55.2 (2012), pp. 533-552.

¹⁰ See Liam Brockey, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2007; Eugenio Menegon, *Ancestors, Virgins, and Friars. Christianity as a Local Religion in Late Imperial China*, Cambridge, Mass., Harvard University Asia Center for the Harvard Yenching-Institute, 2009; and David E. Mungello, "Reinterpreting the History of Christianity in China", *Historical Journal* 55.2 (2012), pp. 533-552.



[Fig. 16] - *Cristo Crucificado*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou, ca. 1590-1620; marfim com vestígios de policromia (44,0 cm de altura). Coleção particular | *Crucified Christ*, South China, probably Zhangzhou, ca. 1590-1620; ivory with traces of polychromy (44.0 cm in height). Private collection © Pedro Lobo



[Fig. 17] - *Cristo Crucificado* (fotomicrografias), Sul da China, provavelmente Zhangzhou, ca. 1590-1620; marfim com vestígios de policromia (44,0 cm de altura). Coleção particular | *Crucified Christ* (photomicrographs), South China, probably Zhangzhou, ca. 1590-1620; ivory with traces of polychromy (44.0 cm in height). Private collection © Hugo Miguel Crespo



[Fig. 18] - *Menino Jesus Bom Pastor*, Filipinas, Manila, ca. 1630-1650; marfim (16,0 x 7,5 x 8,0). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisboa (inv. F1449) | *The Child Christ as the Good Shepherd*, The Philippines, Manila, ca. 1630-1650; ivory (16.0 x 7.5 x 8.0 cm). São Roque Antiquidades & Galeria de Arte, Lisboa (inv. F1449) © Pedro Lobo

cristã. Estas incluem representações de Cristo, da Virgem Maria e dos santos, executadas com os materiais tradicionais chineses, a tinta e a seda (cats. 8-9, 11-12). As imagens sagradas foram concebidas seguindo formatos familiares aos chineses, incluindo rolos (cats. 10 e 15) e imagens portáteis, facilitando o seu uso tanto na devoção pessoal como no ensino público. Estas obras recorriam com frequência a tropos visuais confucianos ou taoistas para evidenciar paralelos entre as filosofias morais cristã e chinesa, apresentando o cristianismo não como uma doutrina estrangeira, mas como um sistema de crenças complementar. Tal é bastante evidente, por exemplo, na representação dos jovens camponeses chineses na *Adoração dos Pastores* (cat. 9).

A construção de igrejas demonstra na perfeição a abordagem sincrética dos jesuítas quanto à arte religiosa. Em centros urbanos como Beijing, Nanjing e Shanghai, os missionários jesuítas supervisionaram o plano e a edificação de igrejas que incorporavam elementos da arquitetura chinesa, como telhados curvos e obra complexa de marcenaria em madeira. Isto mesmo podemos ver na representação do retábulo-mor da Igreja de S. José, o Dong Tang, em Beijing (cat. 11), retratado por Giuseppe Panzi e pelo seu colaborador chinês, cujo nome, infelizmente, não ficou registado. Estes edifícios funcionavam tanto como locais de culto como símbolos da integração do cristianismo na sociedade chinesa. Objectos litúrgicos, incluindo crucifixos, cálices e decorações de altar, foram produzidos com materiais e técnicas chinesas, sublinhando a adaptação local das formas sagradas europeias.

A missão enfrentou desafios importantes ao procurar equilibrar a integração cultural com a ortodoxia doutrinal. A Controvérsia dos Ritos Chineses surgiu como um conflito central, com debates sobre a tolerância dos jesuítas à veneração confuciana dos antepassados e à participação em rituais de estado. Estas práticas, que os jesuítas consideravam culturais e não religiosas, foram incorporadas na sua estratégia de evangelização para demonstrar a compatibilidade do cristianismo com as tradições chinesas. No entanto, críticos dentro da Igreja Católica, em particular dominicanos e franciscanos, argumentaram que tal acomodação esbatia os limites da ortodoxia cristã roçando o sincretismo. A intervenção papal acabou por desestabilizar a missão. Em 1704, Clemente XI emitiu um decreto condenando os Ritos Chineses, seguido,

paralelos between Christian and Chinese moral philosophies, presenting Christianity not as an alien doctrine but as a complementary belief system. This is particularly evident in the depiction of Chinese young peasants in *The Adoration of the Shepherds* (cat. 9).

The construction of churches further exemplified the Jesuits' syncretic approach to religious art. In urban centres such as Beijing, Nanjing, and Shanghai, Jesuit missionaries oversaw the design and construction of churches that incorporated elements of Chinese architectural styles, such as curved roofs and intricate woodwork. This is demonstrated in the depiction of the main altarpiece of St Joseph's Church, the Dong Tang, in Beijing (cat. 11) by Giuseppe Panzi and his Chinese collaborator, whose name remains sadly unrecorded. These buildings functioned as both places of worship and symbols of Christianity's integration into Chinese society. Liturgical objects, including crucifixes, chalices, and altar decorations, were crafted using Chinese materials and techniques, emphasising the local adaptation of European sacred forms.

The mission faced significant challenges as it sought to balance cultural integration with doctrinal orthodoxy. The Chinese Rites Controversy emerged as a central conflict, with debates over the Jesuits' tolerance of Confucian ancestor veneration and participation in state rituals. These practices, which the Jesuits regarded as cultural rather than religious, were incorporated into their evangelisation strategy to demonstrate Christianity's compatibility with Chinese traditions. However, critics within the Catholic Church, particularly the Dominicans and Franciscans, argued that such accommodations blurred the boundaries of Christian orthodoxy and verged on syncretism. The papacy's intervention ultimately destabilised the mission. In 1704, Pope Clement XI issued a decree condemning the Chinese Rites, followed by the 1715 papal bull *Ex illa die*, which reinforced the prohibition. This decision alienated both Chinese converts, who saw the rejection of ancestral practices as an affront to their cultural identity, and the Qing court, which regarded papal interference as a challenge to imperial authority. By 1724, the Yongzheng Emperor officially proscribed

em 1715, pela bula *Ex illa die*, que reforçava a proibição. Esta decisão alienou tanto os convertidos chineses, que viam a rejeição das práticas ancestrais como um atentado à sua identidade cultural, como a corte Qing, que encarava a interferência papal como um desafio à autoridade imperial. Em 1724, o imperador Yongzheng proibiu oficialmente o cristianismo, levando à expulsão da maioria dos missionários jesuítas e à repressão das comunidades cristãs.

Como demonstram várias obras aqui apresentadas pela primeira vez (**cats. 8-11**), apesar do declínio da missão, o seu legado artístico não perdeu importância. A arte religiosa jesuíta não apenas reflectia o profundo entendimento dos missionários sobre a estética chinesa, como também demonstrava a sua capacidade de traduzir ideias teológicas complexas em formas visuais que encontravam eco no contexto cultural chinês. Tais contributos evidenciavam os esforços mais amplos dos jesuítas para fomentar um diálogo entre o catolicismo europeu e as tradições intelectuais e culturais chinesas. A missão jesuíta na China, em particular a sua utilização da arte religiosa, constitui um exemplo notável de negociação cultural no contexto mais vasto das missões à escala global. Embora a missão tenha sucumbido, em última instância, a pressões políticas e eclesíásticas, as suas realizações artísticas e intelectuais ilustram a profundidade do intercâmbio entre duas das grandes civilizações mundiais durante uma era de grande transformação.

Giuseppe Castiglione desempenhou um papel fundamental como pintor jesuíta na corte Qing, a par de demais contributos artísticos de missionários jesuítas. Formado em técnicas europeias, Castiglione fundiu o realismo ocidental com princípios estéticos chineses, criando um estilo híbrido que agradou aos imperadores Kangxi, Yongzheng e Qianlong. O seu trabalho abrangeu retratos, projectos arquitectónicos e pinturas narrativas de grande escala, tornando-se parte integrante da cultura visual imperial. Outros pintores jesuítas, como Jean-Denis Attiret e Ignatius Sichelbart, deram contributos semelhantes, colaborando em projectos que combinavam iconografia cristã com temas chineses. As suas obras incluíam pinturas religiosas adaptadas ao gosto chinês, transmitindo subtilmente a teologia cristã sem desrespeitar as normas culturais locais. A capacidade destes artistas de se integrarem plenamente

Christianity, leading to the expulsion of most Jesuit missionaries and the suppression of Christian communities.

As demonstrated by several artworks presented here for the first time (**cats. 8-11**), despite the mission's decline, its artistic legacy remained significant. Jesuit religious art not only reflected the missionaries' deep understanding of Chinese aesthetics but also demonstrated their ability to translate complex theological ideas into visual forms that resonated within the Chinese cultural framework. These contributions underscored the Jesuits' broader efforts to foster dialogue between European Catholicism and Chinese intellectual and cultural traditions. The Jesuit mission to China, particularly its use of religious art, offers a compelling example of cultural negotiation within the broader context of global missionary efforts. While the mission ultimately succumbed to political and ecclesiastical pressures, its artistic and intellectual achievements illustrate the depth of engagement between two of the world's great civilisations during a transformative era.

Giuseppe Castiglione played a pivotal role as a Jesuit painter at the Qing court, alongside other artistic contributions by Jesuit missionaries. Trained in European techniques, Castiglione fused Western realism with Chinese aesthetic principles to create a hybrid style that appealed to the Kangxi, Yongzheng, and Qianlong emperors. His work encompassed portraits, architectural designs, and large-scale narrative paintings, which became integral to the imperial visual culture. Other Jesuit painters, such as Jean-Denis Attiret and Ignatius Sichelbart, contributed similarly, collaborating on projects that blended Christian iconography with Chinese themes. Their works included religious paintings adapted to Chinese tastes, subtly conveying Christian theology while respecting local cultural norms. The ability of these artists to integrate seamlessly into the Qing artistic environment earned the Jesuits considerable favour at court, reinforcing their broader missionary objectives.

Through their art, Jesuit painters created opportunities for dialogue between Christianity and Chinese culture, portraying Christian themes in ways that resonated with Confucian values and Qing imperial ideology.

no ambiente artístico da dinastia Qing granjeou aos jesuítas um favor considerável na corte, reforçando os seus objectivos missionários mais amplos.

Através da sua arte, os pintores jesuítas criaram oportunidades de diálogo entre o cristianismo e a cultura chinesa, representando temas cristãos que ecoam os valores confucianos e a ideologia imperial da dinastia Qing. Esta integração artística exemplificava a estratégia mais ampla dos jesuítas de acomodação cultural, recorrendo a meios visuais para transmitir ideias teológicas complexas e demonstrar a compatibilidade entre as tradições europeia e chinesa. A proeminência de pintores jesuítas na corte ajudou a sustentar a influência da missão durante um período de crescente escrutínio e subsequente supressão.

This artistic integration exemplified the Jesuits' broader strategy of cultural accommodation, using visual media to communicate complex theological ideas and demonstrate the compatibility of European and Chinese traditions. The prominence of Jesuit painters at court helped sustain the mission's influence during a period of increasing scrutiny and eventual suppression.

Catálogo
Catalogue

1

NOSSA SENHORA COM O MENINO

THE VIRGIN AND CHILD

Giovanni Niccolò (atrib.)

Seminário Jesuíta de Pintura (pintura); Índia, Goa (moldura); ca. 1590-1625 (pintura), ca. 1650 (moldura)
Pintura a óleo sobre cobre; moldura de ébano
36,0 x 27,5 cm
D1957

Giovanni Niccolò (attr.)

Jesuit Painting Seminary (painting); India, Goa (frame); ca. 1590-1625 (painting), ca. 1650 (frame)
Oil painting on copper; ebony frame
36.0 x 27.5 cm
D1957

A composição desta pintura a óleo sobre cobre é reminescente de uma gravura [Fig. 1] muitíssimo difundida de Hieronymus Wierix (1553-1619).¹ Publicada antes de 1600, esta, por sua vez, copia uma das imagens mais célebres e veneradas da Bem-Aventurada Virgem Maria, conhecida como *Salus Populi Romani*, ou “Protectora do Povo Romano”, uma antiga expressão da República Romana usada como título mariano. Este ícone bizantino, que, segundo a tradição, chegou a Roma no ano de 590, hoje muito repintado, encontra-se na Capela Paulina (ou Borghese) da Basílica de Santa Maria Maggiore.² Durante séculos, este ícone tardo-antigo esteve colocado por cima da porta da capela baptismal da igreja, considerada a terceira das basílicas patriarcais romanas. Desde 1240, o ícone é conhecido como *Regina Caeli*, ou “Rainha dos Céus”, ocupando a sua actual localização desde 1613. Considerada milagrosa desde o século XV, foi mais tarde utilizada pela Ordem dos Jesuítas para fomentar a devoção à Virgem, em especial através do movimento da Congregação Mariana. Também conhecida como Congregação da Bem-Aventurada Virgem Maria, esta sociedade mariana católica romana foi fundada em 1563 no Colégio Romano dos Jesuítas e era composta, sobretudo, pelos rapazes mais jovens do colégio. A escolha de Maria como padroeira reflecte uma

1 Um exemplar desta gravura pertence ao British Museum, Londres (inv. 1859,0709.3193). Marie Mauquouy-Hendrickx, *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné*, vol. 1, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978, pp. 151-142 (cat. 797).

2 Gerhard Wolf, “Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in mediaeval Rome”, in Maria Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, Inglaterra -Burlington, VT, Ashgate, 2005, pp. 23-49.

The composition of this oil painting on copper is reminiscent of a widely circulated engraving [Fig. 1] by Hieronymus Wierix (1553-1619).¹ Hieronymus’s print, published before 1600, in turn, copies one of the most celebrated and venerated images of the Blessed Virgin Mary, known as *Salus Populi Romani*, or ‘Protectress of the Roman People’, an ancient Roman Republic phrase used as a Marian title. This Byzantine icon, which, according to tradition, arrived in Rome in 590 and is now heavily overpainted, is kept in the Pauline (or Borghese) Chapel of the Basilica of Santa Maria Maggiore.² For centuries, this Late Antique icon was placed above the door of the baptistery chapel of the church, considered the third of the Roman patriarchal basilicas. Since 1240, it has been called *Regina Caeli*, or ‘Queen of Heaven’, and has occupied its present location since 1613. The image has been considered miraculous since the fifteenth century and was later used by the Jesuit Order to foster devotion to the Virgin, particularly through the Sodality of Our Lady movement. Also known as the Sodality of the Blessed Virgin Mary, this Roman Catholic Marian society was founded in 1563 at the Roman College of the Jesuits and was composed especially of younger boys from the college. The choice of Mary as patron reflected

1 An example of the print belongs to the British Museum, London (inv. 1859,0709.3193). See Marie Mauquouy-Hendrickx, *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné*, vol. 1, Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978, pp. 151-142 (cat. 797, pl. 113).

2 Gerhard Wolf, “Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in mediaeval Rome”, in Maria Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, England -Burlington, VT, Ashgate, 2005, pp. 23-49.





[Fig. 1] - Hieronymus Wierix, *Nossa Senhora com o Menino (Salus Populi Romani)*, antes 1600; gravura a buril impressa em papel (13,8 x 8,9 cm). British Museum, Londres (inv. 1859,0709.3193) | Hieronymus Wierix, *The Virgin and Child (Salus Populi Romani)*, before 1600; engraving printed on paper (13.8 x 8.9 cm). British Museum, London (inv. 1859,0709.3193) © the trustees of the British Museum, London

forte devoção mariana adequada à juventude dos membros. Muitas congregações da Bem-Aventurada Virgem estabeleceram-se em diversos colégios jesuítas, incluindo aqueles nas regiões da Ásia sob domínio português.

O ícone bizantino em Santa Maria Maggiore, uma das imagens cristãs de maior difusão e pertencente ao grupo das chamadas “imagens de Lucas”, acredita-se ter sido pintado a partir do natural pelo próprio S. Lucas como retrato fiel de Nossa Senhora. Representada em meia figura, vemos Maria em pé enquanto “Mãe de Deus” ou *Theotokos* (Θεοτόκος) em grego, um título que lhe foi conferido pelo Concílio de Éfeso em 431.

Na composição bizantina original, a mão direita da Virgem cruza sobre a esquerda, segurando com firmeza o Menino Jesus, que, por sua vez, abençoa o observador com a mão direita enquanto segura um volumoso livro (o Evangelho) sob o braço esquerdo. A gravura de Hieronymus segue de perto o original, preservando as poses, mas suavizando um tanto os rostos das figuras, em especial o do Menino Jesus, e dispondo as dobras das vestes de forma mais naturalista. Uma pintura da *Salus* foi trazida de Roma em 1569 e oferecida à rainha D. Catarina de Áustria (1507-1578) por S. Francisco de Borja, terceiro superior geral da Companhia de

a strong Marian devotion suited to the members' young age. Many sodalities of the Blessed Virgin were established at several Jesuit colleges, including those in Portuguese-ruled Asia.

The Byzantine icon at Santa Maria Maggiore, one of the most widely disseminated Christian images and among the so-called ‘Luke images’, is believed to have been painted from real life by St Luke himself as a true likeness of the Virgin. Shown in three-quarter length, the standing figure of Mary is depicted as the ‘Mother of God’ or *Theotokos* (Θεοτόκος) in Greek, a title bestowed on her by the Council of Ephesus in

431. In the original Byzantine composition, the Virgin's right hand crosses over the left, firmly securing the Child Jesus, who in turn blesses the viewer with his right hand while tucking a hefty volume (a Gospel Book) under his left arm. Hieronymus's print closely follows the original, preserving the poses while slightly softening the figures' faces, particularly that of the Child Jesus, and arranging the drapery folds in a more naturalistic way. A painting of the *Salus Madonna* was brought from Rome in 1569 and gifted to Queen Catarina of Austria (1507-1578) by St Francis Borgia, third Superior General of the Society of

Jesus (r. 1565-1572).³ Esteve na capela real até à morte da rainha, quando foi transferida para a Igreja de São Roque, dos jesuítas, cumprindo o seu testamento.⁴ Esta e outras cópias estiveram entre as primeiras realizadas em Roma após à concessão papal, de Pio V (r. 1566-1572), de permissão a Borja para que se pudesse pintar a partir do original, levando à circulação global desta iconografia.

Apenas na representação do rosto hierático de Nossa Senhora é que a nossa pintura sobre cobre segue o original bizantino. Tal como no ícone, Maria surge coberta com um manto azul sobre a cabeça, marcado por uma cruz grega dourada no lugar da testa, com dobras idênticas na sua touca ou véu brancos – símbolo de modéstia e humildade – que veste por baixo, cobrindo o cabelo e a quase totalidade do pescoço. A composição, mais intimista, aproxima o observador, convidando à piedade e à contemplação serena. O Menino Jesus, nu e segurado firmemente pela Virgem, segura uma maçã com a mão esquerda enquanto estende a direita em direcção ao ombro da mãe. A maçã simboliza Jesus como “Novo Adão”, que redimirá a humanidade do pecado, enquanto a Virgem assume o papel da “Nova Eva”, desempenhando um papel central como mãe da Salvação. O rosto do Menino, que olha ternamente para a sua mãe, buscando consolo maternal, é muito mais suave do que o da Virgem. Em contraste com o fundo dourado do ícone bizantino, o nosso apresenta-se negro, mais sublinhando o resplendor dourado e flamejante do Menino e a simples e espessa auréola da Virgem. À excepção da apresentação frontal de Nossa Senhora, a pose do Menino Jesus e da sua mãe parece derivar de outra imagem sacra, a *Madonna del*

Jesus (r. 1565-1572).³ It was displayed in the royal chapel until the queen's death, when it was transferred to the Jesuit Church of St Roch in accordance with her will.⁴ This and other copies were among the first made in Rome after Pope Pius V (r. 1566-1572) granted Borgia permission to paint from the original, prompting the global circulation of this iconography.

Only in the depiction of the Virgin's hieratic face does our painting on copper follow the Byzantine original. As in the icon, Mary is covered with a blue mantle over her head, marked by a Greek cross in gold on the forehead, with identical folds in her white wimple or veil—symbolising modesty and humility—worn underneath and covering her hair and most of the neck. The viewer drawn closer, with a more intimate composition that invites piety and serene contemplation. The naked Child Jesus, held closely by the Virgin, grasps an apple with his left hand while reaching his right hand towards his mother's shoulder. The apple symbolises Jesus as the 'New Adam', who will redeem humanity from sin, while the Virgin assumes the role of the 'New Eve', playing a pivotal role as the mother of Salvation. The face of Child Jesus, who looks lovingly up at his mother, seeking maternal consolation, is much softer than that of the Virgin. In contrast to the gilded background of the Byzantine icon, ours is painted pitch black, highlighting the golden, flaming halo of the Child and the simple, thick aureole of the Virgin. Except for the frontal view of the Virgin, the pose of the Child Jesus and that of his mother seems to derive from another sacred image, the so-called *Madonna del Pilone*, a fifteenth-century fresco

3 O Museu de São Roque, em Lisboa, possui quatro versões da *Salus*, incluindo uma pintura a óleo sobre madeira (145,0 x 109,0 cm), talvez produzida em Portugal na primeira metade do século XVII (inv. Pin. 32). Esta obra parece estar mais próxima da gravura de Hieronymus, da qual deriva. Veja-se Teresa Freitas Morna (ed.), *Museu de São Roque. Catálogo*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2020, pp. 66-67 (entrada catalográfica de Teresa Freitas Morna). Identificaram-se, sem certeza, uma pintura sobre tela (inv. Pin. 127) e outra sobre cobre, integrada num relicário (inv. Rl. 1214), como sendo a oferecida por Borgia. Enquanto a tela parece reproduzir uma gravura de cerca de 1598 da *Salus* por Giovanni Orlandi (fl. 1590-1640), a pintura sobre cobre parece derivar da gravura de Hieronymus.

4 Annemarie Jordan Gschwend, "Relíquias de los Habsburgo y conventos portugueses. El patronazgo religioso de Catalina de Austria", in Miguel Ángel Zalama Rodríguez (ed.), *Juana I en Tordesillas. Su Mundo, Su Entorno*, Tordesillas, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 215-138, on p. 221.

3 The Museu de São Roque in Lisbon holds four versions of the *Salus* Madonna, including an oil painting on wood (145.0 x 109.0 cm), seemingly made in Portugal in the first half of the seventeenth century (inv. Pin. 32). It seems to be closer from Hieronymus's print, from which it likely derives. See Teresa Freitas Morna (ed.), *Museu de São Roque. Catálogo*, Lisbon, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2020, pp. 66-67 (catalogue entry by Teresa Freitas Morna). A painting on canvas (inv. Pin. 127), and also one on copper and set on a reliquary (inv. Rl. 1214) have been identified, without certainty, with the one gifted by Borgia. While the canvas seems to have been modelled by a ca. 1598 engraving of the *Salus Madonna* by Giovanni Orlandi (fl. 1590-1640), the painting on copper seems to derive from Hieronymus's print.

4 Annemarie Jordan Gschwend, "Relíquias de los Habsburgo y conventos portugueses. El patronazgo religioso de Catalina de Austria", in Miguel Ángel Zalama Rodríguez (ed.), *Juana I en Tordesillas. Su Mundo, Su Entorno*, Tordesillas, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 215-138, on p. 221.



[Fig. 2] - Anónimo flamengo, *Nossa Senhora com o Menino (Madonna del Pilone)*, ca. 1590-1640; gravura a buril impressa em papel (28,1 x 22,1 cm). British Museum, Londres (inv. 1868,0612.390) | Anonymous Flemish, *The Virgin and Child (Madonna del Pilone)*, ca. 1590-1640; engraving printed on paper (28.1 x 22.1 cm). British Museum, London (inv. 1868,0612.390) © the trustees of the British Museum, London

Pilone. Trata-se de uma pintura a fresco do século XV, conhecida também como *Regina Montis Regalis*, no Santuário-Basilica de Mondovì, perto de Vicoforte, uma igreja monumental no Piemonte, no norte de Itália. Nos finais do século XVI, a milagrosa pintura a fresco atraía já muitos peregrinos, levando ao início da construção da basílica em 1596. Uma gravura [Fig. 2] que copia o fresco, onde vemos o Menino vestido com uma túnica e com as mãos juntas em oração no colo de Nossa Senhora, foi publicada por um gravador flamengo anónimo ca. 1590-1640.⁵ Quanto à figura nua do Menino, em abraço maternal com a Virgem, bem como certas posições das mãos, estas podem ter sido

5 Um exemplar desta gravura pertence à colecção do British Museum (inv. 1868,0612.390).



[Fig. 3] - Anónimo italiano, a partir de Giulio Cesare Procaccini, *Nossa Senhora com o Menino*, ca. 1600-1700; gravura a buril impressa em papel (35,6 x 35,0 cm). British Museum, Londres (inv. 1837,0408.575) | Anonymous Italian, after Giulio Cesare Procaccini, *The Virgin and Child*, ca. 1600-1700; engraving printed on paper (35.6 x 35.0 cm). British Museum, London (inv. 1837,0408.575) © the trustees of the British Museum, London

also known as *Regina Montis Regalis*, in the Sanctuary-Basilica in Mondovì near Vicoforte, a monumental church in Piedmont, northern Italy. In the late sixteenth century, the miraculous fresco attracted many pilgrims, prompting the basilica's construction, which began in 1596. A print [Fig. 2] copying the fresco, showing the Child dressed in a tunic and holding his hands together in prayer at the Virgin's lap, was published by an anonymous Flemish engraver ca. 1590-1640.⁵ As for the naked figure of the Child in maternal embrace with the Virgin, as well as certain hand placements, these may have been borrowed from an anonymous seventeenth-century print [Fig. 3] after

5 An example of this print belongs to the British Museum (inv. 1868,0612.390).



[Fig. 4] - Anônimo indiano, *Sagrada Família abençoada pela Santíssima Trindade*, Goa, ca. 1600-1700; pintura a óleo sobre tábuas, com moldura de madeira entalhada, pintada e dourada (115,0 x 17,0 x 8,5 cm). Museum of Christian Art, Velha Goa (inv. 02.1.12) | Anonymous Indian, *The Holy Family blessed by the Holy Trinity*, Goa, ca. 1600-1700; oil painting on panel, with carved, painted and gilded wooden frame (115.0 x 17.0 x 8.5 cm). Museum of Christian Art, Old Goa (inv. 02.1.12) © Museum of Christian Art, Old Goa

inspiradas por uma gravura [Fig. 3] também anônima do século XVII, baseada num desenho do pintor lombardo Giulio Cesare Procaccini (1574-1625).⁶

A origem goesa da moldura de ébano tão finamente entalhada - testemunho da importância atribuída à pintura, protegida por madeira tão cara e exótica - pode ser discernida através dos enrolamentos vegetais, rosetas em flor-de-lótus e intrincadas modenaturas. Embora menos refinadas quanto à qualidade do entalhe, pode-se estabelecer paralelo próximo com duas molduras [Fig. 4] de teca entalhada policromada realçada a folha de ouro, hoje no Museum of Christian Art, em Velha Goa (invs. 02.1.12 e 02.1.13).⁷ Emoldurando duas pinturas religiosas do século XVII, antes na Igreja do Salvador do Mundo, construída no século XVI, em Loutulim, Goa, apresentam idêntica decoração vegetalista e grandes rosetas. Ao contrário da teca, mais macia, o ébano, com seu grão mais fino, permite um entalhe muito mais preciso. A origem da pintura, por outro lado, é mais difícil de determinar. Executada sobre uma chapa espessa de cobre perfeitamente lisa, a qualidade da sua pincelada é notável e só poderá ter sido realizada por talentoso pintor europeu, provavelmente italiano. A suavidade e delicadeza da pintura remetem para o estilo de Luis de Morales (1510/1511-1584), pintor espanhol que se veio a estabelecer em Badajoz, perto da fronteira portuguesa. Morales foi profundamente influenciado por Rafael (1483-1520) e pela escola lombarda de Leonardo (1452-1519).⁸ Atendendo à grande procura por pequenas pinturas religiosas destinadas à devoção privada e íntima, Morales pintou *tablillas* ("pequenos painéis") nas décadas de 1560 e 1570, representando *Nossa Senhora com o Menino* em composições semelhantes à nossa.

Realizada, tudo aponta, na viragem para o século XVII, a nossa pintura pode ter sido criada na Europa e trazida para a Ásia na bagagem de um missionário jesuíta ou, em alternativa,

a design by the Lombard painter Giulio Cesare Procaccini (1574-1625).⁶

The Goan origin of the superbly carved ebony frame—testament to the importance placed on the painting, enshrined in such costly and exotic hardwood—may be discerned through its vegetal scrolls, lotus-shaped rosettes, and intricate mouldings. Although less refined in carving quality, a close comparison may be made with two surviving carved wooden frames [Fig. 4] in polychrome teak, highlighted by gold leaf, housed in the Museum of Christian Art, Old Goa (invs. 02.1.12 and 02.1.13).⁷ Made to frame two seventeenth-century religious paintings once housed in the sixteenth-century Church of the Saviour of the World in Loutulim, Goa, these frames similarly feature vegetal decoration and large rosettes. Unlike softer teak, ebony, with its finer grain, allows for much more precise carving. The origin of the painting is more challenging to determine. Painted on a thick and perfectly smooth sheet of copper, its brushwork is of remarkable quality and could only have been executed by a well-trained European painter, probably Italian. The painting's softness and delicacy are reminiscent of the style of Luis de Morales (1510/1511-1584), a Spanish painter who eventually settled in Badajoz, close to the Portuguese border. Morales was deeply influenced by Raphael (1483-1520) and the Lombard school of Leonardo (1452-1519).⁸ Catering to the demand for smaller religious paintings intended for private, intimate devotion, Morales painted *tablillas* ('small panels') in the 1560s and 1570s, depicting *The Virgin and Child* in compositions similar to ours.

Likely made at the turn of the seventeenth century, our painting may have been created in Europe and brought to Asia in the luggage of a Jesuit missionary, or alternatively, executed in Asia by an Italian or Italianate

⁶ Um exemplar desta gravura pertence ao British Museum (inv. 1837,0408.575).

⁷ Maria Helena Mendes Pinto et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2011, pp. 135-137, e pp. 226-227.

⁸ Leticia Ruiz Gómez (ed.), *The Divine Morales* (cat.), Madrid, Museo Nacional de Prado, 2015.

⁶ An example of this print in the collection of the British Museum (inv. 1837,0408.575).

⁷ Maria Helena Mendes Pinto et al., *Museum of Christian Art. Convent of Santa Monica, Goa, India*, Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, 2011, pp. 135-137, and pp. 226-227.

⁸ Leticia Ruiz Gómez (ed.), *The Divine Morales* (cat.), Madrid, Museo Nacional de Prado, 2015.

executada na Ásia por pintor italiano ou italianizado. Em Portugal, os jesuítas colaboravam com talentosos pintores, como André Reinoso (fl. 1610-1650), que, por volta de 1619, produziu uma série sobre a vida de S. Francisco Xavier (1506-1552) para a sacristia da Igreja de São Roque, em Lisboa.⁹ No contexto das missões asiáticas, em particular no Japão, a ordem contava com a habilidade do pintor jesuíta italiano Giovanni Niccolò (ca. 1558-1626), que, em 1590, aí funda um Seminário de Pintura.¹⁰ Estabelecido em várias localidades de Kyushu, a ilha mais meridional do Japão, o seminário foi depois transferido para Macau em 1614 devido às crescentes perseguições aos cristãos e à expulsão dos missionários. Diversas pinturas soltas que chegaram até nós, em concreto sobre cobre e por vezes protegidas dentro de oratórios portáteis lacados, são atribuídas a Niccolò e aos seus discípulos asiáticos. Uma dessas pinturas [Fig. 5], comparável em qualidade à nossa, representa Nossa Senhora com o Menino num íntimo abraço maternal, com o Menino Jesus acariciando ternamente o queixo da mãe com a mão esquerda. Fraturada em duas partes e com numerosas abrasões na superfície pictórica, pertence ao Tokyo National Museum. Outra pintura devocional

painter. In Portugal, the Jesuits engaged talented painters such as André Reinoso (fl. 1610-1650), who around 1619 produced a series on the life of St Francis Xavier (1506-1552) for the sacristy of the Church of São Roque in Lisbon.⁹ In the context of the Asian missions, particularly in Japan, the order could rely on the skills of the Italian Jesuit painter Giovanni Niccolò (1560-1626), who established a Painting Seminary in 1590.¹⁰ Settled in various places in Kyushu, the southernmost Japanese island, the seminary was eventually transferred to Macao in 1614 due to the escalating Christian persecutions and the expulsion of the missionaries. Several surviving loose paintings, mostly on copper and sometimes framed in lacquered portable oratories, are attributed to Niccolò and his Asian disciples. One such work [Fig. 5], comparable in quality to ours, depicts the Virgin and Child in a close maternal embrace, with the Child Jesus tenderly caressing his mother's chin with his left hand. Broken in two and exhibiting many abrasions to the painted surface, it is housed in the Tokyo National Museum. Another devotional painting [Fig. 6] in the same museum

9 Vitor Serrão, "André Reinoso (c. 1590-pós 1650), um «pintor de fama» para a fama de São Francisco Xavier", in Teresa Freitas Morna, António Júlio Trigueiros, Maria João Pereira Coutinho (eds.), *Missão, Espiritualidade e Arte em São Francisco Xavier*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2020, pp. 50-91.

10 Para a biografia de Niccolò, veja-se Diego Pacheco, "Giovanni Cola, S.J. (Nicolaio), el hombre que hizo florecer las piedras", *Temas de Estética y Arte*, 17 (2003), pp. 104-116; e Fernando García Gutiérrez, "Giovanni Cola (Joao Nicolao). Un hombre del renacimiento italiano trasplantado a Japón", *Mirai. Estudios Japoneses*, 2 (2018), pp. 3-19. A primeira, e clássica, obra sobre o Seminário de Pintura de Niccolò é de Georg Schurhammer, "Die Jesuitenmissionare des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Einfluß auf die japanische Malerei", *Jubiläumshand Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, 1 (1933), pp. 116-126. Publicações mais recentes incluem: Grace Alida Hermine Vlam, *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*, dissertação de doutoramento em História da Arte, University of Michigan, 1976; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, pp. 66-72; Alexandra Curvelo, "Nagasaki. An European artistic city in early modern Japan", *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, 2 (2001), pp. 23-35; Idem, *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A Arte Namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550-c. 1700)*, dissertação de doutoramento em História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 293 e ss.; Idem, "A Culture In-Between: Materiality and Visuality in the Christian Mission in Japan in the Early Modern Age", in Alexandra Curvelo, Angelo Cattaneo (eds.), *Interactions Between Rivals. The Christian Mission and Buddhist Sects in Japan (c. 1549-1647)*, Berlin, Peter Lang, 2021, pp. 239-273; and Riccardo Montanari, "The Art of the Jesuit Mission in 16th-Century Japan: The Italian Painter Giovanni Cola and the Technological Transfer at the Painting Seminario in Arie", *Eikon Imago*, 11 (2022), pp. 119-127.

9 Vitor Serrão, "André Reinoso (c. 1590-pós 1650), um «pintor de fama» para a fama de São Francisco Xavier", in Teresa Freitas Morna, António Júlio Trigueiros, Maria João Pereira Coutinho (eds.), *Missão, Espiritualidade e Arte em São Francisco Xavier*, Lisbon, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2020, pp. 50-91.

10 For Niccolò's biography, see Diego Pacheco, "Giovanni Cola, S.J. (Nicolaio), el hombre que hizo florecer las piedras", *Temas de Estética y Arte*, 17 (2003), pp. 104-116; and Fernando García Gutiérrez, "Giovanni Cola (Joao Nicolao). Un hombre del renacimiento italiano trasplantado a Japón", *Mirai. Estudios Japoneses*, 2 (2018), pp. 3-19. The first and classic publication on Niccolò's Painting Seminary is by Georg Schurhammer, "Die Jesuitenmissionare des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Einfluß auf die japanische Malerei", *Jubiläumshand Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, 1 (1933), pp. 116-126. More recent contributions include: Grace Alida Hermine Vlam, *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*, PhD dissertation in History of Art, University of Michigan, 1976; Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, pp. 66-72; Alexandra Curvelo, "Nagasaki. An European artistic city in early modern Japan", *Bulletin of Portuguese - Japanese Studies*, 2 (2001), pp. 23-35; Idem, *Nuvens douradas e paisagens habitadas. A Arte Namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha (c. 1550-c. 1700)*, PhD dissertation in History of Art, Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 293 and following; Idem, "A Culture In-Between: Materiality and Visuality in the Christian Mission in Japan in the Early Modern Age", in Alexandra Curvelo, Angelo Cattaneo (eds.), *Interactions Between Rivals. The Christian Mission and Buddhist Sects in Japan (c. 1549-1647)*, Berlin, Peter Lang, 2021, pp. 239-273; and Riccardo Montanari, "The Art of the Jesuit Mission in 16th-Century Japan: The Italian Painter Giovanni Cola and the Technological Transfer at the Painting Seminario in Arie", *Eikon Imago*, 11 (2022), pp. 119-127.



[Fig. 5] - Seminário Jesuíta de Pintura, *Nossa Senhora com o Menino*, Japão, ca. 1590-1614; pintura a óleo sobre cobre (24,2 x 19,4 cm, com moldura).Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-699) | Jesuit Painting Seminar, *The Virgin and Child*, Japan, ca. 1590-1614; oil painting on copper (24.2 x 19.4 cm, with frame).Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-699) © Tokyo National Museum, Tokyo



[Fig. 6] - Giovanni Niccolò (atr.), *Nossa Senhora com o Menino*, Japão, ca. 1590-1614; pintura a óleo sobre cobre (24,2 x 22,7 cm, com moldura).Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-700) | Giovanni Niccolò (attr.), *The Virgin and Child*, Japan, ca. 1590-1614; oil painting on copper (24.2 x 22.7 cm, with frame). Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-700) © Tokyo National Museum, Tokyo

[Fig. 6] no mesmo museu, apresenta ainda maior semelhança quanto ao refinamento da pincelada, em especial na modelação do rosto do Menino Jesus e nos realces das carnações. É possível que esta pintura em Tóquio, apesar do seu lamentável estado de conservação, e a nossa tenham sido executadas pelo mesmo artista.

Estas pinturas cristãs, preservadas no Japão quase como relíquias, talvez tenham chegado à Ásia vindas da Europa em grande número, embora algumas possam ter sido produzidas no Japão e em Macau, quer pelo próprio Giovanni Niccolò, quer pelos seus mais qualificados alunos japoneses e chineses. As obras dos seus discípulos, por um lado, copiam com frequência de forma mecânica os modelos europeus fornecidos por Niccolò, mas, por outro, revelam uma estética asiática local - características evidentes nas obras remanescentes que lhes são atribuídas. É possível que a nossa pintura tenha sido

bears an even closer resemblance in its finer brushwork, particularly in the modelling of the Christ Child's face and the highlights on the skin tones. It is plausible that this painting in Tokyo, despite its sadly damaged condition, and ours were executed by the same artist.

These Christian paintings, preserved in Japan almost as relics, likely arrived in Asia from Europe in significant numbers, though some may have been produced in Japan and Macao, either by Giovanni Niccolò himself or by his most proficient Japanese and Chinese pupils. His students' work, on one hand, often copied the European models provided by Niccolò quite mechanically, while on the other, displayed a local Asian aesthetic—a dual influence evident in the surviving works attributed to them. It is plausible that our painting was created by Niccolò, either before his arrival in Asia, during his brief stay in



[Fig. 7] - Giovanni Niccolò (atr.), *La Virgen del Amparo* (*A Virgem e o Menino Jesus Dormindo*, ou *O Sono de Jesus*), Japão, ca. 1590-1614; pintura a óleo sobre cobre. Porta do sacrário do altar-mor do Colegio de la Encarnación, Marchena (Sevilha) | Giovanni Niccolò (attr.), *La Virgen del Amparo* (*The Virgin and the Sleeping Child Jesus*, or *The Sleep of Jesus*), Japan, ca. 1590-1614; oil painting on copper. Door of the tabernacle of the main altarpiece of the Colegio de la Encarnación, Marchena (Seville) © Hugo Miguel Crespo

realizada por Niccolò, seja antes de sua chegada à Ásia, durante a sua breve estadia em Goa antes de partir para Macau em 1582, no Japão, onde chegou no ano seguinte, ou após o seu regresso a Macau em 1614, onde permaneceu até à sua morte em 1626. Tal atribuição explicaria não apenas a alta qualidade da pincelada, mas também a composição original da obra, mesmo que parcialmente inspirada em gravuras coevas. Com efeito, a dependência do Seminário de Pintura de gravuras dos irmãos Wierix está bem documentada. Quando o bispo jesuíta do Japão, D. Pedro Martins (1591-1598), visitou o seminário em 1596, então em Arie, uma pintura de *Nossa Senhora com o Menino* chamou a atenção da comitiva. Foi descrita como seguindo o modelo trazido de Itália, referido como a “Virgem de São Lucas”, uma clara alusão à *Salus*.¹¹

Determinar esta atribuição com efetivo grau de certeza é um desafio, dada a total ausência de obras atribuídas com segurança a Giovanni Niccolò. O melhor candidato é uma pequena pintura sobre cobre [Fig. 7] que adorna a porta do sacrário no altar-mor do Colégio Jesuíta em Marchena, perto de Sevilha, Espanha.¹² Este colégio, conhecido como Colegio de la Encarnación, tinha uma ligação estreita com a missão japonesa e recebeu relíquias dos vinte e seis mártires do Japão, mortos em 1597. Conhecida como *La Virgen del Amparo*, esta pintura segue de perto uma gravura de Hieronymus Wierix representando *A Virgem e o Menino Jesus Dormindo* (ou *O Sono de Jesus*).¹³ Esta composição comovente, publicada por Wierix em cinco variações, foi particularmente apreciada no Japão, a julgar pelas numerosas pinturas sobre cobre sobreviventes - com frequência preservadas nos seus oratórios portáteis lacados originais - produzidas com probabilidade no Seminário

Goa before departing to Macao in 1582, in Japan where he arrived the following year, or after his return to Macao in 1614, where he remained until his death in 1626. Such an attribution would account not only for the painting's high-quality brushwork but also for its original composition, even if partly inspired by contemporary engravings. The dependence of the Painting Seminary on engravings by the Wierix brothers is well established. When the Jesuit bishop of Japan, Pedro Martins (1591-1598), visited the seminary in 1596, then located in Arie, a painting of *The Virgin and Child* captured the attention of the visiting party. It was described as following the model brought from Italy, referred to as the ‘Virgin of St Luke’, a clear allusion to the *Salus Madonna*.¹¹

Determining this attribution definitively is challenging due to the complete absence of securely attributed works by Giovanni Niccolò. The best candidate is a small painting on copper [Fig. 7] decorating the door of the tabernacle at the high altar of the Jesuit College in Marchena near Seville, Spain.¹² The college, known as Colegio de la Encarnación, was closely connected with the Japanese mission and received relics of the twenty-six martyrs of Japan, killed in 1597. Known as *La Virgen del Amparo*, this painting closely follows an engraving by Hieronymus Wierix depicting *The Virgin and the Sleeping Child Jesus* (or *The Sleep of Jesus*).¹³ This touching composition, published by Wierix in five variations, was particularly appreciated in Japan, judging by the numerous surviving paintings on copper—often within their original lacquered portable oratory—that

11 Este evento é descrito na carta anual de 1596. Veja-se John E. McCall, “Early Jesuit Art in the Far East. I: Pioneers,” *Artibus Asiae* 10.2 (1947), pp. 121-137, na p. 133.

12 Para esta atribuição plausível, veja-se Fernando García Gutiérrez, “Giovanni Cola (Joa Nicolao). Un hombre del renacimiento italiano trasplantado a Japón”, *Mirai. Estudios Japoneses*, 2 (2018), pp. 10-13.

13 Um exemplar desta gravura pertence à coleção do British Museum (inv. 1859,0709.3030). Veja-se Marie Mauquouy-Hendrickx, *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné*, vol. 1, Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978, pp. 82-83 (cats. 459-46, and 464, pl. 60).

11 The event is described in the yearly letter (*Carta Annua*) of 1596. See John E. McCall, “Early Jesuit Art in the Far East. I: Pioneers,” *Artibus Asiae* 10.2 (1947), pp. 121-137, on p. 133.

12 For this plausible attribution, see Fernando García Gutiérrez, “Giovanni Cola (Joa Nicolao). Un hombre del renacimiento italiano trasplantado a Japón”, *Mirai. Estudios Japoneses*, 2 (2018), pp. 10-13.

13 An example of this print belongs to the British Museum (inv. 1859,0709.3030). See Marie Mauquouy-Hendrickx, *Les Estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné*, vol. 1, Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1978, pp. 82-83 (cats. 459-46, and 464, pl. 60).



[Fig. 8] - Anônimo italiano, *Nossa Senhora com o Menino (Salus Populi Romani)*, antes 1600; gravura a buril impressa em papel (13,8 x 8,9 cm). British Museum, Londres (inv. 1947,0319.26.78) | Anonymous Italian, *The Virgin with Child (Salus Populi Romani)*, 1589; engraving printed on paper (52.0 x 38.4 cm) British Museum, London (inv. 1947,0319.26.78)

de Pintura.¹⁴ Ao contrário destas obras, a pintura de Marchena destaca-se pela sua pincelada mais delicada, qualidade superior e ligeiras variações introduzidas pelo artista, como a posição dos braços do Menino Jesus e nos panejamentos. Uma comparação próxima entre a pintura de Marchena e a nossa sugere que ambas possam ter sido realizadas pelo mesmo talentoso artista. Apesar das vincadas diferenças quanto à dimensão, sendo a pintura em Marchena bastante menor e de carácter quase miniatural, a pincelada das carnações, os realces

¹⁴ Um belo exemplar pertence agora ao Kyushu National Museum em Dazaifu (inv. H5). Veja-se Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, fig. 31.



[Fig. 9] - Seminário Jesuíta de Pintura, *Nossa Senhora com o Menino (Salus Populi Romani)*, Japão, ca. 1590-1614; pintura a óleo sobre cobre (17,3 x 13,9 cm, com moldura). Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-695) | Jesuit Painting Seminar, *The Virgin and Child (Salus Populi Romani)*, Japan, ca. 1590-1614; oil painting on copper (17.3 x 13.9 cm, with frame). Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-695) © Tokyo National Museum, Tokyo

were likely produced in the Painting Seminary.¹⁴ In contrast to these works, the painting in Marchena stands out for its more delicate brushwork, higher quality, and slight variations introduced by the artist, such as the positioning of the Christ Child's arms and the folds of drapery. A close comparison between the painting in Marchena and ours suggests that both could plausibly have been painted by the same talented artist. Despite the marked differences in size, with the miniature-like painting in

¹⁴ A fine example now belongs to the Kyushu National Museum in Dazaifu (inv. H5). See Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, fig. 31.

que modelam certos pormenores anatómicos, os lábios de ambas as figuras e os caracóis dourados do Menino Jesus são idênticos, tal como a maneira única e pessoal de representar os dedos com pontas mais claras e avivadas. Aspectos mais decorativos, como o traçado dourado, como que gravura, mais sublinhando os panejamentos coloridos na pintura de menores dimensões, estão ausentes na nossa pintura.

Os jesuítas, como agentes centrais da Reforma Católica, desempenharam um papel crucial na disseminação global da iconografia da *Salus Populi Romani*.¹⁵ Embora a pequena e muito portátil gravura de Hieronymus Wierix tenha contribuído de forma significativa para essa difusão, gravuras anteriores haviam já preparado o caminho. Em 1589, uma década antes, uma gravura [Fig. 8] de autor anónimo foi publicada por Marcello Clodio, apresentando uma representação central do ícone rodeada por nove cenas que ilustram a história de Santa Maria Maggiore, desde a sua fundação até ao pontificado de Sisto V (r. 1585-1590).¹⁶ A circulação global destas fontes gravadas inspirou inúmeras representações da *Salus* em vários suportes por artistas locais em toda a Ásia, desde a Índia até ao Japão. Um exemplo notável, preservado no Japão mas considerado de origem europeia, é uma pintura a óleo sobre cobre [Fig. 9] em mau estado de conservação, também hoje no National Museum of Tokyo. Apesar dos danos na superfície pictórica, é evidente que reproduz fielmente a gravura de Hieronymus, embora o seu estilo de pintura e pincelada sejam menos refinados quando comparados com os da nossa obra. Fundindo a imagem milagrosa da *Salus* romana com elementos da *Madonna del Pilone* do Piemonte, a nossa pintura apresenta uma composição única e original. Esta nossa obra, atribuível ao pintor jesuíta Giovanni Niccolò, constitui um testemunho do brilhantismo da arte jesuítica na Ásia sob influência portuguesa.

¹⁵ Mia M. Mochizuki, "Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The *Salus Populi Romani* Madonna in the World", in Hirakawa Kayo (ed.), *Sacred and Profane in Early Modern Art*, Kyoto, Kyoto University, 2016, pp. 129-144.

¹⁶ Um exemplar desta gravura pertence ao British Museum (inv. 1947,0319.26.78).

Marchena being considerably smaller, the brushwork on the flesh tones, the highlights modelling anatomical details, the lips of both figures, and the golden curls of the Child Jesus are identical, as is the unique, personal way of depicting the fingers with their whiter, highlighted tips. Decorative aspects, such as the engraving-like overdrawing in gold on the brightly coloured folds of drapery in the smaller painting, are absent from ours.

The Jesuits, as key agents of the Catholic Reformation, played a central role in globally disseminating the iconography of the *Salus Populi Romani*.¹⁵ Although Hieronymus Wierix's small, highly portable engraving significantly aided its spread, earlier prints had already paved the way. In 1589, a decade prior, an anonymous engraver's print [Fig. 8] was published by Marcello Clodio, featuring a central depiction of the icon surrounded by nine scenes illustrating the history of Santa Maria Maggiore from its founding to the pontificate of Sixtus V (r. 1585-1590).¹⁶ The global circulation of such printed sources inspired numerous depictions of the *Salus Madonna* in various media by local artists across Asia, from India to Japan. A notable example, preserved in Japan yet considered of European origin, is an oil painting on copper in poor condition [Fig. 9], also housed in the Tokyo National Museum. Despite surface damage, it is apparent that it faithfully reproduces Hieronymus's engraving, though its painting style and brushwork are less refined than ours. Blending the miraculous *Salus Madonna* imagery from Rome with elements of the *Madonna del Pilone* from the Piedmont, our appears to convey a unique, original composition. This work, possibly attributable to the Jesuit painter Giovanni Niccolò, stands as a testament to the brilliance of Jesuit art in Portuguese-influenced Asia.

¹⁵ Mia M. Mochizuki, "Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The *Salus Populi Romani* Madonna in the World", in Hirakawa Kayo (ed.), *Sacred and Profane in Early Modern Art*, Kyoto, Kyoto University, 2016, pp. 129-144.

¹⁶ An example of this print belongs to the British Museum (inv. 1947,0319.26.78).

S. FRANCISCO DE ASSIS RECEBENDO OS ESTIGMAS

ST FRANCIS OF ASSISI RECEIVING THE STIGMATA

Sul da China, ou Filipinas; ca. 1580-1620
 Madrepérola com vestígios de policromia
 8,2 x 6,7 x 0,6 cm
 F1431

South China, or The Philippines; ca. 1580-1620
 Mother-of-pearl with traces of polychromy
 8.2 x 6.7 x 0.6 cm
 F1431

Esta pequena placa de madrepérola, entalhada com grande minúcia, representa *S. Francisco de Assis a Receber os Estigmas*. S. Francisco de Assis (ca. 1181-1226) recebeu os estigmas - feridas nas palmas das mãos e plantas dos pés que se assemelhavam às de Cristo no momento da sua crucificação - enquanto rezava no retiro montanhoso de La Verna, perto de Arezzo, Itália, em 1224, dois anos antes da sua morte. Este acontecimento foi interpretado como um sinal da sua profunda união com o sofrimento de Cristo, tornando-se um poderoso símbolo de devoção cristã.

Magistralmente entalhada, no centro e voltado para a direita, o santo ajoelhado ergue os braços em direcção ao céu, recebendo os estigmas de um crucifixo suspenso. S. Francisco parece levitar sobre a paisagem rochosa, com ossos humanos e uma caveira em primeiro plano, à direita, e uma garça subindo a colina, onde nuvens parecem sustentar e elevar o sobrenatural crucifixo, com Cristo Crucificado ocupando grande parte do canto superior direito. Entre a garça - provavelmente uma garça-chinesa, ou *Egretta eulophotes* - e as nuvens, parece haver um livro. No canto superior esquerdo vemos representadas idênticas nuvens densas. Entalhada como composição emoldurada, a placa apresenta uma cercadura gravada com nuvens delicadamente incisas, enquanto a composição central é esculpida em baixo-relevo, com as figuras de S. Francisco e de Cristo Crucificado sobressaindo do fundo polido. Embora apenas parcialmente preservada, em especial nas áreas recuadas e de difícil acesso, observam-se vestígios da outrora vibrante policromia, visíveis nas linhas vermelhas brilhantes que ligam o crucifixo às feridas de Francisco, no castanho da

This small, minutely carved mother-of-pearl plaque depicts *St Francis of Assisi Receiving the Stigmata*. St Francis of Assisi (ca. 1181-1226) received the stigmata—wounds on the palms of his hands and the soles of his feet resembling those of Christ at the time of his crucifixion—while praying on the mountain retreat of La Verna near Arezzo, Italy, in 1224, two years before his death. This event was seen as a sign of his deep unity with Christ's suffering and became a powerful symbol of Christian devotion.

Masterfully carved, at the centre and facing the right, the kneeling saint raises his arms high in the sky, receiving the stigmata from a hovering crucifix. St Francis appears to levitate above the rocky landscape, with human bones and a skull in the foreground on the right, and an egret climbing the hill, where clouds seem to support and elevate the otherworldly crucifix, with the Crucified Christ occupying much of the upper right corner. Between the egret—likely the Chinese egret, or *Egretta eulophotes*—and the clouds, there appears to be a book. In the upper left corner, similar dense clouds are depicted. Carved in the shape of a framed composition, the plaque features a shallow engraved border with delicately incised clouds, while the central composition is deeply carved, with the figures of St Francis and the Crucified Christ protruding from the polished background. Although only partly preserved, especially in recessed and difficult-to-access areas, traces of the once vibrant polychromy remain, visible in the bright red lines connecting the crucifix to Francis' wounds, the brown on the rocky hill, and the black of the saint's and Christ's hair and beard. The black polychromy is also





colina rochosa e no preto do cabelo e barba do santo e de Cristo. A policromia a negro também se preserva no *Titulus Crucis*, ou “Título da Cruz”, colocado no topo do crucifixo, inscrito com “INRI” - *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, ou “Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus”.

A identidade chinesa do entalhador é evidente não apenas nas anatomias, mas, sobretudo, na representação estilizada da colina rochosa com seu contorno quebrado tão distintivo, remanescente das pedras colecionadas pelos eruditos chineses (*gōngshí* 供石), e na representação tipicamente chinesa das nuvens em forma de *rúyì* 如意, tanto na cena em baixo-relevo como na moldura incisa. A forma *rúyì* deriva da cabeça do *língzhī* 靈芝, ou cogumelo da imortalidade (*Ganoderma sichuanense*), e simboliza poder, boa sorte e a realização de desejos. A palavra chinesa *rúyì* significa literalmente “como desejos”, e o motivo, junto com as suas formas derivadas, como o colarinho de nuvem (*yúnjiān* 雲間), está associado à autoridade espiritual e à concretização de bênçãos ou desejos. Ligado à imortalidade, em particular através do *língzhī*, no taoísmo o *rúyì* simboliza longevidade e vida eterna. Embora o entalhador se tenha sem dúvida inspirado numa gravura europeia para esta cena religiosa, a fonte visual não foi ainda identificada.

Uma composição muito semelhante [Fig. 1] foi impressa pelo pintor e gravador neerlandês Lucas van Leyden (ca. 1494-1533) por volta de 1514. Nela vemos o santo em pose idêntica, recebendo os estigmas de linhas arqueadas que ligam o crucifixo suspenso às feridas de Francisco.¹ Esta gravura é uma das imagens devocionais mais apreciadas de Lucas van Leyden.² Os elementos narrativos são aqui reduzidos ao mínimo, com foco exclusivo no hábito franciscano do santo, nos seus estigmas, na sua visão do crucifixo (“um homem como um serafim com seis asas”, segundo os textos franciscanos originais) e no cinto com seus nós, simbolizando os votos de obediência, pobreza e castidade. Foi já sugerido que esta gravura terá sido produzida para os membros das corporações mestreiras de costura, malha e vestuário de S. Francisco. Tal

preserved in the *Titulus Crucis*, or ‘Title of the Cross’, set atop the crucifix, inscribed with ‘INRI’—*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, or ‘Jesus of Nazareth, King of the Jews’.

The Chinese identity of the carver is evident not only in the anatomies but, most notably, in the stylised rendition of the rocky hill with its distinctive broken contour, reminiscent of scholar’s rocks (*gōngshí* 供石), and in the quintessentially Chinese depiction of the clouds shaped like *rúyì* 如意, both in the low-relief scene and the incised frame. The *rúyì* shape derives from the head of the *língzhī* 靈芝, or mushroom of immortality (*Ganoderma sichuanense*), and symbolises power, good fortune, and granting of wishes. The Chinese word *rúyì* literally means ‘as you wish’, and the motif, along with its derivative forms, such as the cloud-collar (*yúnjiān* 雲間), is associated with spiritual authority and the fulfilment of blessings or desires. Linked with immortality, particularly through the *língzhī*, the *rúyì* symbolises longevity and eternal life in Daoism. Although the carver clearly followed a European engraving as the basis for this religious scene, the visual source has not been identified.

A strikingly similar composition [Fig. 1] was published by the Netherlandish painter and engraver Lucas van Leyden (ca. 1494-1533) around 1514. This includes the saint in the same pose, receiving his stigmata from swooping lines that connect the hovering crucifix with Francis’ wounds.¹ This engraving is one of Lucas van Leyden’s most highly regarded devotional images.² The narrative elements are reduced to a minimum, with the focus on Francis’ Franciscan habit, his stigmata, his vision of the crucifix (‘a man like a seraph with six wings’, according to the original Franciscan texts), and the belt with its knots symbolizing the vows of obedience, poverty and chastity. It has been suggested that this engraving was marketed to the sewing, knitting, and clothing guilds of St Francis. As in the carving, there is a book, covered by a typical late medieval bag-like cloth bookbinding, laying on the floor next to the saint, referring to his life of meditation and the

1 Dois exemplares desta gravura no British Museum, Londres (invs. D,5.35, e Kk,6.124).

2 E.S. Jacobowitz, S.L. Stepanek, *The Prints of Lucas Van Leyden & His Contemporaries*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1993, p. 130.

1 Two examples of this print are found in the British Museum, London (invs. D,5.35, and Kk,6.124).

2 E.S. Jacobowitz, S.L. Stepanek, *The Prints of Lucas Van Leyden & His Contemporaries*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1993, p. 130.

como na nossa placa, surge representado um livro, coberto por encadernação de pano típica do final da Idade Média, repousando no chão ao lado do santo, referindo-se à sua vida de meditação e às semanas de intensa oração que passou no retiro montanhoso junto do seu companheiro franciscano, Leone, que é também representado na gravura.

A composição de Lucas van Leyden não inclui a garça, os ossos ou a caveira como atributos, nem a colina rochosa e as nuvens como cenário. Ao invés, vemos uma floresta, ausente da nossa placa. Esses elementos iconográficos, ausentes também nas narrativas deste famoso episódio da vida do santo, podem ter sido incluídos pelo entalhador ou, talvez sugeridos por quem encomendou esta rara placa. Enquanto a caveira e o livro são comuns nas representações coevas deste evento místico, uma garça, junto com uma lebre, surgem representadas numa gravura neerlandesa de cerca de 1470-1485, já que animais eram com frequência associados a S. Francisco, padroeiro das aves.³ O simbolismo dos ossos humanos está ligado à mortalidade e à transitoriedade da vida na iconografia cristã, reflectindo talvez a profunda espiritualidade de S. Francisco, a sua aceitação da pobreza e a sua humildade perante a morte. Da mesma forma, no budismo chinês os ossos representam a impermanência da vida (*zhūxíng wúcháng* 諸行無常, ou “toda as coisas são impermanentes”), lembrando a inevitabilidade da morte e a importância da libertação espiritual. No pensamento taoista, tal imagem poderia reflectir a natureza cíclica da vida, morte e renascimento, ou a ideia de abandonar a forma física para alcançar a imortalidade espiritual.

As garças, como os pássaros em geral, podem simbolizar pureza ou ascensão espiritual na iconografia cristã. Na cultura chinesa, em especial nas tradições taoista e budista, as garças surgem com frequência associadas à pureza, transcendência e liberdade espiritual, simbolizando a jornada da alma em direcção à iluminação ou à imortalidade. Quando ligados aos estigmas de S. Francisco, estes elementos - os ossos humanos e a garça - podem enfatizar a sua profunda identificação com o sofrimento, a mortalidade e a transcendência aos apegos mundanos. Assim, ao incorporar estes elementos, o mestre entalhador chinês

weeks of intense prayer he spent at the mountain retreat alongside his Franciscan companion, Leo, who is also depicted in the engraving.

Lucas van Leyden's composition does not include the egret, bones, or skull as attributes, nor the rocky hill and clouds as scenery; instead, it depicts a forest, which is absent from our carving. These iconographic elements, also absent from the narratives of this famous episode in the saint's life, may have been additions by the carver or, alternatively, proposed by the person or patron who commissioned this rare plaque. While the skull and book are common in several contemporary depictions of this mystical event, an egret, along with a hare, appears in an earlier Netherlandish engraving from around 1470-1485. Animals were often associated with St Francis, the patron saint of birds.³ The symbolism of human bones is often linked to mortality and the transience of life in Christian iconography, perhaps reflecting St Francis's deep spirituality, his embrace of poverty, and his humility in the face of death. Similarly, in Chinese Buddhism, bones represent the impermanence of life (*zhūxíng wúcháng* 諸行無常, or 'all things are impermanent'), reminding one of the inevitability of death and the importance of spiritual liberation. In Taoist thought, such imagery could reflect the cyclical nature of life, death, and rebirth, or the idea of shedding the physical form to attain spiritual immortality.

Egrets, like birds in general, can symbolise purity or spiritual ascension in Christian imagery. In Chinese culture, particularly in Taoist and Buddhist traditions, egrets are often associated with purity, transcendence, and spiritual freedom, symbolising the soul's journey toward enlightenment or immortality. When connected with the stigmata of St Francis, these elements—human bones and the egret—may emphasise his deep identification with suffering, mortality, and the transcendence of worldly attachments. Thus, by incorporating these elements, the Chinese master carver may be blending Christian ideas of sacrifice and humility with Buddhist or Taoist notions of

parece estar a combinar ideias cristãs de sacrifício e humildade com noções budistas ou taoistas de impermanência, ascensão espiritual e busca pela iluminação.

Para os crentes cristãos nos séculos XVI e XVII, em particular no âmbito do movimento da *devotio moderna*, o evento místico representado nesta placa devocional seria visto como um poderoso símbolo de piedade pessoal e interior, e de imitação do sofrimento de Cristo. Incentivava uma conexão emocional mais profunda com Deus, através da humildade e da meditação na Paixão, alinhando-se com o foco do movimento na devoção afectiva. No contexto da obra missionária na Ásia, em concreto na China e nas Filipinas, os estigmas eram apresentados como sinais de favor divino e santidade. Os missionários realçavam este evento místico para enfatizar a profundidade da espiritualidade cristã, auxiliando na conversão ao ligar o sofrimento, a santidade e a graça divina. Nas Filipinas, a devoção à Paixão de Cristo tornou-se central, com práticas como procissões da Semana Santa e autoflagelação que reflectem de forma eloquente essa influência. Os estigmas de Francisco reforçavam essas tradições, promovendo uma forte identificação com o sofrimento de Cristo, numa devoção que persiste até hoje.

Peças entalhadas em madreperola desta qualidade e dimensão, para lá da singularidade da sua iconografia, são raras em extremo. Com base na espessura, cor levemente dourada e iridescência, a origem da madreperola pode-se identificar com a variedade de lábio dourado da ostra perlífera *Pinctada maxima*. Esta é a maior espécie de ostra perlífera, podendo atingir 20 a 30 cm de diâmetro e pesar cinco a seis quilos.⁴ A *Pinctada maxima* ocorre naturalmente apenas nas águas tropicais quentes do Pacífico Sul, no Mar de Arafura (ao norte da Austrália), no leste e norte da Indonésia, nas Filipinas, Malásia, Myanmar, norte da Tailândia e, mais a leste, até às Fiji e ao Taiti. Tal como as variedades locais do Golfo Pérsico, estas ostras produzem no geral pérolas com mais de 10 mm de diâmetro, chegando algumas a 16-17 mm, sendo conhecidas como pérolas do Mar do Sul. Dado o seu estilo, é provável que a concha usada para entalhar esta placa tenha como origem a costa das Filipinas, talvez como subproduto da pescaria

impermanence, spiritual ascension, and the quest for enlightenment.

For Christian believers in the sixteenth and seventeenth centuries, especially within the *devotio moderna* movement, the mystical event depicted in this devotional plaque was seen as a powerful symbol of personal, interior piety and imitation of Christ's suffering. It encouraged a deeper emotional connection with God through humility and meditation on the Passion, aligning with the movement's focus on affective devotion. In the context of missionary work in Asia, particularly in China and the Philippines, the stigmata were presented as signs of divine favour and sanctity. Missionaries highlighted this mystical event to emphasize the depth of Christian spirituality, aiding conversion by linking suffering, holiness, and divine grace. In the Philippines, devotion to Christ's Passion became central, with practices such as Holy Week processions and self-flagellation reflecting this influence. Francis's stigmata reinforced these traditions, fostering a strong identification with Christ's suffering, a devotion that persists today.

Mother-of-pearl carvings of this quality and size, regardless of the uniqueness of its iconography, are exceedingly rare. Based on the thickness, slightly golden body colour, and iridescence, the origin of the mother-of-pearl shell can be identified as the gold-lip variety of the *Pinctada maxima* pearl oyster. This is the largest pearl oyster species, growing up to 20-30 cm in diameter and weighing five to six kilos.⁴ The *Pinctada maxima* pearl oyster occurs naturally only in the warm tropical South Pacific waters of the Arafura Sea (off Northern Australia), eastern and northern Indonesia, the Philippines, Malaysia, Myanmar, northern Thailand, and further east to Fiji and Tahiti. As with local varieties living from the Persian Gulf, these oysters usually produce pearls larger than 10 mm in diameter, with some as large as 16-17 mm, known as South Sea pearls. Given its style, it is likely that the shell used for carving this plaque originated off the coast of the Philippines, possibly as a byproduct of pearl fishing, though little is known about this practice in such an early period. More

3 British Museum (inv. 1851,1213.9); uma xilogravura do denominado Mestre de Jesus em Betânia.

3 British Museum (inv. 1851,1213.9); a woodcut by the so-called Master of Jesus in Bethany.

4 Paul S. Southgate *et al.*, "Exploitation and Culture of Major Commercial Species", in Paul S. Southgate, John S. Lucas (eds.), *The Pearl Oyster*, Amsterdam, Elsevier, 2008, pp. 303-355, nas pp. 313-328.

4 Paul S. Southgate *et al.*, "Exploitation and Culture of Major Commercial Species", in Paul S. Southgate, John S. Lucas (eds.), *The Pearl Oyster*, Amsterdam, Elsevier, 2008, pp. 303-355, on pp. 313-328.

de pérolas, embora pouco se saiba sobre essa prática em período tão recuado. O mais provável é a concha ter sido pescada pela sua carne (o músculo adutor), considerada uma iguaria muito apreciada na Ásia pelas suas propriedades medicinais.

Apenas três outras placas devocionais entalhadas também em madrepérola nos são conhecidas. Uma, ligeiramente mais pequena [Fig. 2], representa a *Crucificação*, copiando com toda a certeza alguma gravura europeia dos inícios do século XVI. Pertencente à coleção de José Carlos Telo de Moraes, em Coimbra, e

protegida por uma moldura de madeira lacada, foi adquirida ao pintor Alberto Hébil (1913-1998), fazendo agora parte da coleção do Museu Municipal de Coimbra.⁵ Outra placa [Fig. 3], hoje na coleção Távora Sequeira Pinto no Porto, copia fielmente uma gravura [Fig. 4] do artista neerlandês Hieronymus Wierix (1553-1619), representando S. Francisco Xavier (1506-1552).⁶ Dentro de um medalhão oval, vemos o santo fitando o céu, com as mãos cruzadas sobre o peito, vestindo o hábito jesuíta. Abaixo, o escultor gravou, por engano, 'S. FRAN DE BORJA', talvez porque encarregado de criar uma outra placa retratando S. Francisco de Borja (1510-1572), para a qual Wierix publicou também uma gravura.⁷



[Fig. 2] - Placa (*Crucifixão*), Sul da China, ou Filipinas, ca. 1580-1620; madrepérola, e moldura de madeira lacada (8,8 x 6,7 cm). Museu Municipal de Coimbra, Coimbra (inv. MMC-1-30E) | Plaque (*Crucifixion*), South China, or the Philippines, ca. 1580-1620; mother-of-pearl, and lacquered wooden frame (8.8 x 6.7 cm). Museu Municipal de Coimbra, Coimbra (inv. MMC-1-30E) © Museu Municipal de Coimbra, Coimbra

likely, it was sourced for its meat (the adductor muscle), which is considered a delicacy and highly prized in Asia for its medicinal properties.

Only three other devotional plaques similarly carved in mother-of-pearl are known to us. One, slightly smaller [Fig. 2], depicts *The Crucifixion* and was likely modelled after an early sixteenth century European engraving. It once belonged to the collection of José Carlos Telo de Moraes in Coimbra. Protected by a lacquered wooden frame, it was acquired from the painter

Alberto Hébil (1913-1998) and is now part of the Museu Municipal de Coimbra collection.⁵ Another plaque [Fig. 3], now in the Távora Sequeira Pinto collection in Porto, faithfully copies an engraving [Fig. 4] by the Netherlandish artist Hieronymus Wierix (1553-1519) depicting St Francis Xavier (1506-1552).⁶ Inside an oval medallion, the saint is shown looking upwards and with his hands crossed over his chest, wearing the Jesuit habit. Below, the carver mistakenly inscribed 'S. FRAN DE BORJA', likely commissioned to create a companion plaque depicting St Francis Borgia (1510-1572), for which Wierix also published an engraving.⁷



[Fig. 3] - Placa (*S. Francisco Xavier*), Sul da China, ou Filipinas, ca. 1600-1630; madrepérola, suporte em madeira. Coleção Távora Sequeira Pinto, Porto | Plaque (*St Francis Xavier*), South China, or the Philippines, ca. 1600-1630; mother-of-pearl, with wooden base. Távora Sequeira Pinto Collection, Porto © João Krull



[Fig. 4] - Hieronymus Wierix, *S. Francisco Xavier*, antes de 1619; gravura a buril impressa em papel (8,3 x 5,9 cm). British Museum, Londres (inv. 1859,0709.3232) | Hieronymus Wierix, *St Francis Xavier*, before 1619; engraving printed on paper (8.3 x 5.9 cm). British Museum, London (inv. 1859,0709.3232) © the trustees of The British Museum, London

Uma terceira placa [Fig. 5], desconhecida de muitos e erradamente identificada como 'indo-portuguesa', pertence à coleção do National Museum of Tokyo. Rectangular, com moldura plana e também com vestígios de policromia, foi perfurada de forma algo rudimentar para suspensão. Representa o *Ecce Homo*, ou o Cristo da Cana Verde, enquadrado por um arco e ladeado por uma inscrição em letras maiúsculas em que se lê "*Ecce Homo*". De pé e com coroa de espinhos, o corpo nu de Cristo está coberto por um manto esfarrapado amarrado à frente, com as mãos atadas e segurando uma cana. Esta placa reproduz uma outra gravura [Fig. 6] de Hieronymus Wierix que, ao contrário da maioria das suas obras, pode ser datada, dado ilustrar o livro *Sacrae litaniae variae* (na página 50), publicado pela primeira vez em Antuérpia em 1593 pela viúva de Christophe Plantin (1520-1589) e Jan Moretus (1543-1610).

A third plaque [Fig. 5], unknown to many scholars and wrongly identified as 'Indo-Portuguese', belongs to the collection of the National Museum in Tokyo. Rectangular in shape, with a flat raised frame and similarly bearing traces of polychromy, it has been crudely drilled for suspension. It depicts the *Ecce Homo*, or Christ as the Man of Sorrows, framed by an arch and flanked by an inscription in capital letters reading '*Ecce Homo*'. Standing and wearing the crown of thorns, Christ's naked body is covered by a ragged mantle knotted on the front, his hands bound and holding a reed. This plaque reproduces another print [Fig. 6] by Hieronymus Wierix, a small engraving (5.6 x 5.4 cm) which, unlike most of his printed works, can be dated, as it was used to illustrate the book *Sacrae litaniae variae* (on page 50), first published in Antwerp in 1593 by the widower of Christophe Plantin (1520-1589) and

5 Jorge Manuel Flores, "Um Império de Objectos", in Jorge Manuel Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português*, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses - Câmara Municipal do Porto, 1998, pp. 14-55, nas. pp. 32-33; e António Filipe Pimentel (ed.), *Telo de Moraes. Coleção. Mobiliário, Escultura, Pratas, Cerâmica e Outras Peças*, Coimbra, Câmara Municipal, 2016, p. 57 (entrada catalográfica de Maria da Conceição Borges de Sousa).

6 Um exemplar desta gravura pertence ao British Museum (inv. 1859,0709.3232).

7 Um exemplar desta gravura no British Museum (inv. 1859,0709.3222).

5 Jorge Manuel Flores, "Um Império de Objectos", in Jorge Manuel Flores (ed.), *Os Construtores do Oriente Português*, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses - Câmara Municipal do Porto, 1998, pp. 14-55, on pp. 32-33; and António Filipe Pimentel (ed.), *Telo de Moraes. Coleção. Mobiliário, Escultura, Pratas, Cerâmica e Outras Peças*, Coimbra, Câmara Municipal, 2016, p. 57 (catalogue entry by Maria da Conceição Borges de Sousa).

6 An example of the engraving belongs to the British Museum (inv. 1859,0709.3232).

7 An example of this engraving is in the British Museum (inv. 1859,0709.3222).



[Fig. 5] - Placa (*Ecce Homo*), Sul da China, ou Filipinas, ca. 1580-1620; madrepérola com vestígios de policromia (8,8 x 6,7 cm). Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-690) | Plaque (*Ecce Homo*), South China, or the Philippines, ca. 1580-1620; mother-of-pearl with traces of polychromy (8.8 x 6.7 cm). Tokyo National Museum, Tokyo (inv. C-690) © Tokyo National Museum, Tokyo

Impresso diversas vezes ao longo do século XVII, este livro teve origem num livro de orações para o exército espanhol.⁸ Há pouca divergência entre a gravura e a escultura, sendo que o entalhador chinês chegou mesmo a emular as técnicas de hachurado da gravura original para criar a ilusão de claro-escuro, embora com alguma dificuldade em transmitir a anatomia naturalista do modelo. O entalhador adicionou também motivos decorativos para adornar o arco e incluiu uma parede baixa de tijolos atrás da figura conferindo maior profundidade. Muito reveladores são os motivos florais que ladeiam Cristo, com folhas pontiagudas sombreadas e gavinhas curvas tipicamente chinesas que podem ser encontradas em conchas de náutilos gravadas no mesmo período. Baseada numa fonte impressa anterior, a nossa placa em madrepérola com *S. Francisco de Assis a Receber os Estigmas* deve ter sido entalhada antes da placas de S. Francisco Xavier e do *Ecce Homo*, entre os finais do século XVI e os inícios do século XVII.

É difícil determinar o local exacto de produção destas placas, dado que artesãos chineses e artistas mestiços de ascendência chinesa, estabelecidos nas Filipinas, produziram também obras devocionais comparáveis em marfim, semelhantes no estilo e qualidade do entalhe. No entanto, características

⁸ Dirk Imhof, "Successful Strategies for Creating a Devotional Best Seller: Canisius's *Manuale Catholicorum* Published by the Plantin Press", in Renaud Adam, Rosa De Marco, Malcolm Walsby (eds.), *Books and Prints at the Heart of the Catholic Reformation in the Low Countries (16th-17th Centuries)*, Leiden - Boston, Brill, 2022, pp. 46-60, na p. 60.



[Fig. 6] - Hieronymus Wierix, *Ecce Homo*, 1593; gravura a buril impressa em papel (5,6 x 5,4 cm). Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-1904-89) | Hieronymus Wierix, *Ecce Homo*, 1593; engraving printed on paper (5.6 x 5.4 cm). Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-1904-89) © Rijksmuseum, Amsterdam

carver added decorative motifs to adorn the arch and included a shallow brick wall behind the figure for depth. Particularly telling are the floral motifs flanking Christ, with hatched, pointed leaves and curly tendrils that are quintessentially Chinese and can be found on engraved nautilus shells made in the same period. Based on an earlier printed source, the mother-of-pearl plaque depicting *St Francis of Assisi Receiving the Stigmata* was likely carved earlier than the plaques of St Francis Xavier and the *Ecce Homo*, probably between the late sixteenth century and the early seventeenth century.

It is challenging to pinpoint the exact place of manufacture for these plaques, given that Chinese craftsmen and *mestizo* artists of Chinese ancestry, based in the Philippines, also produced comparable devotional works in ivory, similar in style and quality. However, the distinctively

⁸ Dirk Imhof, "Successful Strategies for Creating a Devotional Best Seller: Canisius's *Manuale Catholicorum* Published by the Plantin Press", in Renaud Adam, Rosa De Marco, Malcolm Walsby (eds.), *Books and Prints at the Heart of the Catholic Reformation in the Low Countries (16th-17th Centuries)*, Leiden - Boston, Brill, 2022, pp. 46-60, on p. 60.



[Fig. 7] - Taça de beber, China (concha entalhada), Europa ocidental (montagens), ca. 1570; concha de náutilo entalhada, policromada e dourada (32,8 cm de altura). Ashmolean Museum, Oxford (inv. WA2013.1.194) | Drinking cup, China (carved shell), Western Europe (mounts), ca. 1570; carved, polychrome and gilt nautilus shell, silver-gilt mounts (32.8 cm in height). Ashmolean Museum, Oxford (inv. WA2013.1.194) © Ashmolean Museum, Oxford

estilísticas distintas chinesas e motivos típicos, como as nuvens em forma de *rúyì*, sugerem de forma clara uma origem na costa sudeste da China, provavelmente nas províncias de Fujian ou Guangdong. A arte de entalhar madrepérola na China é antiga. Para além dos exemplares mais recuados da dinastia Shang (ca. 1600-1046 a.C.), o entalhe em madrepérola alcançou um elevado nível de sofisticação durante a dinastia Tang (618-907), quando embutidos gravados com minúcia em forma de animais e flores eram aplicadas em espelhos de luxo, mobiliário, instrumentos musicais e até pentes decorativos. Nas dinastias Ming e no início da Qing, entre os séculos XVI e XVII, conchas de náutilo (*Nautilus pompilius*), entalhadas e gravadas com delicadeza [Fig. 7], eram muito apreciadas pelos colecionadores principescos europeus, sendo no geral decoradas com iconografia secular, por vezes figurativa.⁹ No entanto, peças entalhadas religiosas de iconografia cristã devem ter sido já raras quando produzidas.

Chinese stylistic features and quintessentially motifs, such as the *rúyì*-shaped clouds, strongly suggest an origin on the Southeast coast of China, likely in Fujian or Guangdong provinces. The art of mother-of-pearl carving in China is ancient. Apart from its earliest uses during the Shang dynasty (ca. 1600-1046 BC), mother-of-pearl carving reached a high level of sophistication during the Tang dynasty (618-907) when minutely engraved inserts in the shape of animals and flowers were inlaid on luxury mirror backs, furniture, musical instruments, and even decorative combs. During the Ming and early Qing dynasties, between the sixteenth and seventeenth centuries, finely carved and engraved [Fig. 7] nautilus shells (*Nautilus pompilius*) were highly prized by European princely collectors and were often decorated with secular, sometimes figurative imagery.⁹ Religious carvings conveying Christian iconography, however, must have been rare when produced.

⁹ Craig Clunas, *Chinese Carving*, Londres, Sun Tree Publishing Ltd, Victoria & Albert Museum, 1996, p. 32; e Anna Grasskamp, "The Frames of Reflection: 'Indian' Shell Surfaces and European Collecting, 1550-1650", in Sabine du Crest (ed.), *Exogenèses. Objets frontière dans l'art européen, XVI-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Boccard, 2018, pp. 71-85.

⁹ Craig Clunas, *Chinese Carving*, London, Sun Tree Publishing Ltd, Victoria & Albert Museum, 1996, p. 32; and Anna Grasskamp, "The Frames of Reflection: 'Indian' Shell Surfaces and European Collecting, 1550-1650", in Sabine du Crest (ed.), *Exogenèses. Objets frontière dans l'art européen, XVI-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Boccard, 2018, pp. 71-85.

CRISTO CRUCIFICADO

CRUCIFIED CHRIST

Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1590-1620
 Marfim com vestígios de policromia, ébano e ferro
 28,0 x 27,5 cm (Cristo); 64,5 x 37,5 cm (cruz)
 F1430

South China, probably Zhangzhou; ca. 1590-1620
 Ivory with traces of polychromy, ebony and iron
 28.0 x 27.5 cm (Christ); 64.5 x 37.5 cm (cross)
 F1430

De entre os marfim religiosos cristãos entalhados na Ásia sob influência europeia, os mais abundantes estão relacionados com a Paixão de Cristo, com figuras de Cristo Crucificado, de diferentes dimensões e qualidade do entalhe, totalizando centenas de exemplares. Esta figura de *Cristo Crucificado* foi esculpida em marfim de elefante no sul da China, provavelmente em Zhangzhou (província de Fujian), entre a última década do século XVI e as primeiras do século seguinte. Representado já morto, com a cabeça inclinada para o ombro direito, os traços faciais de Cristo apresentam uma forte sinização, destacando-se a testa alta, o cabelo liso e longo (pintado de castanho), as sobrancelhas arqueadas, os olhos amendoados e fechados, o nariz achatado e os lábios finos. Os braços estendidos foram entalhados separadamente e fixados ao corpo, enquanto o pé direito se encontra pregado sobre o esquerdo. O tratamento um tanto angular do *perizoma* finamente entalhado de Cristo, com suas numerosas pregas, é característico da escultura chinesa coeva. A figura de marfim está fixa à sua cruz original de madeira, feita de duas peças de ébano do Ceilão (*Diospyros ebenum*) unidas e fixadas com cavilha. Além dos terminais de marfim que adornam as extremidades dos braços da cruz, esta é ainda enriquecida com filetes de marfim. As mãos e os pés, meticulosamente esculpidos, estão pregados à cruz com cravos de ferro forjado.

A Crucificação é central na teologia cristã, simbolizando o sacrifício de Cristo para a Salvação da humanidade. Para os missionários que desenvolviam a sua actividade evangélica na Ásia no início do século XVII, a imagem de Cristo Crucificado constituía um instrumento poderoso para comunicar o princípio essencial do cristianismo - a redenção através do

Among the Christian religious ivory carvings produced in Asia under European influence, the most abundant are those related to the Passion of Christ, featuring figures of the Crucified Christ in various sizes and levels of carving quality, amounting to hundreds of examples. This figure of the *Crucified Christ* was carved from elephant ivory in South China, likely in Zhangzhou (Fujian Province), between the last decade of the sixteenth century and the first decades of the seventeenth century. Depicted as already dead, with his head lowered and inclined towards the right shoulder, Christ's facial features are heavily Sinicised, notably the high forehead, long straight hair (painted brown), arched eyebrows, heavy closed almond-shaped eyes, flat nose, and thin lips. His outstretched arms are carved separately and attached, while his right foot is nailed over the left. The slightly angular treatment of Christ's finely carved loincloth, with its numerous folds of drapery, is typical of contemporary Chinese sculpture. The ivory figure is attached to its original wooden cross, made from two pieces of Ceylon ebony (*Diospyros ebenum*) joined and pinned together. In addition to ivory finials decorating the ends of the arms, the cross is embellished with ivory fillets. The finely carved hands and feet are nailed to the cross with wrought iron nails.

The Crucifixion is central to Christian theology, symbolising Christ's sacrifice for humanity's Salvation. For missionaries working in Asia at the turn of the seventeenth century, the image of the Crucified Christ was a powerful tool to communicate Christianity's core tenet—redemption through suffering and death. The Sinicised features of



sofrimento e da morte. Os traços sinizados da escultura torná-la-iam mais aceitável numa cultura pouco familiarizada com representações religiosas ocidentais, ao mesmo tempo que enfatizariam a divindade e a humanidade de Cristo, ilustrando o seu papel como intermediário entre o Céu e a Terra. A imagem estabeleceria também uma ligação entre o sofrimento de Cristo e ideias filosóficas chinesas, como o sacrifício pelo bem comum ou a purificação da alma, oferecendo um quadro conceptual familiar à compreensão da doutrina cristã. Conceitos como *dà yì* 大義 (“o bem maior”) e preceitos como *shě jǐ wèi rén* 捨己為人 (“sacrificar-se pelos outros”) incarnam o ideal confucionista da abnegação, enquanto *xiū shēn* 修身 (“auto-cultivo”) e *chán dìng* 禪定 (“meditação”) sublinham a purificação da alma através do auto-cultivo e da meditação, visando alcançar clareza moral e iluminação espiritual. Estas ideias poderiam ter sido utilizadas pelos missionários no esforço de adaptar e traduzir os complexos princípios católicos. Cristo Crucificado poderia também ser interpretado como um símbolo de misericórdia e compaixão, virtudes valorizadas tanto no catolicismo como no pensamento chinês, em particular no neo-confucionismo, que enfatizava a harmonia, o sacrifício e o bem-estar colectivo.

A aparência fortemente sinizada deste Cristo Crucificado, junto com o desenho da sua cruz original - muito diferente das cruzes observadas em idênticas figuras entalhadas neste mesmo período nas Filipinas por artesãos chineses estabelecidos em Manila, conhecidos localmente como *sangleyes* - sugere ter sido produzido na China continental, com toda a probabilidade em Zhangzhou.¹ Esta cidade, uma das mais importantes da costa da província de Fujian, era um centro notável de escultura em marfim nos finais da dinastia Ming. A tradição de entalhar figuras seculares e religiosas (para altares privados budistas e taoístas) em marfim no sul de Fujian viu-se fortalecida pelo surgimento de uma nova valorização e consumo de bens de luxo entre a elite urbana. Este fenómeno,

the carving would have made the figure more acceptable in a culture unfamiliar with Western religious depictions, while also serving to highlight Christ’s divinity and humanity, illustrating his role as the intermediary between Heaven and Earth. The image would also link Christ’s suffering to Chinese philosophical ideas, such as sacrifice for the greater good or the purification of the soul, offering a familiar framework for understanding Christian doctrine. Concepts like *dà yì* 大義 (‘the greater good’) and precepts such as *shě jǐ wèi rén* 捨己為人 (‘sacrifice oneself for others’) embody the Confucian ideal of self-sacrifice, while *xiū shēn* 修身 (‘self-cultivation’) and *chán dìng* 禪定 (‘meditation’) focus on the purification of the soul through cultivation and meditation, aimed at achieving moral clarity and spiritual enlightenment. These ideas could have been used by missionaries in their effort to adapt and translate complex Catholic principles. The Crucified Christ could also be interpreted as a symbol of mercy and compassion, virtues valued both in Catholicism and Chinese thought, particularly Neo-Confucianism, which emphasised harmony, sacrifice, and the well-being of others.

The heavily Sinicised appearance of this Crucified Christ, together with the design of its original cross—distinctly different from the crosses seen on similar figurines carved around the same period in the Philippines by Chinese craftsmen settled in Manila, locally known as *sangle-eyes*—suggests it was made in mainland China, likely in Zhangzhou.¹ This city, one of the most important coastal cities of Fujian Province, was a notable centre for ivory carving in late Ming China. The tradition of carving secular and religious figures (for Buddhist and Daoist private shrines) in ivory in southern Fujian was bolstered by the emergence of a new appreciation and consumption of luxury goods among the urban elite. This shift, far removed from the more austere tastes of the literati and rooted in

afastado dos gostos mais austeros dos letrados com origem na dissolução gradual das convenções sociais durante a dinastia Ming, coincidiu com o aparecimento de uma nova clientela europeia. Em 1592, Gao Lin, comerciante e dramaturgo de Hangzhou, na província de Zhejiang, refere que: “*Em Fujian, o marfim é entalhado com formas humanas, num trabalho de finura e qualidade; no entanto, não as podemos colocar em nenhum lugar, nem oferecê-las como um presente decente*”.² Esta, ao que parece, nova tradição era mal recebida pela elite conservadora de eruditos *connoisseurs* à qual Gao Lin evidentemente aspirava. Esculturas figurativas em marfim eram consideradas impróprias como presentes e indignas de apreciação artística, vistas como curiosidades adequadas apenas para arrivistas e estrangeiros.

Europeus com acesso aos mercados de Fujian e aos seus agentes locais e do interior - comerciantes e missionários cristãos, assim como, talvez, alguns recém-convertidos locais - terãõ começado a encomendar esculturas religiosas em marfim, sendo esta procura rapidamente atendida pelos artesãos chineses. Embora marfim não esteja especificamente listado entre os produtos de Fujian nesse período, já em 1573 os mercados de Fujian levavam crucifixos - sem dúvida semelhantes ao nosso Cristo Crucificado - para venda em Manila.³ Marfins devocionais mais fortemente sinizados foram, tudo o parece apontar, entalhados em Fujian neste contexto, alguns - como os provenientes do naufrágio do *Santa Margarita* (1601) - tendo chegado às Filipinas e, depois, rumado a Acapulco a bordo do galeão de Manila.⁴ Outras figuras, encomendadas de forma mais directa pela nova clientela, em especial os missionários estabelecidos nas Filipinas, eram provavelmente produzidas em Manila, aderindo de forma mais próxima aos cânones estéticos europeus da época. A procura era tão elevada, e as margens de lucro tão apelativas, que um número crescente de artesãos e comerciantes de Fujian se estabeleceu em Manila a partir da década de 1580. O aumento da população com essa

the gradual dissolution of Ming social conventions, coincided with the appearance of a new European clientele. In 1592, Gao Lin, a merchant and dramatist from Hangzhou in Zhejiang Province, recorded that *In Fujian ivory is carved into human forms, the workmanship of which is fine and artful; however, one cannot put them anywhere, or give them as a decent present*.² This seemingly new tradition was poorly accepted by the old-fashioned elite of scholarly connoisseurs to which Gao Lin evidently aspired. Figural ivory carvings were considered unsuitable as gifts and unworthy of artistic appreciation, viewed as novelties appropriate only for social climbers and foreigners.

Europeans with access to the Fujian markets and their local and hinterland agents—merchants and Christian missionaries alike—and probably some newly-converted locals, likely began commissioning religious ivory carvings. This demand was quickly met by Chinese craftsmen. Although ivory is not specifically listed among the products of Fujian for that period, by 1573 Fujianese merchants were already bringing crucifixes—undoubtedly similar to the *Crucified Christ* analysed here—for sale in Manila.³ More heavily Sinicised devotional ivories were likely carved in Fujian in this context, some—such as those from the shipwreck of the *Santa Margarita* (1601)—making their way to the Philippines and then onward to Acapulco aboard the Manila galleon.⁴ Other carvings, commissioned more closely by the new clientele, particularly missionaries settled in the Philippines, were likely produced in Manila and adhered more closely to contemporary European aesthetics. The demand was so high, and the profit margins so enticing, that more and more Fujianese craftsmen and merchants settled in Manila from the 1580s onwards. The growing Fujianese population led to the establishment of a Chinese quarter—aptly called *Párian* in local Tagalog

1 Quanto aos marfins entalhados na China para consumo europeu entre os finais da dinastia Ming e os inícios da dinastia Qing, produzidos em paralelo com figuras para consumo local chinês, veja-se Derek Gillman, “Ming and Qing Ivories: figure carving,” in William Watson (ed.), *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*, London, The Oriental Ceramic Society - British Museum, 1984, pp. 35-52. Quanto às típicas cruzes de madeira dos Cristos Crucificados feitos nas Filipinas nos inícios do período moderno, veja-se José Manuel Casado Paramio, *Marfiles Hispano-Filipinos*, Valladolid, Museo Oriental de Valladolid - Caja España, 1997.

1 For Christian ivory carvings made in China for European consumption between the late Ming and early Qing dynasties, carved alongside figurines for the local Chinese market, see Derek Gillman, “Ming and Qing Ivories: figure carving,” in William Watson (ed.), *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*, London, The Oriental Ceramic Society - British Museum, 1984, pp. 35-52. For the typical wooden crosses of figures of the Crucified Christ made in the Philippines in the early modern period, see José Manuel Casado Paramio, *Marfiles Hispano-Filipinos*, Valladolid, Museo Oriental de Valladolid - Caja España, 1997.

2 Craig Clunas, *Chinese Carving*, Londres, Victoria & Albert Museum - Sun Tree Publishing, 1996, pp. 18-19.

3 Veja-se Derek Gillman, “Ming and Qing Ivories: figure carving,” in William Watson (ed.), *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*, London, The Oriental Ceramic Society - British Museum, 1984, pp. 35-52, na p. 37.

4 Quanto aos marfins do *Santa Margarita*, veja-se Marjorie Trusted, “Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601”, *Hispanic Research Journal*, 14.5 (2013), pp. 446-462.

2 Craig Clunas, *Chinese Carving*, London, Victoria & Albert Museum - Sun Tree Publishing, 1996, pp. 18-19.

3 See Derek Gillman, “Ming and Qing Ivories: figure carving,” in William Watson (ed.), *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*, London, The Oriental Ceramic Society - British Museum, 1984, pp. 35-52, on p. 37.

4 For the carved ivories of the *Santa Margarita*, see Marjorie Trusted, “Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601”, *Hispanic Research Journal*, 14.5 (2013), pp. 446-462.



[Fig. 1] - *Cristo Crucificado*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou, ca. 1590-1620; marfim com vestígios de policromia (29,0 cm de altura). Asian Civilisations Museum, Singapura (inv. 2012-00383) | *Crucified Christ*, South China, probably Zhangzhou, ca. 1590-1620; ivory with traces of polychromy (29.0 cm in height). Asian Civilisations Museum, Singapore (inv. 2012-00383) © Asian Civilisations Museum, Singapore

origem levou à criação de um bairro chinês - adequadamente chamado *Párian* em tagalo local (derivado do verbo *pariyán*, “ir [a determinado lugar]”), significando “mercado” - onde muitas esculturas religiosas em marfim foram produzidas para satisfazer a crescente procura europeia e colonial americana.

Um *Cristo Crucificado* em tudo idêntico [Fig. 1], tão semelhante nas proporções, traços faciais, tratamento das pregas do drapeado e qualidade do entalhe, que deve ter sido produzido na mesma oficina de escultura em marfim, pertence ao Asian Civilisations Museum, Singapura. Segundo o museu, a escultura foi feita no Japão ou é “provavelmente” japonesa.⁵ Essa atribuição, contudo, é problemática. Não existia no Japão nenhuma tradição documentada de escultura em marfim antes dos finais do século XVII e, mesmo então, esta restringia-se a pequenos objectos (principalmente *netsuke*) feitos a partir de diferentes tipos de marfim.⁶ Além disso, considerando a existência de um pequeno mas significativo número de peças semelhantes, claramente católicas na sua essência e surgidas num contexto de forte intolerância religiosa e perseguição no Japão, a possibilidade de estabelecer *ex nihilo* uma tradição plenamente desenvolvida de escultura em marfim parece muito improvável. Embora alguns defendam a origem destas peças na “academia de arte” jesuíta estabelecida no Japão no final do século XVI, as evidências sugerem que esta se dedicava primariamente à pintura (o “Seminário de Pintura”), como indicado pelas fontes documentais coevas. Não há qualquer registo histórico que suporte a produção de esculturas deste tipo sob supervisão e patrocínio europeus neste contexto.

(from the verb *pariyán*, ‘to go [to a certain place]’), meaning ‘market-place’—where many religious ivory carvings were produced to meet the increasing European and colonial American demand.

A comparable *Crucified Christ* [Fig. 1], so similar in proportions, facial features, treatment of the folds of drapery, and overall carving quality that it must have been produced in the same ivory carving workshop, belongs to the Asian Civilisations Museum, Singapore. According to the museum, the carving was made in Japan or is ‘probably’ Japanese.⁵ This attribution, however, is problematic. No documented tradition of ivory carving existed in Japan before the late seventeenth century, and even then, it was confined to small objects (mostly *netsuke*) made from various types of ivory.⁶ Furthermore, given the existence of a small but notable number of similar pieces, distinctly Catholic in character and emerging within a context of significant religious intolerance and persecution in Japan, the opportunity to establish a fully developed ivory carving tradition *ex nihilo* seems highly improbable. While some argue for its origin within the Jesuit ‘art academy’ established in Japan in the late sixteenth century, evidence suggests this was primarily a Painting Seminar, as indicated by contemporary documentary sources. There is no support in the historical record for the production of such carvings under European supervision and patronage within that framework.

5 Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-Cultural Art in Asia. New Acquisitions* (cat.), Singapura, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 78, cat. 76 (entrada catalográfica de Clement Onn); Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapura, Asian Civilisations Museum, 2016, p. 189, cat. 77 (entrada catalográfica de William R. Sargent).

6 Veja-se Martha Chaiklin, *Ivory and the Aesthetics of Modernity in Meiji Japan*, Basingstoke - Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 5-7.

5 Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-Cultural Art in Asia. New Acquisitions* (cat.), Singapura, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 78, cat. 76 (catalogue entry Clement Onn); Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapura, Asian Civilisations Museum, 2016, p. 189, cat. 77 (catalogue entry by William R. Sargent).

6 See Martha Chaiklin, *Ivory and the Aesthetics of Modernity in Meiji Japan*, Basingstoke - New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 5-7.

S. JERÓNIMO NO DESERTO

ST JEROME IN THE DESERT

Sul da China, ou Filipinas; ca. 1600
Marfim entalhado
11,2 x 7,5 cm
F1418

South China, or The Philippines; ca. 1600
Carved ivory
11.2 x 7.5 cm
F1418

Esta placa religiosa, representando *S. Jerónimo no Deserto* e destinada à devoção privada, foi delicadamente entalhada em marfim por artesãos chineses, provavelmente nas Filipinas (Manila). S. Jerónimo, que traduziu a Bíblia para latim (a *Vulgata*) no século IV, é retratado durante o seu período de penitência no deserto. Diante da grande abertura de uma caverna, com a diminuta figura de Deus-Pai abençoando num nicho acima, o santo, de longa barba e cabelo, é representado ajoelhado em oração perante um grande crucifixo. Segura firmemente a base da cruz com a mão esquerda, enquanto a mão direita, hoje desaparecida, deveria ter segurado uma pedra para a prática da penitência. Sobre uma árvore, no canto superior esquerdo, encontram-se o chapéu e as vestes de cardeal do santo, enquanto o seu atributo, o leão, está agachado num nicho no canto inferior direito. À direita, em segundo plano, emerge o contorno de uma igreja. A figura ajoelhada do santo é remanescente de uma gravura de Agostino Carracci (1557-1602), terminada por Francesco Brizio (ca. 1574-1623) e publicada por volta de 1602.¹ Contudo, a composição geral da abertura da caverna, do santo ajoelhado junto ao crucifixo, do leão agachado à direita, do chapéu de cardeal suspenso de um ramo de árvore à esquerda e da igreja em segundo plano, é idêntica a de uma gravura [Fig. 1] de Cornelis Cort (1533-1578), baseada numa composição de Frans Floris (ca. 1519/1520-1570) e publicada por Hieronymus Cock (ca. 1517/1518-1570) por volta de 1560.² Se considerarmos a conhecida

This religious plaque depicting *St Jerome in the Desert*, intended for personal devotion, was delicately carved in ivory by Chinese craftsmen probably in the Philippines (Manila). St Jerome, who translated the Bible into Latin (the *Vulgate*) in the fourth century, is portrayed during his penitence in the desert. In front of a large cave opening, with the diminutive figure of the blessing God the Father in a niche above, the saint, sporting a long beard and hair, is shown kneeling in prayer before a large crucifix. He holds the base of the cross firmly with his left hand, while his now-lost right hand must have held a rock for penitence. Resting on a tree in the upper left are the saint's cardinal hat and robes, while his attribute, the lion, crouches in a niche on the lower right. On the right, in the background, the outline of a church emerges. The kneeling figure of the saint is somewhat reminiscent of an engraving by Agostino Carracci (1557-1602), finished by Francesco Brizio (ca. 1574-1623) and published around 1602.¹ Nonetheless, the general composition of the cave opening, the kneeling saint next to the crucifix, the crouched lion on the right, the cardinal's hat suspended from a tree branch on the left, and the church in the background is identical to an engraving [Fig. 1] by Cornelis Cort (1533-1578) after a composition by Frans Floris (ca. 1519/1520-1570), published by Hieronymus Cock (ca. 1517/1518-1570) around 1560.² Considering the well-known reliance of early modern Asian carvers

1 Um exemplar desta gravura pertence à coleção do British Museum, Londres (inv. U.2.78).

2 Um exemplar desta gravura no British Museum (inv. 1950,0520.396).

1 An example of this print belongs to the collection of the British Museum, London (inv. U.2.78).

2 An example of the engraving in the British Museum (inv. 1950,0520.396).





[Fig. 1] - Cornelis Cort, a partir de Frans Floris, *S. Jerónimo no Deserto*, ca. 1560; gravura a buril impressa em papel (28,0 x 19,8 cm). British Museum, Londres (inv. 1950,0520.396) | Cornelis Cort, after Frans Floris, *St. Jerome in the Desert*, ca. 1560; engraving printed on paper (28.0 x 19.8 cm). British Museum, London (inv. 1950,0520.396) © the trustees of the British Museum, London

dependência dos entalhadores de marfim asiáticos do período moderno em gravuras neerlandesas para temas cristãos, é provável que esta gravura de Cort tenha servido de modelo para o talentoso entalhador local que, no entanto, optou por adaptar a sua fonte em vez de a copiar fielmente.

Como modelo de ascetismo e solidão, o retiro de S. Jerónimo no deserto simboliza disciplina espiritual e a renúncia às tentações mundanas, alinhando-se com a ênfase dada pelo movimento da Contra-Reforma à piedade pessoal e conversão interior. Imagens como esta seriam utilizadas por missionários na Ásia para inspirar os recém-convertidos a adotarem dedicação semelhante à fé cristã e a afastarem-se de práticas religiosas anteriores consideradas incompatíveis com o cristianismo. Ainda que de forma menos central, o papel de S. Jerónimo na tradução das Escrituras - em consonância com os ideais da Contra-Reforma sobre a autoridade escriturística e a educação - serviu de modelo para os catequistas no seu trabalho missionário na Ásia. A metáfora do deserto como um lugar de renascimento espiritual alinhava-se também com a visão dos missionários sobre a Ásia como um terreno fértil para a renovação e expansão do cristianismo. Esta e outras semelhantes placas de marfim entalhado de complexa iconografia religiosa foram concebidas enquanto suporte visual para práticas devocionais tais como incentivadas pelos jesuítas na Ásia no seu esforço missionário e também como objecto para exportação em particular para a América Central e do Sul e para a Península Ibérica.³ Escavações arqueológicas recentes, nomeadamente a do naufrágio de um galeão de Manila, o *Santa Margarita* (1601) junto às Ilhas Marianas (Ladrones), oferecem uma riqueza de informações sobre a cronologia e produção de esculturas devocionais de marfim feitas por mestres entalhadores chineses e filipinos nas Filipinas nos inícios

of Christian themes on Netherlandish engravings, it is likely that this print by Cort served as a model for the talented local carver, who chose to adapt his source rather than replicate it faithfully.

As a model of asceticism and solitude, St Jerome's retreat into the desert symbolised spiritual discipline and the renunciation of worldly temptations, aligning with the Counter-Reformation's emphasis on personal piety and inner conversion. Imagery such as this was used by missionaries in Asia to inspire converts to adopt a similar dedication to the Christian faith and to distance themselves from previous religious practices deemed incompatible with Christianity. In a somewhat lesser way, St Jerome's role in translating the Scriptures—resonating with the Counter-Reformation ideals of scriptural authority and education—served as a model for catechists in their missionary work in Asia. The metaphor of the desert as a place for spiritual rebirth also paralleled the missionaries' view of Asia as fertile ground for the renewal and expansion of Christianity. This and other similar carved ivory plaques with complex religious imagery were conceived as visual aids for devotional practices as promoted by the Jesuits in Asia in their missionary work and as items for export, namely to Central and South America, and the Iberian Peninsula.³ Recent archaeological finds, namely from the shipwreck of a Manila galleon, the *Santa Margarita* (1601) off the Mariana islands (Ladrones), has yielded a wealth of information on the chronology and production of devotional ivories made by Chinese and Filipino master carvers in the early seventeenth-century Philippines or, in alternative, in South China; a production which in fact predates by several decades the Goan

³ Alan Chong, "Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries", in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207. Veja-se também Gauvin Alexander Bailey, "Trasladação e Metamorfose dos Marfins Católicos da China, Japão e Filipinas, 1561-1800", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; e Marjorie Trusted, "Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines", in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163.

³ Alan Chong, "Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries", in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207. See also Gauvin Alexander Bailey, "Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 233-290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; and Marjorie Trusted, "Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines", in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163.

do século XVII; uma produção que antecede em várias décadas a produção de escultura ebúrneia em Goa.⁴ Esta nossa placa, entalhada numa única secção transversal de marfim de elefante, é extraordinária pela qualidade do entalhe, modelado e fino polimento final.⁵ A origem chinesa do entalhador é visível no tratamento típico das nuvens e formações rochosas, no rasgamento dos olhos amendoados e na esquematização geométrica dos panejamentos, enquanto a forma recortada do remate superior da placa permite supor tratar-se do painel central de um tríptico cujos volantes se perderam. Um painel central idêntico (7,0 x 5,0 cm) de um tríptico sobrevivente, publicado ainda com concreções minerais nos volantes, foi recuperado do naufrágio do *Santa Margarita*.⁶ Devem ter sido ambos produzidos pelo mesmo entalhador em Manila ou, em alternativa, no Sul da China. O painel central do tríptico do *Santa Margarita* parece ser versão abreviada da presente placa, mais condensado e adaptado ao seu tamanho menor. Outra placa muito idêntica embora de formato rectangular (11,4 x 7,4 cm) foi recentemente publicada.⁷ Entre outros exemplares semelhantes que nos são conhecidos, refira-se um mantendo grande parte da sua viva policromia original, no Asian Civilisations Museum, em Singapura (inv. 2011-01507).⁸

ivory carving industry.⁴ The present plaque, carved from a single transversally-cut section of elephant ivory, is remarkable for the quality of its carving, modelling, and fine final polishing.⁵ The Chinese origin of the carver is clear from the typical treatment of the clouds and rocky formations, the almond-shaped with the quintessential eyelid fold, and the geometric schematism of the folds of drapery, while the arched, worked top points to it being the central panel of a triptych of which its foldable wings do not survive. An identical central panel (7.0 x 5.0 cm) from a surviving triptych, published still bearing mineral concretions on the wings, was recovered from the shipwreck of the *Santa Margarita*.⁶ Both panels were likely made by the same carver in Manila. The central panel of the *Santa Margarita* triptych appears to be an abridged version of the present plaque, more condensed and adapted to its smaller size. Another similar plaque, albeit rectangular in shape (11.4 x 7.4 cm), was recently published.⁷ Among other identical plaques known to us, mention should be made of one, still retaining much of its original vivid polychromy, in the Asian Civilisations Museum, in Singapore (inv. 2011-01507).⁸

4 Marjorie Trusted, "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601", *Hispanic Research Journal*, 14.5 (2013), pp. 446-462.

5 Para exemplares comparáveis no que concerne à qualidade do entalhe, alguns dos quais foi também possível identificar a fonte gravada europeia, veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 334-338, cat. 49.

6 Marjorie Trusted, "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601", *Hispanic Research Journal*, 14.5 (2013), p. 460, fig. 14.

7 Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 338-339, cat. 49 (3).

8 Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapura Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 210-211, cat. 89 (entrada catalográfica de William R. Sargent).



5

MENINO JESUS DORMINDO

SLEEPING CHRIST CHILD

Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1600-1620
Marfim
3,0 x 12,5 x 5,0 cm
F1427

South China, probably Zhangzhou; ca. 1600-1620
Ivory
3.0 x 12.5 x 5.0 cm
F1427

Este *Menino Jesus Dormindo* foi produzido no sul da China nas primeiras décadas do século XVII. Magistralmente entalhado em marfim de elefante, o Menino é representado nu, numa postura reclinada em decúbito dorsal com uma ligeira torção. Está deitado na horizontal, com o rosto e o torso voltados para cima (posição supina), mas ligeiramente rodados para a direita (decúbito lateral). Os membros inferiores são assimétricos, formando uma “posição em quatro” ou “torção semi-reclinada”, com a perna direita quase estendida e a esquerda ligeiramente dobrada sobre esta. A posição dos membros superiores é igualmente distintiva: a mão esquerda repousa sobre o peito, enquanto o braço direito está dobrado, com a mão quase a tocar a têmpora. Esta pose subtil tanto transmite serenidade como um delicado dinamismo. O alinhamento relaxado dos membros inferiores sugere um estado de vulnerabilidade; a mão esquerda evoca introspecção, e a mão na têmpora sugere um gesto pensativo ou protector.

A assimetria do corpo, com uma perna dobrada sobre a outra e um braço a tocar a têmpora, pode ser uma subtil alusão à futura Paixão. Por outro lado, a postura um tanto rodada sugere um estado intermédio - nem em completo em repouso nem totalmente alerta - paralelo ao papel do Menino Jesus como intermediário entre o Céu e a Terra. No contexto da missão jesuítica na China na passagem para o século XVII, a sua postura reclinada e vulnerável simbolizaria a humanidade de Cristo, prefigurando a sua Paixão, em consonância com os esforços jesuítas para enfatizar a Salvação através do sofrimento. A refinada representação do Menino, combinando serenidade e dinamismo, expressa a sua

This *Sleeping Christ Child* was made in South China during the first decades of the seventeenth century. Masterfully carved from elephant ivory, the Child is depicted completely naked, reclining in a supine posture with a partial twist. He lies horizontally, with his face and torso facing upwards (supine position) but slightly rotated to the right (lateral recumbent). His lower limbs are asymmetrical, forming a ‘figure-four position’ or ‘semi-recumbent twist’, with the right leg nearly extended and the left slightly bent over it. The placement of his upper limbs is equally distinctive: the left hand rests on his chest, while the right arm is bent, with the hand almost touching the temple. This nuanced pose conveys both serenity and subtle dynamism. The relaxed alignment of the lower limbs suggests an unguarded state, the left hand evokes introspection, and the hand at the temple hints at a pensive or protective gesture.

The body’s asymmetry, with one leg bent over the other and one arm touching the temple, may subtly allude to the future Passion. The slightly turned posture, meanwhile, suggests an intermediate state—neither fully at rest nor fully alert—paralleling the Christ Child’s role as an intermediary between Heaven and Earth. In the context of missionary work carried out in China in the turn of the seventeenth century, the reclining, vulnerable posture symbolised Christ’s humanity and prefigured his Passion, aligning with Jesuit efforts to emphasise Salvation through his suffering. The nuanced depiction of the infant Christ, balancing serenity and dynamism, encapsulates his dual nature as both divine and human, resonating with Chinese





[Fig. 1] - Giacomo Francia, *Menino Jesus Dormindo*, ca. 1510-1530; gravura a buril impressa em papel (13,5 x 19,7 cm). British Museum, Londres (inv. 1857,0411.6) | Giacomo Francia, *Sleeping Christ Child*, ca. 1510-1530; engraving printed on paper (13.5 x 19.7 cm). British Museum, London (inv. 1857,0411.6) © the trustees of the British Museum, London

natureza dual como divino e humano, alinhando-se com os ideais neo-confucionistas chineses de harmonia (*hé 和*) entre os reinos espiritual e material. Talhada em luxuoso marfim com elevado nível de sofisticação artística, esta pequena estatueta terá por certo cativado as sensibilidades estéticas chinesas, facilitando a acomodação cultural e reforçando a sua eficácia na devoção privada e na instrução teológica. Através das suas qualidades tácteis e simbólicas, esta figura em marfim promoveria a oração meditativa, deste modo transmitindo visualmente os princípios fundamentais do cristianismo.

A iconografia do Menino Jesus dormindo parece ter sido concebida por Giacomo Francia (ca. 1447-1517) nos inícios do século XVI, numa gravura [Fig. 1] onde é representado como tendo adormecido sobre a cruz.¹ Numa tabuleta acima

Neo-Confucian ideals of harmony (*hé 和*) between the spiritual and material realms. Made from luxurious ivory with refined artistry, the figure must have appealed to Chinese aesthetic sensibilities, facilitating cultural accommodation and enhancing its efficacy in private devotion and theological instruction. Through its tactile and symbolic qualities, this ivory carving fostered meditative prayer while visually conveying key tenets of Christianity.

The iconography of the sleeping Christ Child appears to have been devised by Giacomo Francia (ca. 1447-1517) in the early sixteenth century, exemplified by an engraving [Fig. 1] in which the Child is depicted as having fallen asleep on the cross.¹ In a tablet above the Child, a Latin inscription reads '*Ego dormio et cor meum vigilat*', a verse

do Menino, lê-se a inscrição latina "*Ego dormio et cor meum vigilat*", um versículo do *Cântico dos Cânticos* (5:2): "*Eu durmo, mas o meu coração vela*"; e abaixo, junto à coroa de espinhos (um dos *Arma Christi*), numa filacteria lê-se "*In somno meo requies*", ou "*No meu sono, encontro descanso*". No entanto, a postura adormecida do Menino é bastante diferente daquela do marfim chinês, sendo representada na gravura em decúbito lateral esquerdo, ligeiramente virado para baixo, com os membros inferiores e superiores dobrados, utilizando os braços como almofada. Aludindo à alma contemplativa que permanece vigilante mesmo quando o corpo dorme, a gravura pode ser interpretada em termos marianos, como uma alusão ao papel protector assumido por Maria, consciente do destino do seu filho desde o momento do seu nascimento.

Esta associação mariana pode também ser observada em gravuras europeias dos finais do século XVI, que se sabe terem circulado na Ásia e servido de modelo para representações locais. Entre elas encontra-se *O Sono de Jesus*, de Hieronymus Wierix, provavelmente publicado pouco antes de virado o século XVII.² Esta iconografia aparece também numa pintura de 1591 de Francesco Vanni (ca. 1563/1564-1610), destinada ao *cataletto* da Compagnia di Santa Caterina em Siena, que Vanni reproduziu depois numa gravura de 1598, acompanhada da inscrição latina "*Ego dormio e[t] cor meum vigilat*".³ As muito influentes e amplamente difundidas gravuras dos irmãos Wierix devem ter fornecido a inspiração para o gesto de tocar a têmpora direita, tal como vemos na nossa estatueta chinesa. Baseando-se numa gravura anterior de Diana Scultori (1547-1612), Hieronymus publicou uma gravura intitulada *Origo casti cordis* ("*Origem do coração casto*"), que apresenta também o mesmo texto bíblico.⁴

from the *Song of Songs* (5:2), meaning '*I sleep, but my heart waketh*'; while below, beside a crown of thorns (one of the *Arma Christi*), a scroll bears the words '*In somno meo requies*', or '*In my sleep, I find rest*'. The Child's sleeping posture in the engraving, however, differs significantly from that of the Chinese ivory. In the engraving, the Child is depicted in a left recumbent position, slightly rotated downwards, with bent lower and upper limbs, the arms serving as a pillow. Alluding to the contemplative soul that remains watchful even as the body sleeps, the engraving can also be interpreted in Marian terms, as a reference to Mary's protective role. From the moment of his birth, Mary was aware of her son's destiny, a theme subtly evoked by the imagery.

This Marian association can also be observed in late sixteenth-century European prints, which are known to have circulated in Asia and served as models for local depictions. Among these is *The Sleep of Jesus* by Hieronymus Wierix, likely published just before the turn of the seventeenth century.² This iconography also appears in a 1591 painting by Francesco Vanni (ca. 1563/1564-1610) for the *cataletto* of the Compagnia di Santa Caterina in Siena, which Vanni later reproduced in as an etching in 1598, accompanied by the Latin inscription '*Ego dormio e[t] cor meum vigilat*'.³ The highly influential and widely circulated prints by the Wierix brothers must have provided the source for the gesture of touching of the right temple, as seen in the Chinese carving. Based on an earlier engraving by Diana Scultori (1547-1612), Hieronymus published a print title *Origo casti cordis* ("*Origin of the chaste heart*"), which also featured the same biblical text.⁴

1 Sobre esta gravura de Francia, veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 262-273, cat. 23, na p. 269, fig. 2.

1 For this print by Francia, see Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 262-273, cat. 23, on p. 269, fig. 2.

2 Idem, *Um Sacrário de Altar da Vida do Menino Jesus. Marfins Religiosos do Ceilão Português*, Lisboa, São Roque Antiguidades & Galeria de Arte, 2024, p. 89, fig. 51.

3 Um exemplar desta gravura a buril pertence à colecção do British Museum, Londres (inv. V.3.31). Sobre Vanni, veja-se John J. Marciari, Suzanne Boorsch, *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena* (cat.), New Haven, Yale University Art Gallery, Yale University Press, 2013.

4 Veja-se Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis", in Annemarie Jordan, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, na p. 200, fig. 195; e Idem, *Um Sacrário de Altar da Vida do Menino Jesus. Marfins Religiosos do Ceilão Português*, Lisboa, São Roque Antiguidades & Galeria de Arte, 2024, pp. 42-43, fig. 17.

2 Idem, *An Altar Tabernacle on the Life of the Child Jesus. Religious Ivories from Portuguese Ceylon*, Lisbon, São Roque Antiguidades & Galeria de Arte, 2024, p. 89, fig. 51.

3 An example of this etching belongs to the collection of the British Museum, London (inv. V.3.31). On Vanni, see John J. Marciari, Suzanne Boorsch, *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena* (cat.), New Haven, Yale University Art Gallery, Yale University Press, 2013.

4 See Hugo Miguel Crespo, "Rock-crystal carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis", in Annemarie Jordan, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186-211, on p. 200, fig. 195; and Idem, *An Altar Tabernacle on the Life of the Child Jesus. Religious Ivories from Portuguese Ceylon*, Lisbon, São Roque Antiguidades & Galeria de Arte, 2024, pp. 42-43, fig. 17.

Na Península Ibérica, este tema e iconografia conheceram maior desenvolvimento pelo renomado pintor barroco Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), activo em Sevilha. Murillo criou uma série de imagens que retratam a infância de Jesus que, com o tempo, se enraizaram de forma profunda na arte espanhola, tanto na pintura como na escultura. As suas variações sobre o tema - incluindo uma pintura de ca. 1660 no Museu do Prado, Madrid (inv. P001003), que representa o Menino Jesus numa postura semelhante, com as pernas dobradas e a mão esquerda sobre o peito - incorporam com frequência atributos do seu martírio, prefigurando a sua Paixão e morte. Estas obras funcionavam então como metáforas visuais, concebidas para levar o espectador a reflectir sobre temas teológicos profundos.

É possível que esta figura do Menino Jesus adormecido repousasse originalmente numa almofada entalhada em marfim ou, em alternativa, sobre uma base de madeira esculpida, semelhante às encontradas em raras figuras coevas do *Menino Jesus Bom Pastor Adormecido*.⁵ Outro *Menino Jesus Adormecido*, representado como o Bom Pastor (19,4 cm de comprimento), com uma túnica de lã aberta e a almofada original com suas quatro borlas, é conhecido e foi publicado enquanto rara peça chinesa de Seiscentos.⁶ Em tudo comparável quanto à qualidade do entalhe e idênticos pormenores estilísticos, como as covinhas dos nós dos dedos, é uma estatueta (16,4 cm de comprimento) da colecção do já desaparecido arquitecto português Fernando Távora (1923-2005) no Porto. Tal como a nossa, esta figura também não apresenta almofada.⁷

A origem chinesa desta rara escultura em marfim é evidente no estilo distintivo que apresenta, em particular nos caracóis do cabelo, que se assemelham aos que encontramos

In Iberia, this theme and iconography were further developed by the renowned Baroque painter Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), active in Seville. Murillo created a series of images depicting the infancy of Jesus, which over time became deeply ingrained in Spanish art, both in painting and sculpture. His variations on the theme—including a ca. 1660 painting at the Museo del Prado, Madrid (inv. P001003), showing the Christ Child in a similar posture with bent legs and his left hand resting on his chest—often incorporate attributes of his martyrdom, prefiguring his Passion and death. These works function as visual metaphors, designed to prompt viewers to contemplate profound theological themes.

It is possible that this figurine of the sleeping Christ Child originally rested on an ivory-carved pillow or, alternatively, on a carved wooden base, similar to those found on rare contemporary figurines of the *Sleeping Christ Child as the Good Shepherd*.⁵ Another Sleeping Christ Child, depicted as the Good Shepherd (19.4 cm in length), with an open fleece tunic and its original pillow adorned with four tasselled corners, is known and has been published as a rare Chinese carving from the seventeenth century.⁶ Comparable in carving quality and specific stylistic details, such as knuckle dimples, is a figurine (16.4 cm in length) from the collection of the late Portuguese architect Fernando Távora (1923-2005) in Porto. Like the present example, this figurine also lacks a pillow.⁷

The Chinese origin of this rare ivory carving is evident in its distinctive style, particularly the curls of the

em marfins chineses correctamente identificados.⁸ Entre eles encontra-se uma importante estatueta em marfim no State Hermitage Museum, em São Petersburgo [Fig. 2], que representa Avalokiteśvara, o bodhisattva da Compaixão, conhecido localmente como Guānyīn 觀音, literalmente “Aquele(a) que percebe os sons (clamos) do mundo”. Reflectindo desenvolvimento posterior da iconografia de Guanyin, esta figura do Hermitage apresenta-se sentada e segurando uma criança do sexo masculino, um tipo conhecido como Guanyin Portadora de Filhos (*Sòngzǐ Guānyīn* 送子觀音).⁹ Na viragem para o século XVII, durante a crescente presença de missionários católicos no sul da China, mulheres chinesas estéréis rezavam à Virgem Maria por filhos, sendo provável que esta iconografia local possa ter sido concebida enquanto representação ambígua da Virgem com o Menino. Os missionários jesuítas referiam-se a Guanyin como a “Deusa da Misericórdia”, sublinhando os paralelos entre a sua iconografia e a de Nossa Senhora. De forma notória, o penteado da Guanyin do Hermitage, com seu entalhe linear, bem como o tratamento do nariz, das pálpebras e da boca, aproxima-se bastante dos estilemas escultóricos que observamos no nosso *Menino Jesus Dormindo*.



[Fig. 2] - *Guanyin Portadora de Filhos*, Sul da China, provavelmente Zhangzhou; ca. 1590-1620; marfim (19,5 cm de altura). State Hermitage Museum, São Petersburgo (inv. JH-939) | *Guanyin as the Bringer of Sons*, South China, probably Zhangzhou; ca. 1590-1620; ivory (19.5 cm in height). State Hermitage Museum, Saint Petersburg (inv. JH-939) © State Hermitage Museum, Saint Petersburg

hair, which closely resemble those found on securely attributed Chinese carvings.⁸ Among these is an important ivory figurine in the State Hermitage Museum, St Petersburg [Fig. 2], depicting Avalokiteśvara, the bodhisattva of Compassion, locally known as Guānyīn 觀音 (‘Perceiver of Sounds’).⁹ Reflecting a later development in Guanyin’s iconography, this Hermitage figurine depicts her seated and holding a male child, a type known as Guanyin as the Bringer of Sons (*Sòngzǐ Guānyīn* 送子觀音). At the turn of the seventeenth century, during

the growing presence of Catholic missionaries in South China, sterile Chinese women prayed to the Virgin Mary for sons. This local iconography may have been intended as an ambiguous portrayal of the Virgin and Child. Jesuit missionaries referred to Guanyin as the ‘Goddess of Mercy’, highlighting the parallels between her imagery and that of the Virgin Mary. Notably, the Hermitage Guanyin’s hairstyle, with its linear carving, as well as the treatment of the nose, eyelids, and mouth, closely matches the carving style of the *Sleeping Christ Child* analysed here.

5 Em anos recentes estas estatuetas têm sido identificadas como tendo sido produzidas no Reino de Ayutthaya (na actual Tailândia). Veja-se Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 262-273, cat. 23; e Idem, “Two reclining figures of the Child Jesus as the Good Shepherd from the Kingdom of Siam (Thailand)”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 311.

6 Francisco Hipólito Raposo (ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 96, cat. 236. Diz-se neste catálogo pertencer esta imagem à colecção do arquitecto português José Lico, Lisboa.

7 Idem, *ibidem*, p. 93, cat. 228.

5 In recent years, such figurines have been identified as products of the Kingdom of Ayutthaya (in present-day Thailand). See Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 262-273, cat. 23; and Idem, “Two reclining figures of the Child Jesus as the Good Shepherd from the Kingdom of Siam (Thailand)”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 311.

6 Francisco Hipólito Raposo (ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 96, cat. 236. The figurine is here said to belong to the collection of the Portuguese architect José Lico, Lisbon.

7 Idem, *ibidem*, p. 93, cat. 228.

8 Quanto aos marfins entalhados na China para consumo europeu entre os finais da dinastia Ming e os inícios da dinastia Qing, produzidos em paralelo com figuras para consumo local chinês, veja-se Derek Gillman, “Ming and Qing Ivories: figure carving,” in William Watson (ed.), *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*, Londres, The Oriental Ceramic Society - British Museum, 1984, pp. 35-52.

9 Uma imagem semelhante também sentada, embora menos sinizada, de Nossa Senhora com o Menino (11.1 cm in height) pertence à colecção da Casa-Museu Frederico de Freitas in Funchal, Madeira (inv. 2.0018). Veja-se Francisco António Clode de Sousa (ed.), *A Madeira nas Rotas do Oriente* (cat.), Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 2005, p. 112, cat. 84.

8 For Christian ivory carvings made in China for European consumption between the late Ming and early Qing dynasties, carved alongside figurines for the local Chinese market, see Derek Gillman, “Ming and Qing Ivories: figure carving,” in William Watson (ed.), *Chinese Ivories from the Shang to the Qing*, London, The Oriental Ceramic Society - British Museum, 1984, pp. 35-52.

9 A similar, although less Sinicised image of the seated Virgin and Child (11.1 cm in height) belongs to the collection of the Casa-Museu Frederico de Freitas in Funchal, Madeira (inv. 2.0018). See Francisco António Clode de Sousa (ed.), *A Madeira nas Rotas do Oriente* (cat.), Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 2005, p. 112, cat. 84.

6

CIRCUNCISÃO

THE CIRCUMCISION

Sul da China, ou Filipinas; ca. 1610-1630
Marfim entalhado
14,5 x 10,5 cm
F1439

South China, or The Philippines; ca. 1610-1630
Carved ivory
14.5 x 10.5 cm
F1439

Esta placa religiosa para devoção privada representando o episódio neotestamentário da *Circuncisão* (Lucas 2: 21) foi finamente entalhada em marfim por artífices chineses talvez nas Filipinas (Manila). Em conformidade com a lei judaica e como testemunho da sua obediência à lei bíblica, Jesus foi circuncidado oito dias após o seu nascimento durante a cerimónia *Brit milah* na qual recebeu o nome. Segundo a tradição, este episódio é considerado como a primeira vez que o sangue de Cristo foi derramado, marcando o início da redenção da humanidade e prova de que Cristo era plenamente humano. Nos séculos XVI e XVII, a Circuncisão de Cristo assumiu particular importância no contexto das missões na Ásia, em consonância com o pensamento da Contra-Reforma. Enquanto primeiro acto de obediência de Cristo à lei divina, este episódio simbolizava humildade e submissão, oferecendo um modelo para os recém-convertidos abraçarem a autoridade da Igreja e submeterem-se aos seus ensinamentos. No contexto da Contra-Reforma, isto reforçava a lealdade à Igreja Católica face aos desafios protestantes. O evento, interpretado como a primeira efusão do sangue de Cristo, como prefiguração da Paixão e estabelecimento de uma aliança universal, sublinhava a importância da participação sacramental. Os missionários traçavam assim paralelos entre este acto e o baptismo, visto como o rito de iniciação na nova aliança e, em última análise, como essencial para a salvação. Esta e outras placas semelhantes de complexa iconografia religiosa foram não apenas concebidas enquanto suporte visual para práticas devocionais incentivadas pelos jesuítas na Ásia no seu esforço missionário,

This religious plaque, depicting the New Testament episode of *The Circumcision* (Luke 2:21), and intended for personal devotion, was delicately carved in ivory by Chinese craftsmen probably in the Philippines (Manila). In accordance with Jewish law and as a testament to his obedience to Biblical law, Jesus was circumcised eight days after his birth during the *Brit milah* ceremony, where he was given his name. This event has traditionally been regarded as the first time the blood of Christ was shed, marking the beginning of the redemption of humanity and demonstrating that Christ was fully human. During the sixteenth and seventeenth centuries, the Circumcision of Christ held particular significance in missionary work in Asia, aligning with Counter-Reformation thought. As Christ's first act of obedience to divine law, the episode symbolised humility and submission, providing a model for the newly converted to embrace Church authority and submit to its teachings. In the context of the Counter-Reformation, this reinforced loyalty to the Catholic Church amid Protestant challenges. The event, interpreted as the first shedding of Christ's blood and prefiguring the Passion and the establishment of a universal covenant, underscored the importance of sacramental participation. Missionaries paralleled this with baptism as the rite of initiation into the new covenant's and ultimately as necessary for salvation. This and other similar plaques, with complex religious imagery, were not only intended as visual aids for devotional practices promoted by the Jesuits in Asia but also as items for export, particularly to Central





[Fig. 1] - Heinrich Ulrich, *o Velho, Circuncisão*, ca. 1590-1621; gravura a buril impressa em papel (8,8 x 7,1 cm). Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-OB-54.903) | Heinrich Ulrich the Elder, *The Circumcision*, ca. 1590-1621; engraving printed on paper (8.8 x 7.1 cm). Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-54.903) © Rijksmuseum, Amsterdam



[Fig. 2] - Heinrich Ulrich, *o Velho, Apresentação no Templo*, ca. 1590-1621; gravura a buril impressa em papel (9,0 x 7,1 cm). Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-OB-54.905) | Heinrich Ulrich the Elder, *The Presentation in the Temple*, ca. 1590-1621; engraving printed on paper (9.0 x 7.1 cm). Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-54.905) © Rijksmuseum, Amsterdam

mas também como objecto para exportação, em particular para a América Central e do Sul e para a Península Ibérica.¹ Escavações arqueológicas recentes, caso do naufrágio do galeão de Manila, *Santa Margarita* (1601), que naufragou junto às Ilhas Marianas (Ladrones), oferecem uma riqueza de informações sobre a cronologia e produção de esculturas devocionais de marfim feitas por mestres entalhadores chineses e filipinos nas Filipinas nos inícios do século XVII; uma produção que antecede em várias décadas a produção de escultura ebúrneia em Goa.²

and South America and the Iberian Peninsula.¹ Recent archaeological finds, notably from the shipwreck of the Manila galleon *Santa Margarita* (1601) off the Mariana islands (Ladrones), have yielded valuable information on the chronology and production of devotional ivories made by Chinese and Filipino master carvers in the early seventeenth-century Philippines, predating by several decades the Goan ivory carving industry.²

The present plaque, carved from a single transversely cut section of elephant ivory, is remarkable for the quality

of its carving, modelling, and fine final polishing.³ The Chinese origin of the carver is evident in the typical treatment of the clouds, the almond-shaped with their distinctive eyelid folds, and the geometric schematism of the drapery folds. Unlike many other similar carved ivory plaques made in the Philippines, ours does not strictly follow a specific printed composition. Its design, which may be considered original, seems to draw from two engravings by Heinrich Ulrich the Elder, produced between 1590 and 1621. These engravings are part of a series of thirty-two small prints (approximately 8 x 7 cm) depicting *Scenes from the Life of Christ*, published under the title *Vita, passio et resurrectio Jesu Christi*. Heinrich Ulrich the Elder (1567–after 1621), was born in Nuremberg, where he worked since 1595, later moving to Wolfenbüttel (1600-1602) and Vienna (1613-1619), where he published numerous prints. Some of these were based on compositions by Netherlandish artists such as Maerten de Vos (1532–1603) and Hendrick Goltzius (1558–1617). Da gravura de Ulrich representando a *Circuncisão* (n.º 5) [Fig. 1], o mestre entalhador tomou a figura do Menino Jesus, embora tenha invertido a posição das pernas, bem como a figura do sacerdote que segura a criança. A disposição vertical das duas figuras masculinas que seguram longas velas e a forma geral da cortina à direita são também tomadas desta gravura.⁴ Da *Apresentação no Templo* (n.º 7) [Fig. 2], o entalhador tomou a figura ajoelhada da Virgem, agora sem qualquer objecto nas mãos, e de S. José, de pé atrás dela, bem como na figura do sumo sacerdote. Esta gravura forneceu também grande parte do cenário arquitectónico, embora os arcos da cena interior tenham sido algo mal interpretados pelo entalhador local.⁵

of its carving, modelling, and fine final polishing.³ The Chinese origin of the carver is evident in the typical treatment of the clouds, the almond-shaped with their distinctive eyelid folds, and the geometric schematism of the drapery folds. Unlike many other similar carved ivory plaques made in the Philippines, ours does not strictly follow a specific printed composition. Its design, which may be considered original, seems to draw from two engravings by Heinrich Ulrich the Elder, produced between 1590 and 1621. These engravings are part of a series of thirty-two small prints (approximately 8 x 7 cm) depicting *Scenes from the Life of Christ*, published under the title *Vita, passio et resurrectio Jesu Christi*. Heinrich Ulrich the Elder (1567–after 1621), was born in Nuremberg, where he worked since 1595, later moving to Wolfenbüttel (1600-1602) and Vienna (1613-1619), where he published numerous prints. Some of these were based on compositions by Netherlandish artists such as Maerten de Vos (1532-1603) and Hendrick Goltzius (1558-1617). From Ulrich's print of *The Circumcision* (no. 5) [Fig. 1], the carver borrowed the figure of Christ Child, though the position of the legs has been inverted, as well as the priest holding the child. The vertical arrangement of two male figures holding torches and the general form of the curtain on the right also reflect this engraving.⁴ From the print of *The Presentation in the Temple* (no. 7) [Fig. 2], the carver adapted the kneeling Virgin, now empty-handed, and St Joseph standing behind her, along with the standing high-priest. This print also provided much of the architectural setting, though the arches in the interior scene were somewhat misunderstood by the local carver.⁵

1 Alan Chong, "Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries", in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207. Veja-se também Gauvin Alexander Bailey, "Trasladação e Metamorfose dos Marfins Católicos da China, Japão e Filipinas, 1561-1800", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; e Marjorie Trusted, "Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines", in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163.

2 Marjorie Trusted, "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601", *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446-462.

1 Alan Chong, "Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries", in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204-207. See also Gauvin Alexander Bailey, "Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800", in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 233-290; Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; and Marjorie Trusted, "Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines", in Donna Pierce, Ronald Osaka (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163.

2 Marjorie Trusted, "Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601", *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446-462.

3 Para exemplares comparáveis no que concerne à qualidade do entalhe, alguns dos quais foi também possível identificar a fonte gravada europeia, veja-se Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 334-338, cat. 49.

4 Um exemplar desta gravura pertence ao Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-OB-54.903).

5 Um exemplar desta gravura no Rijksmuseum (inv. RP-P-OB-54.905).

3 For comparable examples regarding the quality of the carving, some whose engraved sources of inspiration of European origin have been identified, see Hugo Miguel Crespo (ed.), *The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)*, Lisbon, AR-PAB, 2019, pp. 334-338, cat. 49.

4 An example of this print belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-54.903).

5 An example of this print in the Rijksmuseum (inv. RP-P-OB-54.905).

DOIS SANTOS

(talvez S. Lucas e S. João Evangelista)

TWO SAINTS

(possibly St Luke and St John the Evangelist)

Sul da China, talvez Macau; ca. 1600-1650
 Madeira policromada com vestígios de douramento
 63,0 x 41,0 x 24,0 cm; 64,0 x 43,0 x 28,0 cm
 F1433

South China, possibly Macao; ca. 1600-1650
 Polychrome wood with traces of gilding
 63.0 x 41.0 x 24.0 cm; 64.0 x 43.0 x 28.0 cm
 F1433

Estas duas esculturas de madeira entalhada e policromada, representando santos, são um raro testemunho da arte cristã produzida na China sob encomenda europeia. Representadas como figuras descalças e sentadas, ambas são calvas e, com os olhos fechados, parecem estar em profundo estado de meditação. Vestem longas túnicas cingidas à cintura por cintos. Sobre a túnica com abertura frontal, a figura à esquerda veste uma volumosa capa, presa à frente por firmal quadrado, apoiando a mão esquerda no joelho esquerdo e recolhendo as dobras da capa sobre o joelho direito. A figura à direita, descansando a face na palma da mão esquerda, coloca a mão direita sobre um livro em forma de caixa (um códice). A característica estilística mais incomum em ambas é a forma angular das dobras dos mantos, em especial as onduladas dispostas sobre os ombros. Dado o inacabado do oco no tardo, estas esculturas devem ter sido colocadas no alto, em nichos individuais dentro de uma igreja. É possível que estes santos tenham feito parte de um grupo representando os quatro apóstolos principais, com seus costumeiros atributos animais, talvez perdidos ou representados doutra forma. A figura sem o livro é talvez S. Lucas, que por vezes é retratado sem barba e raras vezes com um livro, enquanto a figura com o rosto imberbe apoiado na palma esquerda em meditação, e com a mão direita sobre um livro (o Evangelho), pode ser identificada como S. João Evangelista, o mais jovem dos quatro.

Estas duas figuras foram provavelmente entalhadas por um escultor chinês local, mais habituado a esculpir grandes figuras religiosas para templos taoístas e budistas. Os nossos apóstolos calvos, com suas expressões serenas e meditativas,

These two carved and polychrome wooden sculptures depicting saints are a rare testimony to Christian art made in China under European commission. Depicted as bare-foot, seated figures, both are both bald and, with their eyes closed, seem to be in a deep state of meditation. They wear long tunics fastened at the waist with belts. Over a tunic with a front opening, the figure on the left wears a voluminous cape fastened at the front with a square-shaped clasp, rests his left hand on his left knee, and gathers the folds of his cape over his right knee. The figure on the right, resting his cheek on the palm of his left hand, places his right hand on top of a box-like book (a codex). The most unusual stylistic feature of both images is the angular rendition of the folds of drapery, particularly the billowing drapes over their shoulders. Given the unfinished, hollowed backs, these two sculptures must have been placed high in individual niches inside a church. It is possible that these saints were once part of a group depicting the four main apostles, with their usual animal attributes, now lost or depicted in another medium or form. The figure without the book is possibly St Luke, who is sometimes portrayed without a beard and rarely with a book, while the one resting his beardless face on his left palm in meditation, and with his right palm over a book (the Gospel) may be identified as St John the Evangelist, the youngest of the four.

These two figures were likely made by a local Chinese sculptor well accustomed to carving large religious figures for Daoist and Buddhist temples. Our bald apostles, with their serene, meditative expressions, are similar to depictions





[Fig. 1] - Fachada das chamadas Ruínas de S. Paulo (Igreja da Assunção de Nossa Senhora), Macau, ca. 1636 | Façade of the so-called Ruins of St Paul's (Church of the Assumption of Our Lady), Macao, ca. 1636

apresentam semelhanças com as representações dos Dezoito Arhats (ou *luòhàn* 羅漢). No budismo chinês, estes são vistos como discípulos iluminados do Buda (*arhat* em sânscrito), sendo venerados pela sua sabedoria e realizações espirituais. Livres de desejos mundanos, os *luòhàn* têm a tarefa de proteger a fé budista e são no geral representados como anciãos meditativos - calvos, vagabundos excêntricos e mendigos de rosto descaído e narizes aquilinos, envoltos em longas vestes com suas bem características dobras. Tal como um dos nossos santos, alguns dos *luòhàn* surgem segurando rolos budistas (sutras). As nossas duas esculturas deixam-se comparar também com as representações dos imortais taoistas, conhecidos como *xiān* 仙, em especial Laozi (*Lǎozǐ* 老子), um antigo filósofo chinês semi-lendário e autor de um dos textos fundacionais do taoísmo, representado com frequência como um homem velho e calvo. Tal como os santos cristãos, os *luòhàn* budistas e os *xiān* taoistas personificam sabedoria, força espiritual e iluminação, com a sua idade e aparência simbolizando o seu profundo conhecimento e domínio sobre a vida e os assuntos espirituais. O que ressalta das poses e características físicas dos nossos santos é uma ambiguidade latente, mas prenhe de significado, que pode resultar da maior experiência do escultor e familiaridade com a iconografia budista e taoista, ou invés reflectir uma tentativa consciente e deliberada do patrono europeu que os encomendou de adaptar os temas cristãos às sensibilidades chinesas - uma forma de acomodação visual ou artística, tal como concebida pelos jesuítas.¹

Muito poucas esculturas cristãs dos inícios do período moderno, produzidas na China sob encomenda europeia no contexto da missão, sobreviveram. Esta ausência quase total dificulta uma análise histórico-artística de molde a fornecer um contexto mais preciso para a encomenda e execução destes dois exemplares únicos. No entanto, uma comparação cuidadosa entre estas duas figuras e as esculturas de bronze que adornam a fachada [Fig. 1] das chamadas Ruínas de S. Paulo, em Macau, revela fortes paralelos que permitem uma cronologia e geografia mais

of the Eighteen Arhats (or *luòhàn* 羅漢). In Chinese Buddhism, they are seen as the enlightened disciples of the Buddha (*arhat* in Sanskrit) and are venerated for their wisdom and spiritual achievements. Free from worldly cravings, the *luòhàn* are tasked with protecting the Buddhist faith. They are typically portrayed as meditative elders—bald, eccentric vagabonds and beggars with sagging cheeks and high noses, draped in long robes with characteristic folds of drapery. As with one of our saints, some depictions of *luòhàn* show them holding scrolls of Buddhist scriptures (sutras). Our sculptures also compare well with portrayals of Daoist immortals, known as *xiān* 仙, particularly Laozi (*Lǎozǐ* 老子), a semi-legendary ancient Chinese philosopher and author of one of the foundational texts of Daoism, who is often depicted as an old, bald man. As with Christian saints, Buddhist *luòhàn* and Daoist *xiān* embody wisdom, spiritual strength, and enlightenment, with their age and appearance symbolising their deep knowledge and mastery over life and spiritual matters. What stands out from the saints' poses and physical traits is a latent, yet meaningful, ambiguity. This either results from the carver's greater experience and familiarity with Buddhist and Daoist iconography, or reflects a conscious, deliberate attempt by the European patron who commissioned them to adapt Christian subjects to Chinese sensibilities—a form of visual or artistic accommodation as conceived by the Jesuits.¹

Very little Christian sculpture from the early modern period made in China under European patronage, in the context of missionary work, survives. This near-total absence hinders a more informed art historical analysis that could better help us provide the exact context of the commission and manufacture of these two unique examples. Nonetheless, a close comparison between these two saintly figures and the bronze sculptures adorning the facade [Fig. 1] of the so-called Ruins of St Paul's in Macao provides significant parallels that enable a more accurate chronology and geography. The only remaining structure

¹ Paola Demattè, "Christ and Confucius: Accommodating Christian and Chinese Beliefs", in Marcia Reed, Paola Demattè (eds.), *China on Paper. European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007, pp. 29-52.

¹ Paola Demattè, "Christ and Confucius: Accommodating Christian and Chinese Beliefs", in Marcia Reed, Paola Demattè (eds.), *China on Paper. European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007, pp. 29-52.



precisas. A única estrutura remanescente do Colégio da Madre de Deus - as chamadas Ruínas de S. Paulo - é a fachada da Igreja da Assunção de Nossa Senhora.² A fachada, ricamente decorada e entalhada em pedra por escultores e pedreiros locais, chineses e talvez japoneses, é considerada um dos testemunhos mais importantes da confluência artística entre as tradições europeia e asiática, em particular quanto à arte cristã na Ásia sob domínio luso. Embora a construção geral, concebida pelo jesuíta e arquiteto italiano Carlo Spínola (1564-1622), remonte a 1601-1603, e apesar da consagração da igreja em 1603, a fachada esculpida só foi iniciada em 1636. Mais do que os baixos-relevos da fachada, as figuras de bronze que adornam os seus nichos oferecem eloquentes paralelos aos nossos dois santos de madeira. As figuras de bronze, que incluem os quatro fundadores [Fig. 2], santos e beatos da Companhia de Jesus, bem como imagens da Virgem da Assunção [Fig. 3], do Menino Jesus Salvador do Mundo (*Salvator Mundi*) e do Espírito Santo em forma de pomba, foram fundidas por Manuel Tavares Bocarro (ca. 1605-1652), mestre da Fundação de Macau.³ Nascido em Goa, Bocarro, durante a sua permanência em Macau (1625-1652), fundiu inúmeras peças de artilharia em ferro, bronze e cobre, sem dúvida auxiliado por artesãos chineses

2 Fernando António Baptista Pereira, "As ruínas de S. Paulo: História e Arte. St Paul's ruins (Macao): History and Art", in Fernando António Baptista Pereira (ed.), *As Ruínas de S. Paulo. Um monumento para o futuro. St. Paul's Ruins. A monument towards the future* (cat.), Lisboa, Macau, Instituto Cultural de Macau, Missão de Macau em Lisboa, 1994, pp. 62-85.

3 Gonçalo Couceiro, "Manuel Tavares Bocarro e a Casa da Fundação de Macau. Manuel Tavares Bocarro and the Macao Foundry", *Oriente*, 2 (2002), pp. 111-118.



[Fig. 2] - Escultura de bronze de S. Francisco de Borja, na fachada das chamadas Ruínas de S. Paulo (Igreja da Assunção de Nossa Senhora), Macau, ca. 1636 | Bronze sculpture of St. Francis Borgia on the façade of the so-called Ruins of St. Paul's (Church of the Assumption of Our Lady), Macau, ca. 1636

of the Jesuit College of the Mother of God, or 'Colégio da Madre de Deus'—the so-called College of St Paul—is the façade of the Church of the Assumption of Our Lady, or 'Igreja da Assunção de Nossa Senhora'.² The richly decorated façade, carved from stone by local Chinese and likely Japanese sculptors and stone cutters, is considered one of the most significant testimonies of the artistic confluence between European and Asian traditions, particularly Christian art in Portuguese-ruled Asia. While the general construction, conceived by the Italian Jesuit and architect Carlo Spínola (1564-1622), dates to 1601-1603, and despite the church's consecration in 1603, the carved façade was only begun in 1636. More than the low-relief carvings on the façade, the bronze cast figures adorning its niches offer eloquent parallels with our two wooden saints. The bronze figures, which include the four canonised and beatified founders of the Jesuits [Fig. 2], as well as images of the Virgin of the Assumption [Fig. 3], the Child Jesus as the Saviour of the World (*Salvator Mundi*), and the Holy Spirit in the shape of a dove, were seemingly cast by Manuel Tavares Bocarro (ca. 1605-1652), master of the Macao Foundry.³ Born in Goa, Bocarro, during his time in Macao (1625-1652), cast numerous pieces of artillery in iron, bronze, and copper,

2 Fernando António Baptista Pereira, "As ruínas de S. Paulo: História e Arte. St. Paul's ruins (Macao): History and Art", in Fernando António Baptista Pereira (ed.), *As Ruínas de S. Paulo. Um monumento para o futuro. St. Paul's Ruins. A monument towards the future* (cat.), Lisbon, Macao, Instituto Cultural de Macau, Missão de Macau em Lisboa, 1994, pp. 62-85.

3 Gonçalo Couceiro, "Manuel Tavares Bocarro e a Casa da Fundação de Macau. Manuel Tavares Bocarro and the Macao Foundry", *Oriente*, 2 (2002), pp. 111-118.



[Fig. 3] - Escultura de bronze de Nossa Senhora da Assunção na fachada das chamadas Ruínas de S. Paulo (Igreja da Assunção de Nossa Senhora), Macau, ca. 1636 | Bronze sculpture of *Our Lady of the Assumption* on the façade of the so-called Ruins of St Paul's (Church of the Assumption of Our Lady), Macau, ca. 1636

especialistas em metalurgia. Embora as esculturas de bronze que adornam a fachada da igreja, em forma de retábulo, tenham sido fundidas por Bocarro, foram talvez modeladas por artistas locais, dado exibirem claras características estilísticas chinesas. Estas esculturas monumentais de bronze foram outrora totalmente douradas, com exceção das cabeças e mãos, pintadas de forma naturalista em tons de pele (carnações). Para além da representação dos rostos, e apesar da postura hierática, provavelmente emulando protótipos de madeira europeus, o carácter chinês fica patente na forma angular das dobras dos mantos. Estas dobras dinâmicas, representadas com grande movimento, parecem vivas. As dobras onduladas e agitadas que cobrem a figura do Menino Jesus [Fig. 4] comparam-se bem com as das nossas esculturas de madeira.

undoubtedly aided by local Chinese craftsman and specialised metalworkers. While the bronze sculptures adorning the church's retable-like façade were certainly cast by Bocarro, they were likely modelled by local artists, as they exhibit clear Chinese stylistic features. These monumental bronze sculptures were once entirely gilded, with the exception of the heads and hands, which were painted naturalistically in skin tones. Beyond the rendition of the faces, and despite their hieratic stance, likely emulating European wooden prototypes, their Chinese character can be seen in the angular rendition of the draperies. These dynamic folds, rendered with great movement, seem alive. The billowing and agitated folds covering the figure of the Child Jesus [Fig. 4] particularly compare well with those seen on our wooden sculptures.



[Fig. 4] - Esculturas de bronze do Menino Jesus Salvador do Mundo e de Nossa Senhora da Assunção na fachada das chamadas Ruínas de S. Paulo (Igreja da Assunção de Nossa Senhora), Macau, ca. 1636 | Bronze sculptures of *The Christ Child as the Saviour of the World*, and *Our Lady of the Assumption* Façade of the so-called Ruins of St Paul's (Church of the Assumption of Our Lady), Macau, ca. 1636

Quando a diocese de Macau foi erigida em 1576, dezanove anos após a fundação oficial da cidade, as estruturas necessárias para iniciar o trabalho missionário no sul da China encontravam-se já estabelecidas.⁴ Estas incluíam quatro igrejas, um colégio de nível universitário (S. Paulo), que se tornaria a mais antiga universidade de estilo ocidental no Extremo Oriente, o Senado, dois hospitais e a Santa Casa da Misericórdia. Para os jesuítas, Macau serviu como base para aprenderem as línguas asiáticas necessárias ao trabalho missionário, e a partir da qual partiram para várias partes da Ásia. Liderada por Matteo Ricci (1552-1610), a expansão missionária na China teve início em Zhaoqing (na província de Guangdong), prosseguindo depois para Nanchang (a capital de Jiangxi), Nanjing (a capital de Jiangsu) e finalmente para a capital imperial, Beijing, em 1601. De cerca de 2.500 conversões no início do século XVII, apesar das severas perseguições (1664-1671), quando a dinastia Ming (1368-1644) colapsou, havia mais de 100.000 convertidos. Este número resultou não apenas do trabalho missionário dos jesuítas, mas também de outras ordens religiosas estabelecidas no império, incluindo os dominicanos a partir de 1631 e os franciscanos a partir de 1633. A liberdade de culto foi concedida em 1692 pelo imperador Kangxi (r. 1661-1722) a todos os cristãos que aí viviam, dois anos após a criação das dioceses de Nanjing e Beijing. Nos inícios do

⁴ Liam Matthew Brockey, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of the Harvard University Press, 2007.

When the diocese of Macao was established in 1576, nineteen years after the official foundation of the city, the necessary structures for beginning missionary work in South China were already in place.⁴ These included four churches, a university-level college (St Paul's), which would become the oldest Western-type university in the Far-East, the Senate, two hospitals, and the Holy House of Mercy or 'Santa Casa da Misericórdia', a lay charity. For the Jesuits, Macao served as a base for learning the Asian languages required for their missionary work, from which they would embark to various parts of Asia. Led by Matteo Ricci (1552-1610), missionary expansion in China began in Zhaoqing (in Guangdong province) and then moved on to Nanchang (the capital of Jiangxi), Nanjing (the capital of Jiangsu), and finally to the imperial capital, Beijing, in 1601. From around 2,500 converts in the early seventeenth century, despite severe persecutions (1664-1671), by the time the Ming dynasty (1368-1644) collapsed, there were more than 100,000 converts. This was the result not only of missionary work carried out by the Jesuits but also by other religious orders established in the country, including the Dominicans from 1631 and the Franciscans from 1633 onwards. Freedom of worship was granted in 1692 by the Kangxi Emperor (r. 1661-1722) to all Christians living in the country, two years after the creation of the dioceses of

⁴ Liam Matthew Brockey, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579-1724*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of the Harvard University Press, 2007.



século XIX, o número de convertidos atingiu 200.000, aumentando para cerca de 300.000 até 1840. Este aumento constante no número de conversos criou uma procura crescente por imagens religiosas, incluindo aquelas produzidas localmente por artistas chineses.

Estas duas esculturas parecem datar do período inicial de actividade missionária nas províncias costeiras do sul da China. Análises pelo CIRAM, um prestigiado laboratório de análises científicas de obras de arte em Bordéus, França, confirmaram a antiguidade das esculturas e forneceram a identificação xilológica do material.⁵ Em relação à datação por radiocarbono, os resultados indicam uma probabilidade de 95,4% de que a madeira corresponda ao período entre 1414 e 1466. No entanto, deve-se notar que as amostras foram retiradas do cerne da madeira, a parte central do tronco, que é mais antiga; a datação estabelecida pode, portanto, ser afectada pelo “efeito madeira antiga” (*effet vieux bois* em francês), significando que o corte da árvore pode ter ocorrido várias décadas mais tarde. Um abate no final do século XVI alinharia melhor com a análise estilística e o contexto histórico da missionação na China. É assim provável que o escultor tenha utilizado material mais antigo e reciclado para produzir estas esculturas. A madeira foi identificada como *Tilia japonica*, conhecida como tília japonesa, nativa do leste da China e do Japão. Esta árvore de sombra de tamanho médio, que cresce em regra até aos vinte metros, é fácil de trabalhar e ideal para entalhes delicados, tendo tendência a não rachar se seca correctamente. A sua madeira era comumente usada para o fabrico de mobiliário e, devido ao seu veio direito, também para a produção de folheados.

Nanjing and Beijing. In the early nineteenth century, the number of converts reached 200,000, growing to around 300,000 by 1840. This steady increase in converts created a growing demand for religious images, including those made locally by Chinese artists.

These two sculptures likely date from the earlier period of missionary work carried out in the coastal provinces of South China. Analyses by CIRAM, a prestigious laboratory for the scientific analysis of works of art in Bordeaux, France, confirmed the antiquity of the sculptures and provided the xylological identification of the material.⁵ Regarding the radiocarbon dating, the results indicate a 95.4% probability that the wood corresponds to period between 1414 and 1466. However, it should be noted that the samples were taken from the heartwood, the central part of the trunk, which is older; the established dating may therefore be affected by the ‘old wood effect’ (*effet vieux bois* in French), meaning the tree’s felling could have occurred many decades later. A felling in the late sixteenth century would better align with the stylistic analysis and the historical context of missionary work in China. It is thus likely that the carver used older, recycled material to produce these sculptures. The wood was identified as *Tilia japonica*, commonly known as Japanese lime or Japanese linden, native to eastern China and Japan. This medium-sized shade tree, which typically grows up to twenty meters, is easy to work with and ideal for detailed carving, having a tendency not to crack if dried properly. Its wood was commonly used for furniture and, due to its straight grain, also for veneers.

⁵ Relatório com o número CIRAM0924-OA-1467R-1, realizado por Stéphanie Castandet e Olivier Bobin; a análise xilológica por Joey Montagut.

⁵ Report under the call number CIRAM0924-OA-1467R-1, made by Stéphanie Castandet and Olivier Bobin; the xylological analysis by Joey Montagut.

DUAS OBRAS-PRIMAS DA ARTE CRISTÃ CHINESA:

o Nascimento da Virgem e a Adoração dos Pastores

Estas duas obras pertencem a um raro grupo de pinturas devocionais de iconografia cristã produzidas na China durante o século XVIII. Foram com toda a certeza criadas sob influência europeia, seja para uso local por parte de chineses católicos recém-convertidos, seja, com maior probabilidade, como auxílio visual ao trabalho missionário realizado na China e depois trazidas para a Europa por missionários no seu regresso, dado o contexto difícil enfrentado pelos jesuítas. Estas pinturas são únicas ao unir a estética chinesa milenar, seus estilos, técnicas e materiais de pintura, à iconografia europeia, métodos de representação, perspectiva linear e modelação de claro-escuro. Apesar de existirem pinturas religiosas anteriores, criadas em situações semelhantes e ligadas à presença jesuíta na costa sul da China e na corte imperial, estas obras mais maduras foram provavelmente executadas por pintores chineses formados nas técnicas ocidentais no auge da sua influência artística durante os reinados dos imperadores Kangxi (r. 1661-1722), Yongzheng (r. 1722-1735) e Qianlong (r. 1735-1796).¹ Tal como em pinturas anteriores que misturavam tradições artísticas ocidentais e chinesas, estas obras visavam adaptar a arte católica à sensibilidade e iconografia das comunidades locais.² Na corte Qing, pintores profissionais europeus, como o irmão leigo jesuíta Giuseppe Castiglione (1688-1768), conhecido pelo nome chinês Lang Shining (*Láng Shìníng* 郎世寧), formaram muitos artistas chineses locais nas técnicas

TWO CHINESE MASTERPIECES OF CHRISTIAN ART:

The Birth of the Virgin, and The Adoration of the Shepherds

These two artworks belong to a rare group of devotional paintings with Christian iconography produced in China during the eighteenth century. They were likely created under European patronage, either for local use by recently converted Chinese Catholics or, more plausibly, as visual aids for missionary work undertaken in China and later brought to Europe by returning missionaries, given the particularly challenging context faced by the Jesuits. Such paintings are unique in bridging millennia-old Chinese aesthetics, painting styles, techniques, and materials with European iconography, representational methods, linear perspective, and chiaroscuro modelling. Despite earlier religious paintings created in similar contexts and closely tied to the Jesuits' presence in coastal South China and at the imperial court, these more mature works were probably made by Chinese painters trained in Western techniques at the height of their artistic influence during the reigns of the Kangxi (r. 1661-1722), Yongzheng (r. 1722-1735), and Qianlong (r. 1735-1796) emperors.¹ As with earlier paintings blending Western and Chinese artistic traditions, these works aimed to adapt Catholic art to the sensibilities and iconographies of their host communities.² At the Qing court, European professional painters, such as the Jesuit lay brother Giuseppe Castiglione (1688-1768), known by his Chinese name Lang Shining (*Láng Shìníng* 郎世寧), trained many local Chinese artists in Western

de pintura ocidentais.³ Embora Castiglione e outros jesuítas estivessem proibidos de pintar obras cristãs na corte, tanto eles como alguns artistas locais convertidos produziram com toda a certeza pinturas religiosas sob sua orientação artística nos colégios e instituições jesuítas. E isto apesar das perseguições da época por parte das autoridades chinesas, da supressão da Companhia de Jesus em 1759 e da sua extinção em 1773, período durante o qual os jesuítas continuaram a operar na clandestinidade na China.

O formato quase quadrado destas duas pinturas aproxima-se do carácter devocional das pequenas pinturas em cobre produzidas na Europa, destinadas à contemplação privada em ambientes íntimos. Este formato distingue-se de forma marcante dos formatos tradicionais da pintura chinesa, como os rolos verticais para suspensão (*guàzhóu* 掛軸, ou *lìzhóu* 立軸), concebidos para serem pendurados na parede, e os rolos horizontais, ou de mão (*shòujuàn* 手卷, ou *chángjuàn* 長卷), pinturas longas e contínuas destinadas a ser apreciadas uma secção de cada vez.⁴ Ao contrário da maioria das pinturas ocidentais, estes rolos não estão concebidos para exposição permanente. Ao invés, são desenrolados para poderem ser vistos e admirados e, em seguida, enrolados e guardados, por regra envoltos em seda e armazenados em caixas rotuladas. Além dos rolos, outros formatos comuns da pintura tradicional chinesa incluem biombos, leques e folhas de álbum (*cèyè* 冊頁). Estas, geralmente quadradas ou quase quadradas, à

painting techniques.³ Although Castiglione and other Jesuits were prohibited from painting Christian works at court, both they and some converted local artists likely produced religious paintings under their artistic tutelage in Jesuit colleges. This occurred despite the persecutions of the time by Chinese authorities, the suppression of the Society of Jesus in 1759, and its abolition in 1773, during which the Jesuits nonetheless continued underground operations in China.

The nearly square format of these two paintings closely aligns with the devotional character of similar small paintings on copper produced in Europe, intended for private viewing in intimate settings. The format differs significantly from traditional Chinese painting formats, such as the vertical hanging scroll (*guàzhóu* 掛軸, or *lìzhóu* 立軸), designed to hang on walls, and the horizontal hand scroll (*shòujuàn* 手卷, or *chángjuàn* 長卷), which consists of long, continuous paintings meant to be viewed one section at the time.⁴ Unlike most of Western paintings, such scrolls are not intended to be continuously displayed. Instead, they are brought out, unrolled for viewing, and then rolled up and stored, typically protected by silk wrappings and kept in labelled boxes. In addition to the scrolls, other common formats of traditional Chinese painting include screens, fans and album leaves (*cèyè* 冊頁). Album leaves, typically square

1 Nie Chongzheng, "The Qing Dynasty (1644-1911)", in Richard M. Barnhart et al. (eds.), *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 250-297, nas pp. 282-285.

2 Gauvin Alexander Bailey, "Incarnate Images. The Jesuit's Artistic program in Portuguese Asia and Beyond", in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries* (cat.), vol. 3, Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2007, pp. 168-183, nas pp. 180-183.

1 Nie Chongzheng, "The Qing Dynasty (1644-1911)", in Richard M. Barnhart et al. (eds.), *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 250-297, on pp. 282-285.

2 Gauvin Alexander Bailey, "Incarnate Images. The Jesuit's Artistic program in Portuguese Asia and Beyond", in Jay A. Levenson (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th & 17th Centuries* (cat.), vol. 3, Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2007, pp. 168-183, on pp. 180-183.

3 Em anos recentes tem havido um interesse crescente e investigação sobre Castiglione e a sua actividade na corte imperial. Veja-se Michel Cartier (ed.), *Giuseppe Castiglione dit Lang Shining, 1688-1766* (cat.), Paris - Taipei, Favre - National Palace Museum, 2004; Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688-1766. Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris, Thalia Édition, 2007; Susan Naquin, "Giuseppe Castiglione/Lang Shining 郎世寧. A Review Essay", *T'oung Pao*, 95.4-5 (2009), pp. 393-412; Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: the Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter", *Eighteenth-Century Studies*, 42.1 (2008), pp. 45-59; Alessandro Andreini, Francesco Vossilla (eds.), *Giuseppe Castiglione. Gesuita e pittore nel Celeste Impero. Jesuit and Painter in the Celestial Empire*, Panzano in Chianti, Edizione Feeria, Comunità di San Leolino, 2015; Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016; e Isabella Doniselli Erano (ed.), *Giuseppe Castiglione. Un artista milanese nel Celeste Impero*, Milão, Luni Editrici, 2018.

4 Para os diferentes formatos da pintura chinesa, veja-se James Cahill, "Approaches to Chinese Painting", in Richard M. Barnhart et al. (eds.), *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 5-12. Veja-se também, Idem, *Pictures for Use and Pleasure. Vernacular Painting in High Qing China*, Berkeley, University of California Press, 2010.

3 In recent years there has been growing interest and research on Castiglione and his work at the imperial court. See Michel Cartier (ed.), *Giuseppe Castiglione dit Lang Shining, 1688-1766* (cat.), Paris - Taipei, Favre - National Palace Museum, 2004; Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688-1766. Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris, Thalia Édition, 2007; Susan Naquin, "Giuseppe Castiglione/Lang Shining 郎世寧. A Review Essay", *T'oung Pao*, 95.4-5 (2009), pp. 393-412; Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: the Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter", *Eighteenth-Century Studies*, 42.1 (2008), pp. 45-59; Alessandro Andreini, Francesco Vossilla (eds.), *Giuseppe Castiglione. Gesuita e pittore nel Celeste Impero. Jesuit and Painter in the Celestial Empire*, Panzano in Chianti, Edizione Feeria, Comunità di San Leolino, 2015; Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016; and Isabella Doniselli Erano (ed.), *Giuseppe Castiglione. Un artista milanese nel Celeste Impero*, Milano, Luni Editrici, 2018.

4 For the different formats of Chinese paintings, see James Cahill, "Approaches to Chinese Painting", in Richard M. Barnhart et al. (eds.), *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 5-12. See also, Idem, *Pictures for Use and Pleasure. Vernacular Painting in High Qing China*, Berkeley, University of California Press, 2010.

semelhança destas duas pinturas, integram um álbum - uma série de folhas dobradas que apresentam obras individuais. O álbum é um dos formatos mais íntimos da pintura chinesa, em que cada virar de página oferece ao artista a oportunidade de surpreender o espectador com variações quanto à perspectiva ou ao tema. Tal como em muitas pinturas de álbum chineses, e em obras ocidentais de pequeno formato, estas duas pinturas possuem uma qualidade de miniatura, convidando a uma apreciação atenta, demorada e pormenorizada.

Distintas do estilo mais refinado e caligráfico preferido pelos letrados chineses - conhecido por *xiěyi* 寫意, ou “esquisso do pensamento”, um estilo interpretativo e livremente expressivo - estas pinturas religiosas foram criadas no estilo mais realista ou *gōngbǐ* 工筆, que significa literalmente “trabalho meticuloso de pincel”. Este estilo, utilizado com frequência em composições figurativas coloridas, caracteriza-se por contornos lineares bem definidos e pela construção gradual da cor através de pinceladas precisas, utilizando aguadas de tinta e pigmentos minerais finamente moídos, misturados com água e cola. As nossas pinturas foram executadas em seda de trama aberta, de cor castanho-amarelada clara, um tafetá de textura fina e semelhante à gaze, preparada com uma mistura de cola e alúmen. Esta preparação permite que tinta e pigmentos adiram de forma mais eficaz à superfície. Afastando-se da estética chinesa tradicional, onde a superfície pictórica é muitas vezes deixada parcialmente exposta, nestas nossas obras cobriu-se grande parte do suporte. Na *Adoração dos Pastores*, quase toda a superfície está coberta, enquanto no *Nascimento da Virgem*, algumas áreas do fundo, em especial a parte superior com as nuvens envolvendo os querubins, e alguns tons de pele, permanecem parcialmente descobertas. Após um desenho preparatório minucioso - visível como desenho subjacente em ambas as pinturas - algumas figuras podem ter sido pintadas também pelo verso, aumentando o brilho e o contraste contra o fundo mais escuro. Tal como nas pinturas europeias coevas sobre cobre, a cor é construída gradualmente através de sucessivas camadas de aguada, variando em saturação do pigmento e espessura da tinta. Este processo incorpora a modelação de claro-escuro, introduzida pelos pintores jesuítas e adoptada pelos seus discípulos chineses. As camadas finais incluem pigmentos mais opacos, especialmente realces a branco, que são muito susceptíveis ao destacamento.

or nearly square like these two paintings, for part of an album—a series of folding leaves presenting individual works. The album is one of the most intimate Chinese painting formats, with each page turn offering the artist an opportunity to surprise the viewer with variations in perspective or subject matter. As with many Chinese album paintings and Western small-scale works, these two paintings have a miniature-like quality, inviting close, detailed examination and appreciation.

Distinct from the more elevated and calligraphic style of painting preferred by the Chinese literati—known as *xiěyi* 寫意, or ‘sketching [one’s] thoughts’, an interpretive and freely expressive style—these religious paintings were created in the more realistic *gōngbǐ* 工筆 style, which literally means ‘meticulous brush craftsmanship’. This style, often used in colourful figurative compositions, is characterised by well-defined linear contours and the gradual build-up of colour through precise brushwork, using washes of ink and finely ground mineral pigments mixed with water and glue. The paintings are executed on a buff or pale yellowish-brown, open plain-weave silk—a fine, gauze-like silk taffeta prepared with a mixture of glue and alum. This preparation enables ink and pigments to adhere more effectively to the surface. Departing from traditional Chinese aesthetics, where the painting surface is often left partially exposed, these works cover much of the ground. In *The Adoration of the Shepherds*, nearly the entire surface is painted, while in *The Birth of the Virgin*, areas of the buff-coloured ground, particularly the upper section with clouds surrounding the cherubs and some skin-tones, remain partially uncovered. After a meticulous preparatory drawing—visible as underdrawing in both paintings—some figures may have been painted on the reverse side of the silk, enhancing their brightness and contrast against the darker ground. As in contemporary European paintings on copper, colour is built up gradually through successive layers of washes, varying in pigment saturation and thickness. This process incorporates chiaroscuro modelling, introduced by Jesuit painters and adopted by their Chinese disciples. The final layers include more opaque pigments, particularly white highlights, which are notably prone to flaking. The

O resultado são composições vibrantes e coloridas. As nossas pinturas estão montadas numa estrutura de madeira em forma de grelha coberta por *xuānzhi* 宣紙, um papel grosso das fibras do interior da árvore *than* (*Pteroceltis tatarinowii*) misturadas com palha de arroz. Protegidas por vidro transparente e emolduradas em madeira, possuem argolas de suspensão em latão em forma de *rúyì*, permitindo que sejam penduradas numa parede para contemplação em íntima devoção.

result is vibrant, colourful compositions. The paintings are mounted on a wooden grid-like structure, with the underside covered in thick *xuānzhi* 宣紙, a paper made from the bast fibre of the *than* tree (*Pteroceltis tatarinowii*) mixed with rice straw. Protected by a clear glass pane and framed in wood, they are fitted with *rúyì*-shaped brass hangers, allowing them to be hung on walls for contemplation in intimate devotion.

NASCIMENTO DA VIRGEM

THE BIRTH OF THE VIRGIN

China, provavelmente Beijing; ca. 1740-1770

Tinta e cor sobre seda; madeira de ébano com a vidraça original
26,3 x 23,6 cm
D1925

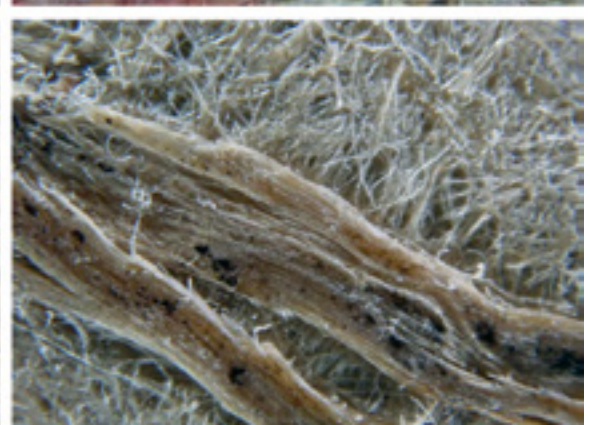
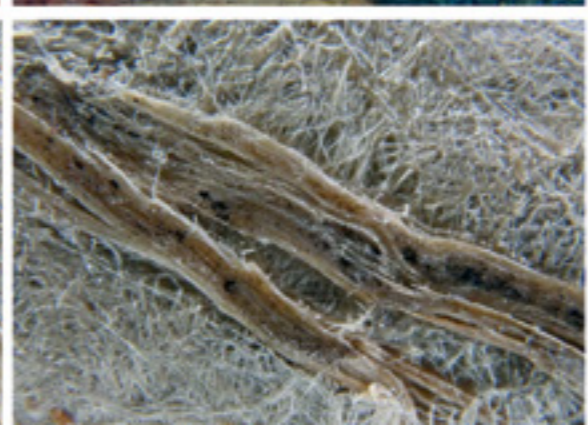
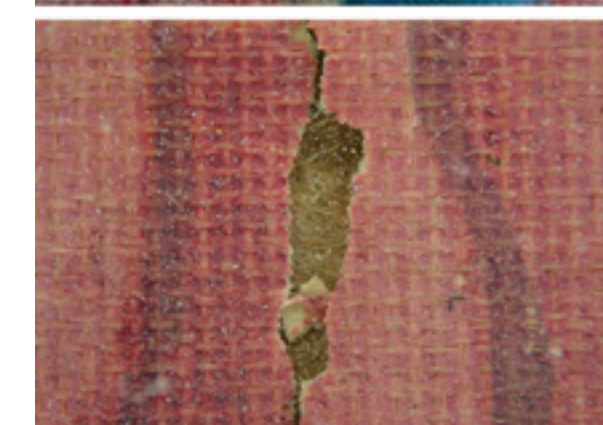
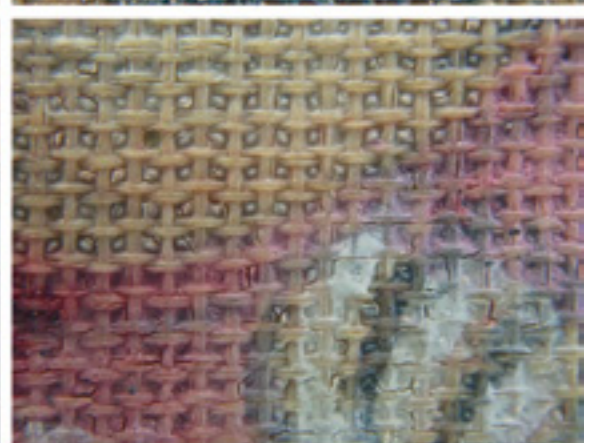
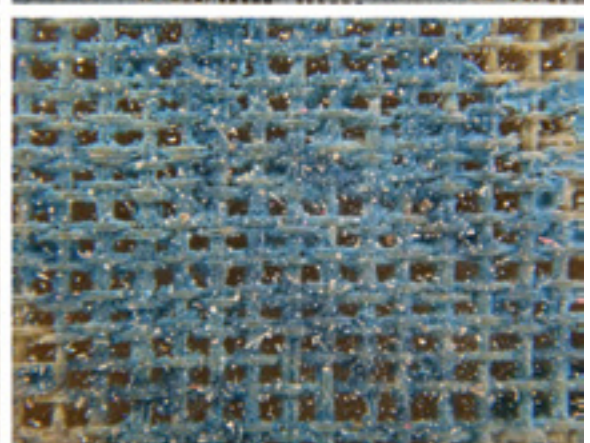
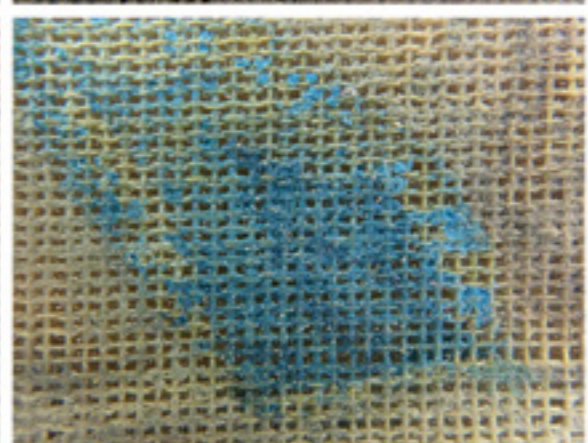
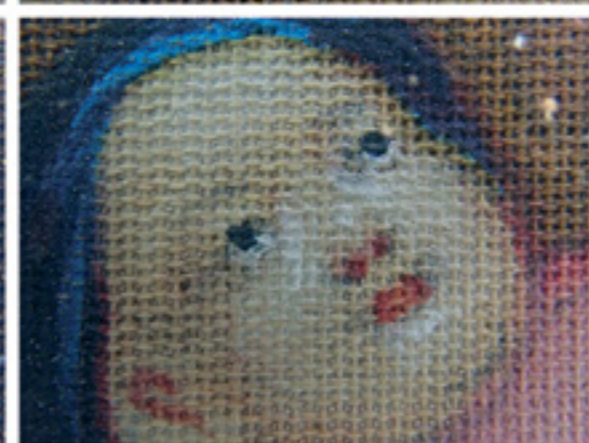
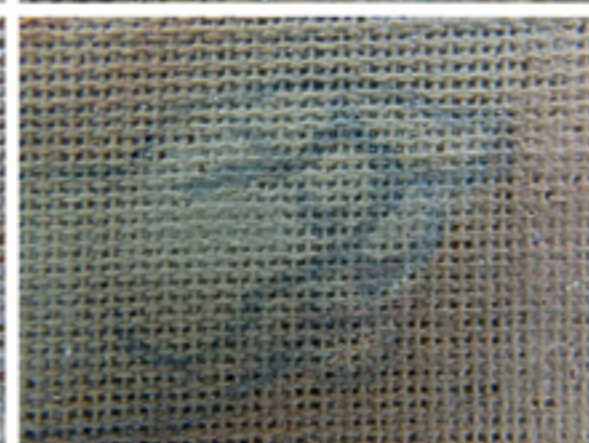
Esta pequena pintura devocional representa o *Nascimento da Virgem*, um episódio conhecido também por *Natividade da Virgem Maria*, ilustrando o nascimento de Maria, futura mãe de Jesus, pelos idosos Joaquim e Ana. Tal como o seu *pendant*, a *Adoração dos Pastores* (cat. 9), é pintada em seda, com pigmentos vivos e brilhantes misturados num meio líquido, combinando magistralmente dois modos de pintura distintos e aparentemente antagónicos: um de origem local chinês e outro derivado de tradições europeias. De igual modo, a iconografia incorpora elementos de ambas as tradições. No contexto do trabalho missionário na China no século XVIII, esta cena enfatiza a pureza divina, a predestinação e a compaixão maternal de Maria, alinhando-se com os ideais confucianos de virtude moral, piedade filial e harmonia cósmica. A virtude moral, ou *dé* (德), é o alicerce da ética confuciana, significando uma força moral interior cultivada através da autodisciplina, da educação e das acções justas. A piedade filial, ou *xiào* (孝), talvez o valor confuciano de maior relevância, reflecte o dever dos filhos de respeitar, obedecer e cuidar dos pais e dos antepassados. Assenta na crença de que a família constitui um microcosmos da sociedade, onde começa a harmonia, espelhando a harmonia cósmica, ou *tiān rén héyī* (天人合一), e reflectindo a visão confuciana de unidade entre a Humanidade (*rén* 人) e o Céu (*tiān* 天). Ao incorporar estilos artísticos sinizados e imagens familiares, os missionários procuraram tornar acessíveis as narrativas cristãs, colocando Nossa Senhora como uma figura identificável e introduzindo doutrinas centrais, como a devoção mariana e a importância universal da história

China, probably Beijing; ca. 1740-1770

Ink and colour on silk; ebony wooden frame with the original glass pane
26.3 x 23.6 cm
D1925

This small devotional painting depicts *The Birth of the Virgin*, an episode also known as *The Nativity of the Virgin Mary*, illustrating the birth of Mary, the future mother of Jesus, to the aged Joachim and Anne. As with its pendant painting, *The Adoration of the Shepherds* (cat. 9), it is painted on silk using brightly coloured, vibrant pigments mixed with a liquid medium, masterfully combining two distinct—if seemingly antagonistic—modes of painting: one of local Chinese origin and the other derived from European traditions. The iconography similarly embodies elements from both traditions. In the context of eighteenth-century missionary work in China, this scene emphasises Mary's divine purity, predestination, and maternal compassion, aligning with Confucian ideals of moral virtue, filial piety, and cosmic harmony. Moral virtue, or *dé* (德), is the cornerstone of Confucian ethics, signifying an inner moral force cultivated through self-discipline, education, and righteous actions. Filial piety, or *xiào* (孝), perhaps the most significant Confucian value, reflects the duty of children to respect, obey, and care for their parents and ancestors. Rooted in the belief that the family serves as a microcosm of society where harmony begins, it mirrors cosmic harmony, or *tiān rén héyī* (天人合一), which reflects the Confucian vision of unity between humanity (*rén* 人) and Heaven (*tiān* 天). By incorporating Sincised artistic styles and familiar imagery, missionaries made Christian narratives accessible, positioning the Virgin as a relatable figure while introducing key doctrines such as Marian devotion and the universal significance of Salvation history.





da Salvação. Esta abordagem exemplifica o esforço jesuíta para harmonizar o cristianismo com as tradições chinesas, promovendo aceitação e compreensão.

Sobre um estrado de madeira, ocupando o centro da cena, encontra-se uma espreguiçadeira entalhada, estofada a azul vivo. Sobre ela, repousando em ricos tecidos vermelhos e verdes, está a recém-nascida Virgem, trajando uma túnica rosa e envolta num cobertor da mesma cor com dobra azul. Com os braços estendidos, a infante Nossa Senhora usa uma touca azul e apoia a cabeça num travesseiro cilíndrico vermelho. A sua posição é ajustada com cuidado pela mãe, Ana, sentada num *fauteuil* - uma cadeira de braços entalhada *en suite* com a espreguiçadeira e estofada a vermelho -, à esquerda na pintura. Por trás de S. Ana, está S. Joaquim, com os braços estendidos, como se presenciasse um milagre. As figuras “miraculosas” ocupam o lado direito da composição. Aproximando-se pela direita e ajoelhando-se sobre o estrado, um anjo de longa túnica rosa segura um ramo de lírios brancos - a açucena (*Lilium candidum*), simbolizando o futuro papel de Nossa Senhora. Atrás deste anjo encontra-se outro, vestido de forma mais marcial em azul e verde, segurando uma lança na mão direita, enquanto a esquerda ostenta com orgulho um escudo em forma de leque com o emblema dos jesuítas: o cristograma “IHS” coroadado por uma cruz, com os três cravos da Paixão abaixo (não representados). Ao lado da infante Nossa Senhora, um anjo infantil ou querubim, nu mas parcialmente envolto num tecido cor salmão, carrega um prato repleto de corações flamejantes empilhados, como se os apresentasse à futura mãe de Cristo. Um estreito feixe de luz, emanando da pomba branca do Espírito Santo que paira acima, ilumina o rosto da bebé. Este evento místico e miraculoso é testemunhado por querubins espreitando por entre as nuvens que os envolvem. Ao contrário do seu *pendant*, a *Adoração dos Pastores*, o cenário doméstico desta representação do *Nascimento da Virgem* é enfatizado através dos seu opulento mobiliário, seguindo os posteriores relatos relativos à riqueza da família, tal como descrito no *Protoevangelho de Tiago*.

Não foi possível identificar qualquer fonte iconográfica que pudesse ter servido como modelo visual para o pintor chinês. É possível que a composição seja inteiramente original, embora tal seja improvável, ou que se baseie numa

This approach exemplifies the Jesuit effort to harmonise Christianity with Chinese traditions, fostering acceptance and understanding.

Set on a raised wooden platform or dais, occupying centre stage, is a carved daybed upholstered in bright blue. On top of the daybed, lying on rich red and green fabrics, is the recently born Virgin, wearing a pink tunic and wrapped in a similarly coloured blanket with a folded blue top edge. With her arms outstretched, the baby Virgin wears a blue head cap and rests her head on a red bolster pillow. Her position is being carefully adjusted by her mother, Anne, who is seated on a *fauteuil*—an armchair carved *en suite* with the daybed and upholstered in red—on the left of the painting. Behind St Anne stands St Joachim, his arms outstretched as if witnessing a miracle. The miraculous figures occupy the right side of the composition. Approaching from the right and kneeling over the dais is an angel wearing a long pink tunic and holding a stem of white lilies—the Madonna lily (*Lilium candidum*), symbolising the Virgin’s future role. Behind this angel stands another, clad in a more martial blue and green attire, holding a lance high in his right hand, while his left hand proudly holds a fan-like shield bearing the emblem of the Jesuits: the ‘IHS’ Christogram crowned by a cross, with three nails of the cross below (not depicted). Next to the baby Virgin, an infant angel or cherub, naked yet partially drape in salmon-coloured fabric, carries a dish filled with stacked flaming hearts, as if presenting them to the future mother of Christ. A narrow beam of light, emanating from the white dove of the Holy Spirit hovering above, shines on the baby’s face. This mystical, miraculous event is witnessed by cherubs peering from the surrounding clouds. In contrast with its companion painting, *The Adoration of the Shepherds*, the domestic setting of this depiction of *The Birth of the Virgin* is emphasised through its opulent and fashionable furnishings, aligning with later traditions concerning the family’s wealth as described by the *Protoevangelium of James*.

No iconographic source has been identified that could have served as a visual model for the Chinese painter. It may represent an entirely original composition, though this is unlikely, or it could be based on an unknown,

gravura menos difundida e hoje desconhecida, talvez de um livro impresso. Esta hipótese é-nos sugerida pelos incomuns detalhes iconográficos da pintura, que parecem transmitir um simbolismo religioso muito específico. Distante das representações mais típicas do Nascimento da Virgem Maria, o motivo central desta pintura é a entrega de corações flamejantes à infante Nossa Senhora, aqui representada como pura e compassiva (simbolizada pelo anjo que carrega os lírios brancos) e como uma temível defensora da fé (representada pelo anjo militar com o escudo jesuíta). Estes elementos estão associados à devoção ao Sagrado Coração (*Cor Jesu Sacratissimum*), encarnada na pureza da Virgem, no seu futuro papel na salvação e o amor ardente de Deus. Esta devoção está profundamente ligada aos jesuítas. Em 1699, o missionário jesuíta Giovanni Pietro Pinamonti (1632-1703) escreveu uma breve obra em italiano sobre o Sagrado Coração de Maria. Mais tarde, em 1726, o jesuíta francês Joseph Gallifet (1663-1749) publicou em Roma o *De Cultu Sacrosancti Cordis Dei ac Domini Nostri Jesu Christi*, defendendo o estabelecimento da festividade e o reconhecimento oficial da devoção ao Sagrado Coração, apenas alcançado em 1765. As gravuras de Charles Joseph Natoire (1700-1777), publicadas no livro de Gallifet, incluíam algumas das primeiras representações do motivo, destacando-se pela representação anatomicamente correcta do coração humano.¹

less-circulated print, possibly from a printed book. This is suggested by its unusual iconographic details, which appear to convey a very specific religious symbolism. Far from the more typical depictions of the Birth of the Virgin Mary, the central motif of this painting is the bestowing of flaming hearts to the Child Virgin, depicted here as pure and compassionate (symbolised by the angel carrying white lilies) and as a fearsome defender of the faith (represented by the military angel holding the Jesuit shield). These elements are associated with the Sacred Heart devotion (*Cor Jesu Sacratissimum*), embodied by the Virgin, which conveys Mary’s purity, her future role in salvation, and the burning love of God. This devotion is deeply linked to the Jesuits. In 1699, the Jesuit missionary Giovanni Pietro Pinamonti (1632-1703) wrote a short work on the Holy Heart of Mary in Italian. Later, in 1726, the French Jesuit Joseph Gallifet (1663-1749) published *De Cultu Sacrosancti Cordis Dei ac Domini Nostri Jesu Christi* in Rome, advocating for the establishment of a feast and official recognition of the Sacred Heart devotion, which was only granted in 1765. The engravings by Charles Joseph Natoire (1700-1777), published in Gallifet’s book, included some of the earliest depictions of the motif, notably featuring an anatomically correct portrayal of the human heart.¹

¹ Veja-se Martha Mel Edmunds, “French sources for Pompeo Batoni’s «Sacred Heart of Jesus» in the Jesuit Church in Rome”, *The Burlington Magazine*, 149 (2007), pp. 785-789.

¹ See Martha Mel Edmunds, “French sources for Pompeo Batoni’s «Sacred Heart of Jesus» in the Jesuit Church in Rome”, *The Burlington Magazine*, 149 (2007), pp. 785-789.



ADORAÇÃO DOS PASTORES

THE ADORATION OF THE SHEPHERDS

China, provavelmente Beijing; ca. 1740-1770
Tinta e cor sobre seda; madeira de ébano com a vidraça original
26,3 x 23,6 cm
D1926

Esta pequena pintura devocional representa a *Adoração dos Pastores*. À semelhança do seu *pendant*, o *Nascimento da Virgem* (cat. 8), foi pintada sobre seda utilizando pigmentos brilhantes e vibrantes misturados num meio líquido, combinando magistralmente dois modos de pintura distintos, na verdade, aparentemente antagônicos: um de origem local chinês e outro derivado das tradições europeias. De igual modo, a sua iconografia incorpora elementos de ambas as tradições. Uma representação da *Adoração dos Pastores* por um artista chinês enfatizaria a humildade do nascimento de Cristo, ressoando com a virtude confuciana de *qiān* 謙 (“humildade”) e com o ideal taoista de simplicidade (*pǔ* 樸, literalmente “madeira não trabalhada”).¹ A reverência humilde dos pastores poderia estabelecer um paralelo com o respeito confuciano pela pureza moral acima da riqueza material. Esta representação sublinharia então a acessibilidade universal da Salvação, alinhando-se com os esforços jesuítas para apresentar o cristianismo como uma fé para todos, independentemente do estatuto social de cada um, apelando assim tanto à elite confuciana como às camadas mais amplas da população chinesa.

À esquerda, vemos a Natividade, com a figura aureolada do Menino Jesus envolto em faixas de tecido sobre uma manjedoura de madeira. Nossa Senhora ajoelhada (com um véu verde sobre a cabeça e o habitual manto azul) vela sobre ele, com as mãos erguidas em oração. S. José, de pé, estende os braços com as palmas abertas - numa postura de *orans*, ou de oração - em total submissão à vontade divina,

¹ Veja-se Doil Kim, “*Qian* 謙 in Early Chinese history”, *Early China*, 43 (2020), pp. 1-27.

China, probably Beijing; ca. 1740-1770
Ink and colour on silk; ebonised wooden frame with the original glass pane
26.3 x 23.6 cm
D1926

This small devotional painting depicts the *Adoration of the Shepherds*. As with its pendant painting, *The Birth of the Virgin* (cat. 8), it is painted on silk using brightly coloured, vibrant pigments mixed with a liquid medium, masterfully combining two distinct—indeed, seemingly antagonistic—modes of painting: one of local Chinese origin and the other derived from European traditions. The iconography similarly embodies elements of both traditions. A depiction of *The Adoration of the Shepherds* by a Chinese artist would emphasize the humility of Christ’s birth, resonating with the Confucian virtue of *qiān* 謙 (‘humility’) and the Daoist ideal of simplicity (*pǔ* 樸, literally ‘unworked wood’).¹ The shepherds’ humble reverence could parallel the Confucian respect for moral purity over material wealth. This portrayal underscores the universal accessibility of salvation, aligning with Jesuit efforts to frame Christianity as a faith for all, regardless of social status, thereby appealing to both the Confucian elite and the broader populace in China.

On the left, we see the Nativity, with the brightly haloed figure of the Child Jesus wrapped in swathes of cloth over a wooden manger. The kneeling Virgin (with a green scarf over her head and the usual blue mantle) watches over him, her hands raised in prayer. The standing St Joseph extends his arms with palms open—in an *orans*, or ‘praying’ posture—in open submission to divine will while receiving grace. Next to the Holy Family, the customary ox and donkey gaze at the Infant Jesus

¹ See Doil Kim, “*Qian* 謙 in Early Chinese history”, *Early China*, 43 (2020), pp. 1-27.





[Fig. 1] - Lucas Vorsterman, *o Velho*, a partir de Peter Paul Rubens, *Adoração dos Pastores*, 1620; gravura a buril impressa em papel (58,0 x 44,1 cm). Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-OB-70.342) | Lucas Vorsterman the Elder, after Peter Paul Rubens, *The Adoration of the Shepherds*, 1620; engraving printed on paper (58.0 x 44.1 cm). Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-70.342) © Rijksmuseum, Amsterdam

enquanto recebe a graça. Próximos da Sagrada Família, os habituais boi e burro contemplam o Menino Jesus com expressões pacíficas e reverentes. Embora a inclusão destes animais seja simbólica, representando tradicionalmente o cumprimento da profecia de Isaías e simbolizando humildade, paciência e a união dos povos judaico (boi) e gentio (burro), a representação de três crianças, todas em traje típico chinês, destaca-se como adição singular. Talvez todas do sexo masculino, as crianças envergam túnicas sem mangas (*shān* 衫) com aberturas laterais e abertura frontal central com botões, calças também largas (*kù* 褲) e sapatos simples de tecido. Como os trajes compridos eram por regra reservados à elite, isenta de trabalho manual, estas três crianças - vestindo túnicas sem mangas que permitem actividade física vária - encarnam na perfeição os estratos mais baixos da sociedade chinesa, em especial os camponeses rurais.² A inclusão de crianças rurais como sinal de integração cultural e símbolo de pureza, inocência e potencialidade reflecte os ensinamentos taoístas e budistas sobre novos começos, bem como a importância da humildade e da simplicidade. À direita, bem compactados, vemos os pastores que vieram prestar homenagem ao nascimento milagroso do Cristo Menino. Entre eles incluem-se figuras ajoelhadas e de pé, sendo que uma carrega um cesto sobre a cabeça. Pairando sobre a cena, entre invulgares nuvens de tonalidade castanha, encontram-se dois querubins folgazões envoltos em panejamentos coloridos e faixas (talvez destinadas a receber uma inscrição nunca inscrita), além de cinco cabeças de querubins.

O grupo de pastores à direita copia fielmente uma importante gravura [Fig. 1] de 1620 de Lucas Vorsterman, *o Velho* (1595-1675), a partir de uma composição do famoso pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), hoje no Musée des Beaux-Arts, Rouen (inv. 1803.6).³ Desta *Adoração dos Pastores*, uma entre muitas de Rubens sobre este tema, o pintor chinês

with peaceful, reverent demeanour. While the inclusion of these animals is symbolic, traditionally representing the fulfilment of prophecy from Isaiah and symbolising humility, patience, and the union of the Jewish (ox) and Gentile (donkey) peoples, the depiction of three small children, all in typical Chinese attire, stands out as a unique addition. Probably all male, the children wear loose-fitting, knee-length, sleeveless tunics (*shān* 衫) with side slits and a central front opening with buttons, similarly loose-fitting trousers (*kù* 褲), and simple cloth shoes. Since long garments were typically worn only by the elite, exempt from manual labour, these three children—wearing sleeveless tunics to allow for physical activity—perfectly embody the lower strata of Chinese society, particularly rural peasants.² The inclusion of rural children as a sign of cultural integration and a symbol of purity, innocence, and potential, reflects Daoist and Buddhist teachings on new beginnings, and the importance of humility and simplicity. Tightly packed on the right are the shepherds who have come to pay homage to the miraculous birth of the Child Christ. These include kneeling and standing figures, one carrying a basket over her head. Hovering above the scene, amid unusually coloured brownish clouds, are two playful cherubs wrapped in brightly coloured drapery and banners (likely to receive a missing inscription), along five cherub heads.

The group of shepherds on the right faithfully copies an important 1620 engraving [Fig. 1] by Lucas Vorsterman the Elder (1595-1675), based on a composition by the famous Flemish painter Peter Paul Rubens (1577-1640), now in the Musée des Beaux-Arts, Rouen (inv. 1803.6).³ From this depiction of *The Adoration of the Shepherds*, one of many on this subject by Rubens, the Chinese painter adapted some of the figures, likely without fully understanding their actions, altering their poses

2 Quanto ao vestuário chinês da dinastia Qing, veja-se Rachel Silberstein, "Fashion in Ming and Qing China", in Christopher Breward, Beberly Lemire, Giorgio Riello (eds.), *The Cambridge Global History of Fashion. From Antiquity to the Nineteenth Century*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, pp. 533-570.

3 Um exemplar da gravura de Vorsterman pertence à colecção do Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-OB-70.342); outro exemplar no British Museum, Londres (inv. R.3.39).

2 For Chinese garments during the Qing dynasty, see Rachel Silberstein, "Fashion in Ming and Qing China", in Christopher Breward, Beberly Lemire, Giorgio Riello (eds.), *The Cambridge Global History of Fashion. From Antiquity to the Nineteenth Century*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, pp. 533-570.

3 An example of Vorsterman's engraving belongs to the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-70.342); another example is in the British Museum, London (inv. R.3.39).

adaptou algumas das figuras, talvez sem compreender por inteiro as acções representadas, alterando poses e atributos. Por exemplo, a mulher ajoelhada em primeiro plano, com a mão direita estendida, segurava na origem um ovo retirado do seu cesto de vime, prestes a oferecê-lo ao Menino Jesus. Na pintura, o cabelo trançado da mulher está coberto por um lenço castanho, o seu peito voluptuoso por uma túnica cor-de-rosa, enquanto a mão direita está agora vazia, e o cesto - cuja asa repousava originalmente no pulso esquerdo, como se observa na gravura - está ausente. O homem de pé, de cabelo comprido e mãos postas segurando o chapéu junto ao peito, foi transformado em duas figuras com o mesmo gesto de oração: uma ajoelhada atrás da mulher em primeiro plano e outra de pé, como na composição original de Rubens. As outras quatro figuras, imediatamente atrás, são copiadas com pouca variação em relação ao modelo, à excepção das mãos postas em oração de uma mulher mais velha, cuja interpretação se revelou mais desafiante. Estas foram transformadas num lenço verde brilhante enrolado em torno do pescoço, enquanto a sua touca foi representada como sendo cabelo. O grupo da Natividade pode ter sido baseado noutra gravura europeia coeva ou, o que é mais provável, adaptado e transformado pelo pintor chinês para melhor satisfazer as expectativas do seu patrono. A postura de *orans* de S. José e mesmo os seus traços físicos permanecem os mesmos, tal como a representação exacta das palmas abertas, embora a figura seja representada de frente. A Nossa Senhora, no entanto, viu alterar-se a sua pose. Ao contrário da composição de Rubens, onde surge de pé e ajeitando a manta do filho, aparece ajoelhada, absorta em extática oração. Os querubins flutuantes, com suas faixas coloridas, derivam por certo de modelos impressos europeus, mas diferem de forma considerável dos gravados por Vosterman e devem ter sido inspirados por outra gravura coeva.

and attributes. For instance, the kneeling woman in the foreground, with her outstretched right hand, originally held an egg taken from her wicker basket, which she was about to present as a gift to the Christ Child. In the painting, her braided hair is covered by a brown headscarf, her voluptuous bosom by a pink tunic, while her right hand is now empty, and the basket—its handle originally resting on her left wrist as seen from the engraving—is missing. The standing long-haired man with clasped hands holding his hat pressed to the chest was transformed into two figures with the same praying gesture: one kneeling behind the woman in the foreground and the other standing, as in Rubens's original composition. The other four figures standing just behind are copied with little deviation from the model, except for the clasped hands of an older woman, which proved more challenging to interpret. These were transformed into a bright green scarf wrapped around her neck, with the elderly woman's coif rendered as hair. The Nativity group may have been based on a different contemporary European print or, more likely, adapted and transformed by the Chinese painter to better fulfil his patron's expectations. Joseph's *orans* posture and even his physical traits remain the same, as does the exact depiction of his open palms, although the figure is shown in frontal view. The Virgin, however, has changed her pose. Unlike Rubens's composition, where she is depicted standing and rearranging her child's blanket, she is shown kneeling, absorbed in blissful prayer. The floating cherubs, with their colourful flying banners, clearly derive from European printed models, yet they differ considerably from those engraved by Vosterman and must have been inspired by another contemporary print.



SAGRADA FAMÍLIA

THE HOLY FAMILY

China, provavelmente Beijing; ca. 1750-1770
Tinta e cor sobre papel; montado em seda
84,0 x 63,0 cm; 131,0 x 78,5 cm (com moldura)
D1958

Proveniência: adquirido cerca de 1930 por Bernard Jacobson das Índias Orientais Neerlandesas; Anita Gray, Oriental Works of Art; coleção particular, Suíça

Esta grande pintura a tinta e cor sobre papel, talvez papel de amoreira chinês ou *xuān* 宣紙, representando a *Sagrada Família*, foi executada na China nas últimas décadas do século XVIII. Totalmente sinizados quanto às fisionomias, a obra apresenta o Menino Jesus, quase despido e sentado numa mesa redonda, estendendo um pequeno pão aos seus pais, que o abraçam ternamente de ambos os lados, preenchendo inteiramente a composição. À exceção dos traços faciais, a Sagrada Família é retratada como uma modesta família rural europeia de Setecentos. O velho pai enverga camisa de linho branco e várias peças de roupa folgadas sobrepostas (casaco verde de mangas compridas e roupão cor de salmão); a sua espada, na vertical, está apoiada contra a parede atrás de si, com o tricórnio de feltro verde e preto pendurado nas guardas da espada. A Virgem, bem mais jovem, veste também trajes domésticos do quotidiano, incluindo uma camisa (ou *chemise*) de decote baixo e punhos franzidos, um corpinho verde e uma saia branca presa à cintura por estreita faixa azul; sobre estas peças enverga um *robe de chambre* carmesim. O cabelo de Nossa Senhora está coberto por uma faixa estreita de tecido branco estampado, atada por fita verde. Apenas o chapéu do homem oferece-nos suficientes indícios para nos aproximarmos da data da pintura. O chapéu de três pontas com aba levantada,

China, probably Beijing; ca. 1750-1770
Ink and colour on paper; mounted with silk
84.0 x 63.0 cm; 131.0 x 78.5 cm (with frame)
D1958

Provenance: acquired around 1930 by Bernard Jacobson of the Dutch East Indies; Anita Gray, Oriental Works of Art, London; private collection, Switzerland

This large painting in ink and colour on paper, likely Chinese mulberry paper or *xuān* 宣紙, depicting *The Holy Family*, was made in China in the last decades of the eighteenth century. Fully Sinicised in their facial features, the painting shows the Christ Child, half-naked and seated on a round table, extending a small loaf of bread to his parents, who lovingly embrace him from both sides, entirely filling the composition. Except for their facial features, the Holy Family is portrayed as a modest rural European family of the eighteenth-century. The elderly father wears a white linen shirt and layers of loose-fitting over garments (a long-sleeved green jacket and a salmon-coloured nightgown); his sword is set vertically against the wall behind him, with his green and black felt tricorne hat hanging from the sword's crossguard. The Virgin, much younger, is similarly dressed in everyday indoor attire, wearing a low-neckline frilled shirt (*chemise*) with its frilled cuffs, a green bodice, and a white petticoat fastened at the waist by a narrow blue sash; over this, she wears a crimson *robe de chambre*. The Virgin's hair is covered by a narrow strip of printed white cloth tied with a green ribbon. Only the man's hat provides sufficient evidence for approximating the date of the painting. A three-cornered hat with a standing brim, the tricorne—then known as a





[Fig. 1] - Cosimo Mogalli, a partir de um desenho de Francesco Petrucci, copiando Giulio Romano, *Sagrada Família* ca. 1685-1740; gravura a buril impressa em papel (35,6 x 26,2 cm). British Museum, Londres (inv. 1861,0608.313) | Cosimo Mogalli, after a drawing by Francesco Petrucci, copying Giulio Romano, *The Holy Family*, ca. 1685-1740; engraving printed on paper (35.6 x 26.2 cm). British Museum, London (inv. 1861,0608.313) © the trustees of The British Museum, London

o tricórnio - então conhecido como chapéu de aba “armada” - evoluiu a par das perucas nos finais do século XVII.¹ À medida que as perucas cresciam, as abas dos então populares chapéus redondos de aba larga começaram a dobrar-se para cima. Quando dobradas, ou “armadas” em três partes, formavam o tricórnio, de regra usado com uma das pontas voltada para a frente. Feitos de fibra animal - com versões mais dispendiosas em feltro de pelo de castor e outras mais económicas em feltro de lã - os tricórnios atingiram o auge da moda em meados de Setecentos. No entanto, saíram de uso logo nos inícios de Oitocentos, transformando-se nos bicórnios.

Talvez original na sua composição e nos detalhes iconográficos que apresenta, esta nossa pintura chinesa parece basear-se em duas gravuras italianas. Uma [Fig. 1], produzida entre 1685 e 1740 por Cosimo Mogalli (1667-1750) a partir de um desenho de Francesco Petrucci (1660-1719), reproduz uma pintura da *Sagrada Família* de Giulio Romano (1499-1546) no Palazzo Pitti, em Florença. Esta gravura integra uma série intitulada *Raccolta de' quadri dipinti dai più famosi pennelli posseduti da S. A. R. Pietro Leopoldi*, que reproduz pinturas da galeria do Grão-Duque de Florença. Encomendada por Ferdinando de' Medici (1663-1713), a série foi apenas publicada em 1778 como um conjunto de 148 pranchas com uma página de rosto. A outra [Fig. 2], publicada antes de meado o século XVIII e executada por Giovanni Girolamo Frezza (1671-ca. 1748) a partir de uma composição de Carlo Maratti (1625-1713), representa a *Sagrada Família com S. João Baptista Menino*.² Da primeira gravura o pintor chinês replicou no geral a pose do Menino Jesus sentado, diferenciando-se apenas na posição dos pés, com a mão da criança segurando agora um pequeno pão; também

cocked hat—evolved alongside wigs in the late seventeenth century.¹ As wigs grew larger, the brims of the then-fashionable broad-brimmed round hats began to fold upwards. When folded, or ‘cocked’, in three places, it became the tricorne, which was typically worn with one point forward. Made from animal fibre—more expensive versions being made from beaver-hair felt and more economical ones from wool felt—tricornes reached the height of fashion in the mid-eighteenth century. However, they fell out of style by the early 1800s, evolving into bicornes.

Likely original in its composition and iconographic details, this Chinese painting appears to have been based on two Italian engravings. One [Fig. 1], produced between 1685 and 1740 by Cosimo Mogalli (1667-1750) after a drawing by Francesco Petrucci (1660-1719), reproduces a painting of *The Holy Family* by Giulio Romano (1499-1546) at the Palazzo Pitti in Florence. The engraving is part of a series titled *Raccolta de' quadri dipinti dai più famosi pennelli posseduti da S. A. R. Pietro Leopoldi*, which reproduces paintings from the gallery of the Grand Duke in Florence. First commissioned by Ferdinando de' Medici (1663-1713), the series was finally published in 1778 as a set of 148 plates with a title-page. The other [Fig. 2], published before the mid-eighteenth century and created by Giovanni Girolamo Frezza (1671-ca. 1748) after a composition by Carlo Maratti (1625-1713), depicts *The Holy Family with the Child St John the Baptist*.² From the first engraving, the Chinese painter adopted the general pose of the seated Christ Child, differing only in the position of the feet, with child's hand now holding a small loaf of bread; St Joseph's hand also closely resembles the

1 Um tricórnio masculino em feltro melusina preto (a partir de pelo de castor) e datado entre 1775-1800 pertence à coleção do Victoria and Albert Museum, Londres (inv. T.5C-1937). Sobre o chapéu tricórnio, veja-se Marion Sichel, *History of Men's Costume*, Nova Iorque, Chelsea House, 1984, p. 43; e Sara Pendergast, Tom Pendergast, *Fashion, Costume, and Culture. Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages*, vol. 3, Detroit, UXL, 2013, pp. 532-533.

2 Da edição original da gravura, um exemplar pertence aos Harvard Art Museums (inv. R2891). Sobre Maratti, veja-se Alessandro Agresti, *Carlo Maratti (1625-1713). Eredità ed evoluzioni del classicismo romano*, Roma, De Luca editori d'arte, 2022.

1 A man's tricorne hat made from black melusine felt (from beaver fur) and dated between 1775-1800, belongs to the collection of the Victoria and Albert Museum, London (inv. T.5C-1937). On the tricorne hat, see Marion Sichel, *History of Men's Costume*, New York, Chelsea House, 1984, p. 43; and Sara Pendergast, Tom Pendergast, *Fashion, Costume, and Culture. Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages*, vol. 3, Detroit, UXL, 2013, pp. 532-533.

2 Of the original edition of the engraving, an example belongs to the collection of the Harvard Art Museums (inv. R2891). On Maratti, see Alessandro Agresti, *Carlo Maratti (1625-1713). Eredità ed evoluzioni del classicismo romano*, Rome, De Luca editori d'arte, 2022.



a mão de S. José se assemelha à da Virgem na gravura. Da segunda gravura, o pintor inspirou-se na pose geral de Nossa Senhora, em especial a cabeça e a mão esquerda, fielmente copiadas; o decote baixo da figura parece também ter influenciado a composição final. A figura de S. José, poucas vezes representada abraçando a Virgem e o Menino Jesus, junto com sua espada e tricórnio - típicos de um homem de armas da primeira metade do século XVIII - deve derivar de uma fonte visual diferente, talvez mesmo não religiosa. Estas adições sugerem que, embora a execução da composição tenha sido realizada por um artista chinês, o desenho original foi, tudo o aponta, concebido por artista europeu.

A atualização de uma tão significativa cena religiosa enquanto representação de uma família coeva, setecentista, está em consonância com outras obras similares do período, que enfatizam as origens sociais humildes da Sagrada Família e os valores familiares que sustentam a fé cristã. No contexto da missão na China no século XVIII, este tipo de representação sublinhava as virtudes da pobreza, humildade e devoção familiar, refletindo os ensinamentos cristãos ao mesmo tempo ressoado ideais confucionistas como simplicidade e integridade moral. O pão na mão do Menino Jesus está imbuído de rico significado simbólico. Na iconografia cristã, o pão simboliza com frequência o corpo de Cristo, em particular quanto à Eucaristia, onde Cristo é retratado como o “pão da vida”. Ao incluí-lo, o artista pode ter antecipado o papel futuro de Cristo no sacramento, enfatizando a sua natureza divina desde a infância. Além disso, o pão é um símbolo comum de sustento, tanto físico como espiritual. Para os crentes, a sua presença na mão da criança pode simbolizar Cristo como provedor de alimento espiritual e mantedor de vida. O gesto de oferecer o pão aos seus pais pode evocar a missão de Cristo de prover salvação a todos, mesmo desde a infância. No contexto missionário na China, o pão pode também servir para estabelecer uma ponte entre significados culturais e religiosos, criando um vínculo visual entre os ensinamentos cristãos e as práticas locais de oferecer comida como gesto de respeito, partilha ou devoção. Este pormenor poderia tornar a mensagem cristã de Cristo como fonte de nutrição espiritual mais

Virgin’s hand in the print. From the second engraving, the painter borrowed the general pose of the Virgin, particularly the head and her left hand, which is faithfully copied; the figure’s low neckline seems have influenced the final composition. The figure of St Joseph, unusually depicted embracing the Virgin and the Child Christ, along with his sword and tricorne—typical of a man-at-arms from the first half of the eighteenth century—must have been derived from a different visual source, likely non-religious. These added details suggest that while the composition was executed by a Chinese artist, the composition was probably based on an original design conceived by a European artist.

The updating of such a significant religious scene into a depiction of a contemporary family aligns with other similar works of the period that emphasise the humble social origins of the Holy Family and the family values underpinning Christian belief. In the context of eighteenth-century missionary work in China, this type of depiction highlighted the virtues of poverty, humility, and familial devotion, reflecting Christian teachings while resonating with Confucian ideals such as simplicity and moral integrity. The bread in the Christ Child’s hand carries rich symbolic significance. In Christian iconography, bread often symbolises the body of Christ, particularly in reference to the Eucharist, where Christ is portrayed as the ‘bread of life’. By including it, the artist may have been foreshadowing Christ’s future role in the sacrament, emphasising his divine nature even in infancy. Additionally, bread is a common symbol of sustenance, both physical and spiritual. Its presence in the child’s hand could symbolise Christ as the provider of spiritual nourishment and the sustainer of life for believers. The act of offering the bread to his parents might evoke Christ’s mission to offer salvation to all, even from an early age. In the Chinese missionary context, the loaf of bread might also serve to bridge cultural and religious meanings, creating a visual link between Christian teachings and local practices of offering food as a gesture of respect, sharing, or devotion. This detail could make the Christian message of Christ as the source of spiritual nourishment more relatable to a

compreensível e relacionável para o público chinês. A representação de uma Sagrada Família sinizada funcionaria assim para superar divisões culturais, apresentando o cristianismo como crença universal, tornando-o ao mesmo tempo acessível e relevante para os chineses.

Considerando as suas generosas dimensões, materiais de alta qualidade e a integração hábil de técnicas tradicionais de pintura chinesa com convenções estéticas europeias, é provável que esta pintura tenha sido produzida em Beijing, no contexto da obra e ensinamentos dos missionários jesuítas, em especial Giuseppe Castiglione (1688-1768).³ Conhecido na corte imperial como Lang Shining (*Láng Shìníng* 郎世寧), Castiglione serviu três imperadores e formou muitos artistas locais nas técnicas da pintura ocidental. Embora tanto ele como outros jesuítas estivessem proibidos de pintar obras cristãs na corte, estes e alguns artistas chineses convertidos produziram, tudo o leva a crer, pinturas religiosas sob sua orientação artística nos colégios e instituições jesuítas. E isto apesar das perseguições da época por parte das autoridades chinesas e da supressão da Companhia de Jesus em 1759, seguida da sua abolição em 1773, após o que os jesuítas mantiveram operações clandestinas na China. Dado o carácter profundamente sinizado da obra - no formato (o rolo vertical, conhecido por *guàzhóu* 掛軸 ou *lìzhóu* 立軸), na técnica e no estilo - o autor da nossa pintura foi quase certamente um chinês. No entanto, a total ausência de um corpus conhecido de obras similares impossibilita a atribuição desta pintura a um seguidor específico de Castiglione ou de qualquer um dos seus colegas jesuítas europeus activos na Cidade Proibida. Entre estes estão o francês formado em

Chinese audience. The portrayal of a Sinicised Holy Family thus worked to bridge cultural divides, presenting Christianity as universal while making it accessible and relevant to Chinese viewers.

Based on its size, high-quality materials, and the skilful integration of traditional Chinese painting techniques with European aesthetic conventions, this painting was likely produced in Beijing within the context of the work and teachings of Jesuit missionaries, particularly Giuseppe Castiglione (1688-1768).³ Known at the imperial court as Lang Shining (*Láng Shìníng* 郎世寧), Castiglione served three emperors and trained many local artists in Western painting techniques. While he and other Jesuits were prohibited from painting Christian works at court, they and some converted Chinese artists likely produced religious paintings under their artistic tutelage in Jesuit colleges. This continued despite the persecutions of the time by Chinese authorities and the suppression of the Society of Jesus in 1759, followed by its abolition in 1773, after which the Jesuits maintained underground operations in China. Given its heavily Sinicised features—in format (the hanging scroll, known as *guàzhóu* 掛軸, or *lìzhóu* 立軸), technique and style—the painting’s author was almost certainly Chinese. However, the complete absence of a known corpus of similar works makes it impossible to attribute this painting to a specific follower of Castiglione or any of his fellow European Jesuit painters active at the Forbidden City. These include the Roman-trained Frenchman Jean-Denis Attiret (*Wáng Zhì*

Roma Jean-Denis Attiret (*Wáng Zhì Chéng* 王致誠, 1702-1768), que chegou a Beijing em 1738; o germano-boémio Ignaz Sichelbarth (*Ài Qíméng* 艾啟蒙, 1708-1780), que se lhes juntou em 1745; o italiano Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷章, 1734-ca. 1812); e o francês Louis Antoine de Poirot (*Hè Qīngtài* 賀清泰, 1735-1813), que chegou à capital imperial com Panzi em 1771.⁴

Chéng 王致誠, 1702-1768), who arrived in Beijing in 1738; the German-Bohemian Ignaz Sichelbarth (*Ài Qíméng* 艾啟蒙, 1708-1780), who joined in 1745; the Italian Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷章, 1734-ca. 1812); and the Frenchman Louis Antoine de Poirot (*Hè Qīngtài* 賀清泰, 1735-1813) who arrived alongside Panzi at the imperial capital in 1771.⁴

3 Nos últimos anos tem havido um interesse crescente e investigação sobre Castiglione e as suas actividades na corte imperial. Veja-se Michel Cartier (ed.), *Giuseppe Castiglione dit Lang Shining, 1688-1766* (cat.), Paris - Taipei, Favre - National Palace Museum, 2004; Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688-1766. Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris, Thalia Édition, 2007; Susan Naquin, "Giuseppe Castiglione/Lang Shining 郎世寧. A Review Essay", *T'oung Pao*, 95.4-5 (2009), pp. 393-412; Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: the Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter", *Eighteenth-Century Studies*, 42.1 (2008), pp. 45-59; Alessandro Andreini, Francesco Vossilla (eds.), *Giuseppe Castiglione. Gesuita e pittore nel Celeste Impero. Jesuit and Painter in the Celestial Empire*, Panzano in Chianti, Edizione Feeria, Comunità di San Leolino, 2015; Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016; e Isabella Doniselli Erano (ed.), *Giuseppe Castiglione. Un artista milanese nel Celeste Impero*, Milão, Luni Editrici, 2018.

3 In recent years there has been growing interest and research on Castiglione and his work at the imperial court. See Michel Cartier (ed.), *Giuseppe Castiglione dit Lang Shining, 1688-1766* (cat.), Paris - Taipei, Favre - National Palace Museum, 2004; Michèle Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688-1766. Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris, Thalia Édition, 2007; Susan Naquin, "Giuseppe Castiglione/Lang Shining 郎世寧. A Review Essay", *T'oung Pao*, 95.4-5 (2009), pp. 393-412; Marco Musillo, "Reconciling Two Careers: the Jesuit Memoir of Giuseppe Castiglione Lay Brother and Qing Imperial Painter", *Eighteenth-Century Studies*, 42.1 (2008), pp. 45-59; Alessandro Andreini, Francesco Vossilla (eds.), *Giuseppe Castiglione. Gesuita e pittore nel Celeste Impero. Jesuit and Painter in the Celestial Empire*, Panzano in Chianti, Edizione Feeria, Comunità di San Leolino, 2015; Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016; and Isabella Doniselli Erano (ed.), *Giuseppe Castiglione. Un artista milanese nel Celeste Impero*, Milano, Luni Editrici, 2018.

4 Para uma abordagem geral, veja-se George Robert Loehr, "European Artists at the Chinese Court," in William Watson (ed.), *The Westward Influence of the Chinese Arts from the 14th to the 18th Century*, London, Percival David Foundation, 1972, pp. 333-342; e Michel Beurdeley, *Peintres jésuites en Chine au XVIII^e siècle* (cat.), Arcueil, Anthèse, 1997. Sobre Attiret, veja-se Veronika Veit, "Jean-Denis Attiret, Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs", in *Europa und die Kaiser von China 1240-1816* (cat.), Frankfurt am Main, Inslé, 1985, pp. 144-155. E sobre Sichelbarth, veja-se Lucie Olivová, "Ignaz Sichelbarth (1708-1780), a Jesuit painter in China", in Petronilla Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica, 1556-2006*, vol. 2, Praga - Würzburg, Karolinum, Echter Verlag, 2010, pp. 1431-1450.

4 For a general overview, see George Robert Loehr, "European Artists at the Chinese Court," in William Watson (ed.), *The Westward Influence of the Chinese Arts from the 14th to the 18th Century*, London, Percival David Foundation, 1972, pp. 333-342; and Michel Beurdeley, *Peintres jésuites en Chine au XVIII^e siècle* (cat.), Arcueil, Anthèse, 1997. On Attiret, see Veronika Veit, "Jean-Denis Attiret, Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs", in *Europa und die Kaiser von China 1240-1816* (cat.), Frankfurt am Main, Inslé, 1985, pp. 144-155. And on Sichelbarth, see Lucie Olivová, "Ignaz Sichelbarth (1708-1780), a Jesuit painter in China", in Petronilla Cemus (ed.), *Bohemia Jesuitica, 1556-2006*, vol. 2, Prague - Würzburg, Karolinum, Echter Verlag, 2010, pp. 1431-1450.

NOSSA SENHORA DA IMACULADA CONCEIÇÃO

(altar-mor da Igreja de S. José em Beijing)

THE VIRGIN OF THE IMMACULATE CONCEPTION

(main altarpiece of St Joseph's Church in Beijing)

Giuseppe Panzi e colaborador chinês

Giuseppe Panzi, and Chinese collaborator

China, Beijing, 1777

China, Beijing; 1777

Aquarela e tinta sobre seda; moldura de madeira dourada, vidro
129,0 x 91,0 cm (sem moldura)

Watercolour and ink on silk; gilded wooden frame, glass
129.0 x 91.0 cm (without frame)

D1355

D1355

Pintada sobre seda com cores finas e vibrantes, esta pintura representa um retábulo no interior de uma igreja, cuja cena principal (a pintura dentro da pintura) retrata *Nossa Senhora da Imaculada Conceição*. Embora a origem jesuíta dos elementos arquitetônicos do retábulo seja evidente, e a cena principal apresente um estilo claramente europeu, a natureza chinesa da obra é discernível não apenas pelo suporte e estilo pictórico, como pelo uso ousado da cor - caso do azul de cobalto brilhante, que, na Europa, está predominantemente associado à porcelana azul e branca de alta qualidade das dinastias Yuan e inícios da Ming - mas também pelas subtis características iconográficas que apresenta. Estas incluem a forma do altar, adornado com o motivo típico de treliça chinesa, ao que parece lacado a negro e decorado com desenhos dourados no exterior, enquanto no interior se apresenta lacado a vermelho carmesim. Sobre o altar estão dispostos vasos representados como recipientes de bronze dourado decorados em relevo. Entre eles encontram-se um incensário tripode na forma de *díng* 鼎, um vaso ritual arcaico das primeiras dinastias chinesas, posicionado no centro e decorado com os Oito Trigramas da cosmologia taoista (*bāguà* 八卦), com o símbolo da água (*kǎn* 坎) voltado para o observador; um vaso *méipíng* 梅瓶 à esquerda, ornamentado com flores do damasqueiro-japonês (*Prunus mume*); e uma caixa redonda, decorada também com flores, à direita. Os vasos são ladeados por castiçais de estilo europeu. Outros elementos chineses nesta pintura incluem as flores do damasqueiro-japonês que adornam as velas flanqueando o altar; a decoração como que de

Painted on silk using fine, vibrant colours, the present painting depicts an altarpiece inside a church, the main painted scene of which (the painting within the painting) represents *The Virgin of the Immaculate Conception*. While the Jesuit origin of the architectural elements of the altarpiece is evident, alongside the main painted scene, which is European in style, its Chinese nature is discernible not only from the medium and painting style, and the bold use of colour—namely the bright cobalt blue, which in Europe is predominantly associated with the finest blue-and-white Chinese porcelain of the Yuan and early Ming dynasties—but also from subtle iconographical features. These features include the shape of the altar, adorned with a typical Chinese fret motif, seemingly lacquered in black and decorated with gilded designs on the exterior, while lacquered crimson red on the interior. The altar vases, placed atop the altar, are depicted as gilded bronze vessels decorated in relief. These include a tripod censer in the shape of a *díng* 鼎, an archaic ritual vessel from the earlier Chinese dynasties, positioned centrally and decorated with the Eight Trigrams of Taoist cosmology (*bāguà* 八卦), with the symbol for water (*kǎn* 坎) facing the observer; a *méipíng* 梅瓶 vase on the left, decorated with Chinese plum flowers (*Prunus mume*); and a round box, also decorated with flowers, on the right. The vases are flanked by European-style candle holders. Other Chinese features in the present painting include the depiction of Chinese plum flowers adorning the candles flanking the altar; the jewel-like decoration of the flame-shaped



jóias dos remates em forma de chama do frontão, enfeitados com rubis, safiras e pérolas em cabochão típicos da China; e a representação como que pérola do fruto proibido (a maçã) na boca do dragão que sustenta a figura da Imaculada Conceição.

Foi possível identificar as fontes visuais que informaram tanto a estrutura arquitetónica do retábulo como a composição pictórica representando Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Este mesmo retábulo, do qual apenas os elementos arquitetónicos estão visíveis (talvez porque a pintura ainda não estivesse concluída), surge representado num desenho coevo [Fig. 1] em papel chinês, recentemente atribuído a Ferdinando Bonaventura Moggi. Este desenho, que representa o interior da Igreja de S. José em Beijing - conhecida por Dong Tang (ou *Dōng Táng* 東堂, literalmente a “igreja oriental”) - sobrevive, junto com uma vista do exterior [Fig. 2] da igreja, no Arquivo Histórico Ultramarino.¹ Como se pode ver no desenho do interior, o retábulo em estilo Rococó apresenta os mesmos elementos arquitetónicos, incluindo as colunas salomónicas duplas e o frontão coroado pelo símbolo jesuíta de um sol flamejante contendo o cristograma e três cravos. Construída em 1655 sob a supervisão do Padre Lodovico Buglio (*Lì Lèisī* 利類思, 1606-1682), matemático e teólogo italiano, e do Padre Gabriel de Magalhães (1610-1677), a igreja atravessou uma história conturbada. Foi destruída pelo terramoto de Beijing de 1720 e reconstruída no ano seguinte. Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688-1766), renomado pintor italiano que serviu como artista na corte imperial os imperadores Kangxi (r. 1661-1722), Yongzheng (r. 1722-1735) e Qianlong (r. 1735-1796), foi encarregado da decoração da igreja. Colaborou com o arquitecto florentino

finals of the pediment, set with typical Chinese cabochon-cut rubies, sapphires and pearls; and the pearl-like rendering of the forbidden fruit (the apple) within the mouth of the dragon supporting the figure of the Immaculate Conception.

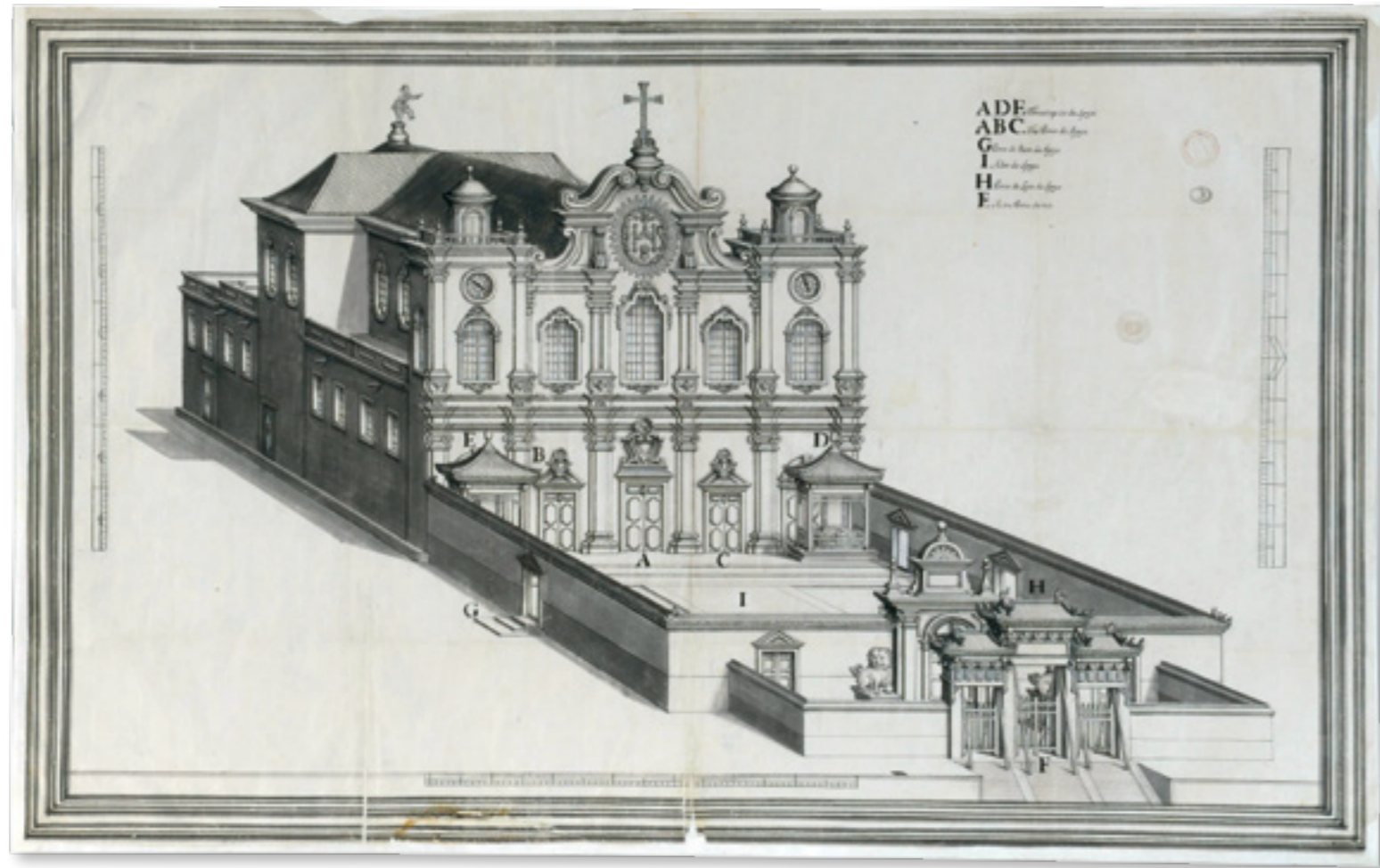
The visual sources for both the architectural framework of the altarpiece and the painted composition depicting *The Virgin of the Immaculate Conception* have been identified. A matching altarpiece, in which only the architectural elements are visible (likely because the painting was not yet completed), appears in a contemporary drawing [Fig. 1] on Chinese paper, recently attributed to Ferdinando Bonaventura Moggi. This drawing, depicting the interior of St Joseph's Church in Beijing—known as Dong Tang (or *Dōng Táng* 東堂, literally the ‘Eastern church’)—is preserved, along with an exterior view [Fig. 2] of the church, in the Arquivo Histórico Ultramarino.¹ As shown in the large drawing of the interior, the Rococo-style altarpiece shares identical architectural features, including the double Solomonian columns and the pediment crowned with the Jesuit symbol of a flaming sun containing the Christogram and three nails. Constructed in 1655 under the supervision of Father Lodovico Buglio (*Lì Lèisī* 利類思, 1606-1682), an Italian mathematician and theologian, and Father Gabriel de Magalhães (1610-1677), the church endured a tumultuous history. It was destroyed by the 1720 Beijing earthquake and rebuilt the following year. Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688-1766), the renowned Italian painter who served as an artist at the imperial court of the Kangxi (r. 1661-1722), Yongzheng (r. 1722-1735) and Qianlong (r. 1735-1796) emperors, was entrusted with the church's decoration. He collaborated

¹ Veja-se Jorge M. dos Santos Alves (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 Jorge Santos Alves (ed.), *Um Rei e Três Imperadores. Portugal, a China e Macau no Tempo de D. João V* (cat.), Lisboa, Museu São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2019, pp. 96-97. O edifício representado tem sido desde há muito identificado com a Catedral de Nossa Senhora da Imaculada Conceição em Beijing, conhecida também por Nan Tang (ou *Nántáng* 南堂, literalmente “Igreja do Sul”). Para esta nova identificação, veja-se Elisabetta Corsi, “Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing”, in Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232-243, on p. 241.

¹ See Jorge M. dos Santos Alves (ed.), *Tomás Pereira (1646-1708). Um Jesuíta na China de Kangxi. A Jesuit in Kangxi's China* (cat.), Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009, cat. 29, pp. 134-135 (catalogue entry by Isabel Murta Pina); and Jorge Santos Alves (ed.), *One King and three Emperors. Portugal, China and Macao in the Time of King João V* (cat.), Lisbon, Museu São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2019, pp. 96-97. The building depicted has long been identified as the Cathedral of the Immaculate Conception in Beijing, also known as Nan Tang (or *Nántáng* 南堂, literally ‘Southern Church’). For the new identification, see Elisabetta Corsi, “Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing”, in Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232-243, on p. 241.



[Fig. 1] - Ferdinando Bonaventura Moggi (atr.), *Vista do interior da Igreja de S. José em Beijing*, ca. 1776; tinta negra sobre papel chinês (55,0 x 50,5 cm). Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (inv. AHU_CARTm_098_D.758) | Ferdinando Bonaventura Moggi (attr.), *View of the interior of St. Joseph's Church in Beijing*, ca. 1776; black ink on Chinese paper (55.0 x 50.5 cm). Arquivo Histórico Ultramarino, Lisbon (inv. AHU_CARTm_098_D.758) © Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa



[Fig. 2] - Ferdinando Bonaventura Moggi (atr.), *Vista do exterior da Igreja de S. José em Beijing*, ca. 1776; tinta negra sobre papel chinês (65,4 x 145,0 cm). Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa (inv. AHU_CARTm_098_D.759) | Ferdinando Bonaventura Moggi (atr.), *View of the exterior of St. Joseph's Church in Beijing*, ca. 1776; black ink on Chinese paper (65.4 x 145.0 cm). Arquivo Histórico Ultramarino, Lisbon (inv. AHU_CARTm_098_D.759) © Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa

Ferdinando Bonaventura Moggi (*Lì Bómíng* 利博明, 1684-1761) e com o austríaco Padre Xavier Ehrenbert Fridelli (*Fèi Yīn* 费隐, 1673-1743), Superior da Casa Portuguesa de S. José, que serviu como residência principal de Castiglione.² A estreita correspondência entre a nossa pintura e o desenho do retábulo por Moggi confirma que a pintura é uma representação fiel do retábulo principal da igreja de Dong Tang.³

A pintura, enquadrada pelo retábulo, segue de perto uma composição do pintor italiano Sebastiano Conca (1680-1764), representando *Nossa Senhora da Imaculada Conceição adorada por S. Filipe Néri*. Nesta composição, S. Filipe Néri (1515-1595) é retratado ajoelhado e olhando para o céu, contemplando uma visão da Imaculada Conceição, acompanhada por Deus-Pai e pela Pomba do Espírito Santo. Pintada entre 1724 e 1728 para o Oratório da Igreja de S. Filipe Néri em Turim - construído segundo um projecto de 1723 atribuído ao arquitecto italiano Filippo Juvarra (1678-1736) - a obra de Conca foi muito difundida através de uma gravura [Fig. 3] publicada em Roma por Johann Jakob Frey, *o Velho* (ca. 1730-1752).⁴ Não surpreendente que a composição de Conca tenha servido como base para o novo retábulo do Dong Tang, dado o estatuto de Conca como um dos artistas mais celebrados em Roma durante a primeira metade do século XVIII. O seu estilo representa uma síntese do Barroco tardio com as formulações mais clássicas de coevos como Francesco Solimena (1657-1747) e Carlo Maratta (1625-1713). Maior informação sobre as origens da nossa pintura podemos encontrar numa carta escrita por Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734-antes de 1812), irmão leigo florentino e pintor profissional que sucedeu a Giuseppe

with the Florentine architect Ferdinando Bonaventura Moggi (*Lì Bómíng* 利博明, 1684-1761) and the Austrian Father Xavier Ehrenbert Fridelli (*Fèi Yīn* 费隐, 1673-1743), Superior of the Portuguese House of St Joseph, which served as Castiglione's main residence.² The close correspondence between the painting and Moggi's drawing of the altarpiece confirms that the present work is a faithful depiction of the main altarpiece of the Dong Tang church.³

The painting framed by the altarpiece closely follows a composition by the Italian painter Sebastiano Conca (1680-1764), depicting *The Virgin of the Immaculate Conception Adored by St Philip Neri*. In this composition, St Philip Neri (1515-1595) is shown kneeling and gazing heavenward at a vision of the Virgin of the Immaculate Conception, accompanied by God the Father and the Dove of the Holy Spirit. Painted between 1724 and 1728 for the Oratorio of the Church of San Filippo Neri in Turin—constructed according to a 1723 design attributed to the Italian architect Filippo Juvarra (1678-1736)—Conca's work was widely disseminated through a print [Fig. 3] published in Rome by Johann Jakob Frey the Elder (ca. 1730-1752).⁴ It is unsurprising that Conca's composition was used as the basis for the new altarpiece of the Dong Tang, given Conca's status as one of the most celebrated artists in Rome during the first half of the eighteenth century. His style represents a synthesis of the late Baroque and the more classical manner of contemporaries such as Francesco Solimena (1657-1747) and Carlo Maratta (1625-1713). Further insight into the origins of the present painting comes from a surviving letter written by Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734-before 1812), a

² Veja-se Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016, p. 98.

³ Sobre a igreja, veja-se Elisabetta Corsi, "Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing", in Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232-243, nas pp. 240-241.

⁴ Um exemplar desta gravura pertence ao British Museum, Londres (inv. 1917.1208.781). Quanto à pintura original, ainda *in situ*, veja-se Michela di Macco (ed.), *Sebastiano Conca (1680-1764)* (cat.), Gaeta, Centro Culturale Gaeta - La Poligrafica, 1981, cat. 38.

² See Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016, p. 98.

³ On the church, see Elisabetta Corsi, "Pozzo's Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing", in Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232-243, on pp. 240-241.

⁴ A surviving copy of this print is held in the British Museum, London, inv. 1917.1208.781. For the original painting, still *in situ*, see Michela di Macco (ed.), *Sebastiano Conca (1680-1764)* (cat.), Gaeta, Centro Culturale Gaeta - La Poligrafica, 1981, cat. 38.

Castiglione como artista ao serviço do imperador Qianlong. A carta, que ainda sobrevive, dirigida ao Padre Giuseppe Solari, mestre de noviços em Génova, está datada de 1777. Panzi afirma que acabara de completar uma pintura a óleo da Imaculada Conceição para o Dong Tang e decidira enviar um desenho do altar ao seu amigo em Itália: “Por conseguinte, mandei o dito desenho ser colorido a aguarela sobre seda por um dos mais hábeis pintores chineses; assim, a obra não será inteiramente minha, nem inteiramente chinesa. Perdoe a minha preguiça por o ter feito assim, pois foi para que Vossa Reverência pudesse ver o gosto dos pintores chineses e a disposição das suas cores, que, sendo aguarelas, são sempre mais delicadas do que as cores a óleo. Estou convencido de que não desagradarão a Vossa Reverência”.⁵ Com base nesta carta torna-se evidente que esta nossa pintura é, sem dúvida, a pintura em seda enviada por Panzi ao seu amigo em 1777. Este facto fornece não apenas informação definitiva sobre a autoria, mas também a sua data exacta, reforçando ainda mais a extraordinária importância desta obra.

A identificação desta pintura como uma representação do retábulo principal do Dong Tang corrobora mais ainda a recente identificação dos desenhos no Arquivo Histórico Ultramarino com esta mesma igreja, tal como proposto por Elisabetta Corsi. A pintura em análise constitui um testemunho não apenas de um retábulo perdido de Panzi, criado para uma igreja totalmente destruída por ordem imperial em 1811, mas também do complexo e, até agora, pouco compreendido intercâmbio artístico entre artistas europeus e chineses que trabalhavam de forma colaborativa na corte imperial. Reflecte também a apreciação ocidental pela arte chinesa, em particular a pintura, promovida por Panzi ao escolher oferecer uma

Florentine lay brother and professional painter who succeeded Giuseppe Castiglione as an artist in the service of the Qianlong emperor. The letter, addressed to Father Giuseppe Solari, master of novices in Genoa is dated 1777. Panzi states that he had just completed an oil painting of the Immaculate Conception for the Dong Tang and had decided to send a drawing of the altar to his friend in Italy: ‘I therefore had the said drawing painted in watercolour on silk by one of the most skilled Chinese painters; thus, the work will be neither entirely mine nor entirely Chinese. Pardon my laziness in having done so, as it was to allow Your Reverence to see the taste of Chinese painters and their arrangement of colours, which, being watercolours, are always more delicate than oil colours. I trust Your Reverence will not dislike it’.⁵ From this letter, it becomes evident that the present painting is none other than the silk painting sent by Panzi to his friend in 1777. This provides not only definitive information about its authorship but also its exact date, further underscoring the extraordinary importance of this artwork.

The identification of this painting as a depiction of the main altarpiece of the Dong Tang further corroborates the recent attribution of the drawings in the Arquivo Histórico Ultramarino to the same church, as proposed by Elisabetta Corsi. The painting under analysis serves as a testament not only to a lost altarpiece by Panzi, created for a church that was completely destroyed by imperial order in 1811, but also to the intricate and, until now, poorly understood artistic exchange between European and Chinese artists working collaboratively at the imperial court. It also reflects the Western appreciation of Chinese art, particularly painting, as championed by Panzi when he chose to gift such a

⁵ A carta foi publicada por Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016, p. 158, n. 23; no original lê-se ‘detto disegno dunque l’ho fatto colorire in acqua sopra la seta da uno de’ piu bravi Pittori Cinesi; sicché l’Opera né sarà tutta mia, né tutta Cinese; scusi la mia poltroneria, avendolo fatto, perché Vostra Reverenza veggia il gusto de’ pittori Cinesi, e la disposizione de’ colori, i quali colori ad’acqua sono sempre piu vaghi del colori ad olio, e mi persuado che a Vostra Reverenza non dispiacerà’.

⁵ The letter was published by Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016, p. 158, n. 23; the original reads ‘detto disegno dunque l’ho fatto colorire in acqua sopra la seta da uno de’ piu bravi Pittori Cinesi; sicché l’Opera né sarà tutta mia, né tutta Cinese; scusi la mia poltroneria, avendolo fatto, perché Vostra Reverenza veggia il gusto de’ pittori Cinesi, e la disposizione de’ colori, i quali colori ad’acqua sono sempre piu vaghi del colori ad olio, e mi persuado che a Vostra Reverenza non dispiacerà’.



[Fig. 3] - Johann Jakob Frey, *o Velho*, a partir de Sebastiano Conca, *Nossa Senhora da Imaculada Conceição sendo adorada por S. Filipe Neri*, ca. 1730-1752; água-forte e gravura a buril impressa em papel (63,1 x 33,6 cm). British Museum, Londres (inv. 1917,1208.781) | Johann Jakob Frey the Elder, after Sebastiano Conca, *The Virgin of the Immaculate Conception adored by St. Filippo Neri*, ca. 1730-1752; etching and engraving printed on paper (63.1 x 33.6 cm). British Museum, London (inv. 1917,1208.781) © the trustees of the British Museum, London

obra híbrida deste tipo ao seu amigo.⁶ O modo como a pintura acabou por se instalar no Palácio Palha em Santa Apolónia, Lisboa - também conhecido como Palácio Van-Zeller, pertencente à família van Zeller - é-nos desconhecido. No entanto, segundo a tradição familiar, a obra terá pertencido a um membro da família van Zeller estante em Macau, a cidade portuária colonizada pelos portugueses que serviu como principal porta de entrada da Europa para o interior da China. Macau fazia parte da rota que ligava Panzi, em Beijing, a Solari, em Génova.

hybrid artwork to his friend.⁶ How the painting eventually came to reside in the Palácio Palha in Santa Apolónia, Lisbon—also known as the Palácio Van-Zeller, owned by the van Zeller family—remains unknown. However, according to family tradition, it was once owned by a member of the van Zeller family stationed in Macau, the Portuguese-settled port city that served as the principal gateway from Europe to mainland China. Macau formed part of the route that connected Panzi in Beijing to Solari in Genoa.

⁶ Veja-se Marco Musillo, "The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History", in Yunru Chen (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.

⁶ See Marco Musillo, "The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History", in Yunru Chen (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.



S. ANTÓNIO DE PÁDUA, OU LISBOA

ST ANTHONY OF PADUA, OR LISBON

China, provavelmente Beijing; ca. 1770-1780
Aquarela e tinta sobre seda; montada em tela
84,3 x 53,3 cm
D1363

China, probably Beijing; ca. 1770-1780
Watercolour and ink on silk; mounted on canvas
84.3 x 53.3 cm
D1363

Pintada sobre seda com finas cores vivas, a presente pintura representa S. António de Pádua (ca. 1193-1231), ou Lisboa.¹ O santo é representado ajoelhado segurando o Menino Jesus nos braços, cercado de querubins. Em primeiro plano, à direita, vemos um livro aberto (simbolizando as suas afamadas capacidades como notável pregador, nomeadamente contra a heresia cátara e como primeiro leitor em Teologia da Ordem Franciscana), com lírios brancos (*Lilium candidum*) nele pousados, um símbolo de pureza normalmente associado à Virgem, mas também de renascimento e do amor espiritual sempre renovado. A proeminência das flores nesta pintura, que florescem no mês da festa do santo, dia 13 de Junho, pode estar relacionada com a circunstância de, a partir dos finais do século XVII, os peregrinos trazerem lírios brancos junto do túmulo do santo em Pádua, uma tradição que levou o papa Leão XIII (r. 1878-1903) a conceder permissão para que os lírios fossem abençoados em homenagem a Santo António.

Embora nenhuma correspondência exacta tenha sido possível de encontrar quanto a uma provável fonte visual gravada para a nossa pintura, a sua composição, de natureza europeia, parece derivar de duas gravuras anteriores, de alguma forma combinadas. De uma gravura [Fig. 1] do flamengo Alexander Voet, *o Velho* (1608?-1689), um dos principais gravadores e editores na Antuérpia da segunda metade do século XVII, o pintor tomou a posição do santo ajoelhado e algumas características físicas, nomeadamente a sua

Painted on silk with delicate, vivid colours, this painting depicts St Anthony of Padua (ca. 1193-1231), or Lisbon.¹ The saint is shown kneeling, holding the Christ Child in his arms, surrounded by cherubim. In the foreground to the right, there is an open book, symbolising his renowned skills as a preacher, notably against Cathar heresy and as the first lecturer in Theology of the Franciscan Order. Upon the book lie white lilies (*Lilium candidum*), a symbol of purity typically associated with the Virgin Mary, but also of rebirth and the ever-renewed spiritual love. The prominence of these flowers in the painting, which bloom during the month of the saint's feast day, 13 June, may be connected to the tradition that emerged in the late seventeenth century of pilgrims bringing white lilies to the saint's tomb in Padua. This custom led Pope Leo XIII (r. 1878-1903) to grant permission for the lilies to be blessed in honour of St Anthony.

Although no exact correspondence could be identified for a likely visual source for this painting, its composition, of European nature, appears to derive from two earlier engravings, somehow combined. From an engraving [Fig. 1] by the Flemish artist Alexander Voet the Elder (ca. 1608-1689), one of the leading engravers and publishers in Antwerp during the second half of the seventeenth century, the painter adopted the saint's kneeling posture and certain physical features, notably his profile head. From another engraving [Fig. 2] by Michel Corneille

¹ Publicada em Jorge Santos Alves (ed.), *Um Rei e Três Imperadores. Portugal, a China e Macau no Tempo de D. João V* (cat.), Lisboa, Museu São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2019, pp. 138-139 (entrada catalográfica de Hugo Miguel Crespo).

¹ Published in Jorge Santos Alves (ed.), *One King and three Emperors. Portugal, China and Macau in the Time of King João V* (cat.), Lisboa, Museu São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2019, pp. 138-139 (catalogue entry by Hugo Miguel Crespo).





[Fig. 1] - Alexander Voet, *o Velho, S. António de Pádua, ou Lisboa*, ca. 1628-1689; gravura a buril impressa sobre papel (22,1 x 13,1 cm). Rijksmuseum, Amsterdão (inv. RP-P-OB-61.746) | Alexander Voet the Elder, *St Anthony of Padua, or Lisbon*, ca. 1628-1689; engraving printed on paper (22.1 x 13.1 cm). Rijksmuseum, Amsterdam (inv. RP-P-OB-61.746) © Rijksmuseum, Amsterdam

cabeça colocada de perfil. De outra gravura [Fig. 2], de Michel Corneille, *o Novo* (1642-1708), o pintor chinês parece ter tomado os gestos tanto do santo como do Menino Jesus, a postura geral da criança e também alguns dos panejamentos. É curioso notar que, ao contrário da gravura original, os panejamentos cobrem totalmente a parte superior do corpo do Menino, acusando um maior decoro (veja-se cat. 13). Ambas dos finais do século XVII, estas duas gravuras podem ter sido usadas como base para uma composição impressa posterior com a mesma iconografia que, embora não identificada, poderia ter sido usada como fonte directa para a presente pintura.

O carácter chinês da nossa pintura é evidente não apenas no suporte, materiais e estilo pictórico, do uso arrojado da cor, como também em algumas subtis características iconográficas, nomeadamente na representação de pormenores anatómicos que são tipicamente asiáticos. As mesmas características chinesas podemos encontrar numa semelhante pintura sobre seda recentemente identificada numa colecção portuguesa e recém-adquirida pelo Asian Civilisations Museum, Singapura (cat. 11). Esta representa *Nossa Senhora da Conceição* e terá sido pintada por artista chinês sobre desenho e composição de Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734-antes de 1812), irmão leigo jesuíta e, à semelhança do pintor jesuíta italiano Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688-1766) - que serviu como artista na corte imperial dos imperadores Kangxi (r. 1661-1722), Yongzheng (r. 1722-1735) e



[Fig. 2] - Michel Corneille, *o Novo, S. António de Pádua, ou Lisboa*, ca. 1667-1708; gravura impressa sobre papel (29,5 x 15,6 cm). British Museum, Londres (inv. 1917,1208.1619) | Michel Corneille the Younger, *St Anthony of Padua, or Lisbon*, ca. 1667-1708; engraving printed on paper (29.5 x 15.6 cm). British Museum, London (inv. 1917,1208.1619) © the trustees of the British Museum, London

the Younger (1642-1708), the Chinese painter seems to have borrowed the gestures of both the saint and the Christ Child, the overall posture of the child, and some elements of the drapery. It is noteworthy that, unlike the original engraving, the drapery in the painting entirely covers the upper body of the Child, suggesting a greater sense of decorum (see cat. 13). Both engravings date to the late seventeenth century and may have served as the basis for a later printed composition with the same iconography which, though unidentified, could have been the direct source for this painting.

The Chinese character of this painting is evident not only in its medium, materials, and pictorial style, particularly the bold use of colour, but also in certain subtle iconographic features, such as the depiction of anatomical details that are

distinctly Asian. Similar Chinese traits can be observed in a comparable painting on silk recently identified in a Portuguese collection and newly acquired by the Asian Civilisations Museum in Singapore (cat. 11). This work depicts *Our Lady of the Immaculate Conception* and is believed to have been painted by a Chinese artist following the design and composition of Giuseppe Panzi (*Pān Tíngzhāng* 潘廷璋, 1734-before 1812), a Jesuit lay brother. Like the Italian Jesuit painter Giuseppe Castiglione (*Láng Shìníng* 郎世寧, 1688-1766)—who served as an artist at the imperial court of Emperors Kangxi (r. 1661-1722), Yongzheng (r. 1722-1735), and Qianlong (r. 1735-1796)—Panzi was a



Qianlong (r. 1735-1796) -, um pintor profissional que chegou a Beijing em 1773.² A pintura sobre seda, que representa o altar-mor da igreja de S. José em Beijing, conhecida por Dong Tang (ou *Dōng Tāng* 東堂, literalmente a “igreja oriental”), foi produzida em 1777 como oferta ao padre Giuseppe Solari (mestre de noviços em Génova).³ Embora não seja possível identificar com certeza a que igreja católica chinesa estará relacionada a nossa pintura é, no entanto, importante sublinhar que o mesmo contexto histórico-artístico subjaz à criação das suas pinturas, a de Nossa Senhora da Conceição e a do nosso Santo António.⁴

professional painter who arrived in Beijing in 1773.² The silk painting, representing the high altar of St Joseph’s Church in Beijing, known as Dong Tang (*Dōng Tāng* 東堂, literally ‘Eastern Church’), was produced in 1777 as a gift to Father Giuseppe Solari, the novice master in Genoa.³ Although it is not possible to definitively determine which Chinese Catholic church our painting is associated with, it is important to emphasise that the same historical and artistic context underlies the creation of both this painting of St Anthony and the depiction of Our Lady of the Immaculate Conception.⁴

2 Sobre Castiglione e seus continuadores na corte imperial, veja-se Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016.

3 Veja-se Jorge M. dos Santos Alves (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, pp. 134-135, cat. 29 (entrada catalográfica de Isabel Murta Pina); e Elisabetta Corsi, “Pozzo’s Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing”, in Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232-243, na p. 241.

4 Veja-se Marco Musillo, “The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History”, in Yunru Chen (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.

2 On Castiglione and his followers at the imperial court, see Marco Musillo, *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016.

3 See Jorge M. dos Santos Alves (ed.), *Tomás Pereira (1646-1708). Um Jesuíta na China de Kangxi. A Jesuit in Kangxi’s China* (cat.), Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, 2009, pp. 134-135, cat. 29 (catalogue entry by Isabel Murta Pina); and Elisabetta Corsi, “Pozzo’s Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing”, in Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (eds.), *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, Roma, Artemide, 2010, pp. 232-243, on p. 241.

4 See Marco Musillo, “The Qing Patronage of Milanese Art: a Reconsideration on Materiality and Western Art History”, in Yunru Chen (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.

NOSSA SENHORA COM O MENINO E UMA CRUZ

THE VIRGIN AND CHILD WITH A CROSS

Sul da China; ca. 1770-1800
Pintura sobre pergaminho
41,0 x 31,2 cm
D1945

South China; ca. 1770-1800
Painting on parchment
41.0 x 31.2 cm
D1945

Esta rara e curiosa pintura, representando *Nossa Senhora com o Menino e uma Cruz*, foi executada no sul da China nas últimas décadas de Setecentos. Com toda a probabilidade encomendada por um europeu católico, apresenta a figura da Virgem em pé, segurando o Menino Jesus com o braço e a mão direita, enquanto sustenta a base de uma cruz que o Menino agarra. Nu, apenas parcialmente coberto por panejamentos, e de pé sobre uma mesa, o Menino, como Salvador do Mundo (*Salvator Mundi*), abençoa com a mão direita enquanto segura a cruz com a esquerda. Num cenário interior, o fundo inclui uma pilastra marmoreada à esquerda e uma sanefa carmesim com cortinas pendendo do alto. Na China dos inícios do período moderno, uma representação de Nossa Senhora com o Menino enquanto Salvador do Mundo, teria um profundo significado teológico e missionário. A cruz apresenta-se como prefiguração da Paixão, introduzindo de forma subtil a narrativa salvífica do sacrifício de Cristo, um dos pilares da doutrina cristã, enquanto o gesto de bênção reforça a sua autoridade divina. Este símbolo antecipatório enfatiza o propósito redentor da sua encarnação. Do mesmo modo, da presença da Virgem perpassa o tema da compaixão materna, ecoando o respeito chinês pela piedade familiar e tornando a imagem uma ferramenta estratégica para os missionários transmitirem a mensagem universal da salvação de uma forma culturalmente mais acessível.

À excepção dos elementos de fundo que se lhe somaram, não apenas decorativos mas servindo também para acrescentar opulência, esta representação reproduz fielmente [Fig. 1] uma grande gravura a buril (39,9 x 27,8 cm) do pintor e gravador italiano Giovanni Antonio Faldoni (1689-ca. 1770), activo

This rare and unusual painting, depicting *The Virgin and Child with a Cross*, was made in South China in the last decades of the eighteenth century. Likely commissioned by a Catholic European, it shows the standing figure of the Virgin holding the Christ Child with her right arm and hand, while supporting the base of a cross held by the Child. Partially covered by drapery, He stands naked on top of a table, and, as the Saviour of the World (*Salvator Mundi*), blesses with his right hand while grasping a cross with his left. Set in a domestic atmosphere, the background features a marbled pilaster on the left and a crimson valance with drapery from above. In early modern China, a depiction of the Virgin and Child, with Christ as the Saviour of the World would hold profound theological and missionary significance. The cross serves as a prefiguration of the Passion, subtly introducing the salvific narrative of Christ's sacrifice, a core Christian doctrine, while the blessing gesture reinforces his divine authority. This anticipatory symbol underscores the redemptive purpose of his incarnation. Simultaneously, the Virgin's presence reflects maternal compassion, resonating with Chinese reverence for familial piety and making the image a strategic tool for missionaries to convey the universal message of salvation in a culturally relatable manner.

With the exception of the added background elements, which are not merely decorative but also enhance its opulence, this depiction faithfully reproduces [Fig. 1] a large engraving (39.9 x 27.8 cm) by the Italian painter and engraver Giovanni Antonio Faldoni (1689-ca. 1770), active





[Fig. 1] - Giovanni Antonio Faldoni, a partir de Agostino Masucci, *Nossa Senhora com o Menino e uma Cruz*, ca. 1720-1768; gravura a buril impressa em papel (39,9 x 27,8 cm). The British Museum, Londres (inv. 1871,0429.223). Giovanni Antonio Faldoni, after Agostino Masucci, *The Virgin and Child with a Cross*, ca. 1720-1768; engraving printed on paper (39.9 x 27.8 cm). The British Museum, London (inv. 1871,0429.223) © the Trustees of the British Museum, London

em Veneza, a partir de uma composição original de Agostino Masucci (1691-1758), pintor italiano do final do Barroco e activo em Roma.¹ Aluno de Andrea Procaccino (1671-1734) e integrante da oficina de Carlo Maratta (1625-1713), Masucci trabalhou para a Casa de Saboia e recebeu encomendas de D. João V de Portugal (r. 1706-1750). Trabalhando para o rei português, Masucci criou os modelos para os três principais painéis de mosaico na Capela de São João Batista na Igreja Jesuíta de São Roque, em Lisboa, projectada por Luigi Vanvitelli (1700-1773) e Nicola Salvi (1697-1751).² A gravura de Faldoni, que inclui a inscrição latina “*Mater Sanctae Spei*” (“Mãe da Santa Esperança”), foi publicada entre 1720 e 1768. Embora a inscrição esteja ausente na nossa pintura chinesa, por ela mais se enfatiza o papel de Maria como fonte de esperança na salvação, ligando a sua intercessão materna à confiança da humanidade na missão redentora de Cristo.

Quase com as mesmas dimensões do seu modelo impresso, o que por certo facilitou o processo de cópia, a nossa pintura apresenta algumas diferenças em relação à gravura, fazendo cobrir mais o corpo nu do Menino envolvendo-lhe por completo as coxas, e elevando o decote da Virgem - alterações, tudo aponta, por razões de decoro. O resplendor do Menino foi também omitido. A origem chinesa da pintura torna-se mais evidente nas feições um tanto sinizadas de ambas as figuras e, de forma mais vincada, nos elementos decorativos acrescentados às vestes de Nossa Senhora. Entre eles estão os bordados dourados nas bainhas do seu costumeiro manto azul e da túnica rosa, que apresentam flores-de-lótus estilizadas, e a decoração floral bordada multicolorida da sanefa carmesim, com cortinas emoldurando a Virgem à direita da composição. Uma adição um tanto curiosa é a faixa amarela axadrezada da Nossa Senhora, a fazer lembrar a chita coeva. Pormenores decorativos como estes podemos também encontrar em pinturas sob vidro (e espelho) produzidas na mesma época

in Venice, base on an original composition by Agostino Masucci (1691-1758), an Italian late-Baroque painter active in Rome.¹ A pupil of Andrea Procaccino (1671-1734) and a member of Carlo Maratta’s (1625-1713) workshop, Masucci worked for the House of Savoy and received commissions from King João V of Portugal (r. 1706-1750). Working for the Portuguese king, Masucci made the models for the three main mosaic panels in the Chapel of St John the Baptist at the Jesuit Church of São Roque in Lisbon, designed by Luigi Vanvitelli (1700-1773) and Nicola Salvi (1697-1751).² Faldoni’s print, which includes the Latin inscription ‘*Mater Sanctae Spei*’ (‘Mother of Holy Hope’), was published between 1720 and 1768. Although the inscription is absent from this Chinese painting, it further emphasizes the Virgin Mary’s role as a source of hope in salvation, linking her maternal intercession to humanity’s trust in Christ’s redemptive mission.

Sharing almost the same dimensions as its printed model, which facilitated the copying process, the painting departs slightly from the engraving by further covering the Christ Child’s naked body, completely enveloping his thighs, and raising the Virgin’s neckline—both likely adjustments made for reasons of decency. It also omits the Child’s halo. The Chinese origin of the painting is most evident in the slightly Sinicised facial features of both figures and, more prominently, in the added decorative elements of the Virgin’s attire. These include the gold embroidery on the hems of her blue mantle and pink tunic, featuring stylised lotus flowers, and the multi-coloured embroidered floral decoration of the crimson valance above, with folds of drapery framing the Virgin on the right of the composition. A particularly curious addition is the Virgin’s chequered yellow sash, reminiscent of contemporary *chintz*. Such decorative details are

1 Um exemplar desta gravura pertence à colecção do British Museum, Londres (inv. 1871,0429.223).

2 Carlo Stefano Salerno, “A precisidade da matéria e a «bizarria da arte»: projecto, organização do estaleiro, direcção dos trabalhos, coordenação dos mestres e encomenda”, in Teresa Leonor M. Vale (ed.), *A Capela de São João Batista da Igreja de São Roque. A Encomenda, a obra, as colecções*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2015, pp. 83-125.

1 An example of this engraving belongs to the British Museum, London (inv. 1871,0429.223).

2 Carlo Stefano Salerno, “Paintings and mosaics”, in Teresa Leonor M. Vale (ed.), *The Chapel of St John the Baptist in the Church of São Roque. The Commission, the Building, the Collections*, London - Lisbon, Scala - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2017, pp. 46-65.

no sul da China para o mercado europeu, concretamente em Guangzhou (Cantão).³ Um aspecto incomum desta pintura é o suporte, dado tratar-se de pergaminho, um material que não é tradicionalmente usado na pintura chinesa. É verdade que peles de animal, geralmente de burro ou vaca, são usadas na produção dos tradicionais fantoches para teatro de sombras, feitos com o material mais translúcido, recortado, entalhado, perfurado, e pintado em cores vibrantes, em especial nas províncias de Shandong, Shaanxi e Henan.⁴ No entanto, trata-se de produções que encontramos no norte e centro da China. Quanto à nossa pintura, esta escolha inusual do suporte pode representar uma experiência com materiais ocidentais, sugerindo que a pintura terá sido realizada num ambiente de forte influência ocidental.

also seen in contemporary reverse glass paintings produced for European consumers in South China, particularly in Guangzhou (Canton).³ An unusual feature of this painting is its support: parchment, a material not traditionally used in Chinese painting. It is true that animal hides, usually from donkey or cow, are used in the making of traditional shadow puppets, which are crafted from the most translucent material, cut, carved, punched, and painted in bright colours, mostly in Shandong, Shaanxi, and Henan provinces.⁴ However, are found in northern and central China. This choice of material may represent an experiment with Western materials and could suggest that the painting was made in a Western-influenced environment.

3 Para a pintura chinesa sob vidro, veja-se Thierry Audric, *Chinese Reverse Glass Painting 1720-1820. An Artistic Meeting between China and the West*, Berna - Nova Iorque, Peter Lang International Academic Publishers, 2020; e Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlim, De Gruyter, 2023.

4 Quanto aos fantoches do teatro de sombra chinês e seus materiais, veja-se Fan Pen Li Chen, *Chinese Shadow Theatre. History, Popular Religion, and Women Warriors*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007.

3 For Chinese reverse glass painting, see Thierry Audric, *Chinese Reverse Glass Painting 1720-1820. An Artistic Meeting between China and the West*, Bern - New York, Peter Lang International Academic Publishers, 2020; and Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlin, De Gruyter, 2023.

4 For Chinese shadow puppetry and its materials, see Fan Pen Li Chen, *Chinese Shadow Theatre. History, Popular Religion, and Women Warriors*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007.



NOSSA SENHORA COM O MENINO

(Nossa Senhora da Graça)

THE VIRGIN AND CHILD

(Our Lady of Grace)

China, Guangzhou; ca. 1770-1800

Pintura sob vidro

30,0 x 23,0 cm; 35,0 x 28,0 cm (com moldura)

D1977

China, Guangzhou; ca. 1770-1800

Reverse glass painting

30.0 x 23.0 cm; 35.0 x 28.0 cm (with frame)

D1977

Esta pintura sob vidro, representando *Nossa Senhora com o Menino* (*Nossa Senhora da Graça*), foi produzida no sul da China, provavelmente em Guangzhou, mais conhecido no Ocidente como Cantão (na província de Guangdong), nas últimas décadas do século XVIII. Uma inscrição em letras maiúsculas (em ouro), escrita em português, lê-se: “N. S. DA GRASA”. Embora estas obras chinesas com inscrições em português tenham sido tradicionalmente identificadas como produzidas em Macau, não há evidência de pintores sob vidro activos nesta cidade portuária sob domínio português. É mais provável que o cliente europeu, talvez português, tenha fornecido a fonte visual para a composição - junto com a inscrição - para ser pintada em Cantão, um reconhecido centro de produção deste tipo de obras, numa das muitas oficinas de pintura aí documentadas. Dada a inscrição, é possível que esta pintura tenha sido destinada à igreja do convento dos agostinhos em Macau, originalmente conhecida como Igreja de Nossa Senhora da Graça e hoje chamada Igreja de Santo Agostinho. Fundada por agostinhos espanhóis e transferida para o ramo português da ordem em 1589, a igreja, que ainda hoje sobrevive, começou a ser construída em 1591.¹ Embora grande parte do edifício tenha sido concluída no século XVII, foi em grande parte destruída por um incêndio em 1872.

This reverse glass painting, depicting *The Virgin and Child* (*Our Lady of Grace*), was made in South China, likely in Guangzhou, better known in the West as Canton (in Guangdong province), during the last decades of the eighteenth century. An inscription in capital letters (in gold), written in Portuguese, reads ‘N. S. DA GRASA’. Although such Chinese works bearing Portuguese inscriptions have traditionally been identified as having been made in Macao, there is no evidence of reverse glass painters working in this Portuguese-ruled port city. It is more likely that the European client, probably a Portuguese, supplied the visual source for the composition—along with the accompanying inscription—to be painted in Canton, a well-known centre for such production, in one of its many documented painting workshops. Given the inscription, it is possible that this painting was intended for the church of the Augustinian convent in Macao, originally known as Igreja de Nossa Senhora da Graça (Church of Our Lady of Grace) and now called the Church of St Augustine. Founded by Spanish Augustinians and transferred to the Portuguese branch of the order in 1589, the church, still standing today, began construction in 1591.¹ While much of the structure was completed in the seventeenth century, it was largely destroyed by fire in 1872 and rebuilt.

¹ Maria Regina Valente, *Igrejas de Macau*, Macau, Instituto Cultural, 1993, pp. 28-31; e Pedro Dias, *A Urbanização e a Arquitectura dos Portugueses em Macau, 1557-1911*, Lisboa, Portugal Telecom, 2005, pp. 162-167.

¹ Maria Regina Valente, *Churches of Macau*, Macau, Instituto Cultural, 1993, pp. 28-31; and Pedro Dias, *A Urbanização e a Arquitectura dos Portugueses em Macau, 1557-1911*, Lisbon, Portugal Telecom, 2005, pp. 162-167.



Ao contrário das técnicas mais usuais, esta obra foi pintada no verso de uma placa de vidro, provavelmente importada da Europa.² Enquanto o observador veja a imagem através da superfície polida e transparente do vidro, o artista teve de trabalhar em exclusivo a partir do reverso. Este processo exigia começar pelos detalhes mais pequenos e realces antes de aplicar as áreas de cor de maior dimensão, em regra copiando uma composição pré-definida. O processo é ilustrado numa representação coeva de um pintor sob vidro chinês, parte de um conjunto de cem pinturas a aguarela e tinta sobre papel, de ca. 1790, que retratam diferentes ofícios e ocupações em Cantão.³ Vemos o artista sentado a uma mesa, onde a placa de vidro, numa moldura de madeira, está disposta na horizontal. Ao lado encontram-se pincéis de vários tamanhos, um tinteiro de porcelana e uma paleta do mesmo material. À frente do pintor, na vertical, está uma gravura (talvez europeia), que ele copia a cores no verso do vidro. A mão do pintor apoia-se numa tira estreita de madeira sobre a moldura, permitindo-lhe controlar o pincel sem danificar as camadas recém-pintadas. Conhecida por *bōlǐ bēihuà* 玻璃背畫 (“pintura sobre o verso de uma placa de vidro”) ou *jìng huà* 鏡畫 (“pintura sobre espelho”), a pintura chinesa sob vidro inclui obras realizadas tanto no verso de simples placas de vidro como em espelhos.⁴ O processo envolvia raspar a amálgama de estanho e mercúrio aplicada no verso do vidro do espelho e preencher os espaços em reserva com pigmentos. Nesta pintura, apenas partes do fundo, que representam o céu, não foram pintadas, enquanto o resto surge coberto por pigmentos, seguindo a técnica conhecida por *liúbái* 留白 (“deixar o vazio”). Este raro exemplar de

Unlike more common painting techniques, this artwork was painted on the reverse side of a glass plate, likely imported from Europe.² While the observer views the image through the polished, transparent surface of the glass, the artist worked entirely from the back, painting in reverse. This required starting with the smallest details and highlights before applying larger areas of colour, often by copying a predetermined composition. The process is illustrated in a contemporary depiction of a Chinese glass painter, part of a set of one hundred watercolour and ink paintings on paper, created around 1790, which depict various trades and occupations in Canton.³ The artist is shown seated at a table, where the glass plate, set in a wooden frame, lies flat. Nearby are brushes of various sizes, a porcelain inkwell, and a palette. In front of the painter, positioned vertically, is an engraving (likely European), which he is copying in full colour onto the back of the glass. The painters’ hand rests on a narrow strip of wood placed over the frame, allowing him to control his brushwork without smudging the freshly painted layers. Known as *bōlǐ bēihuà* 玻璃背畫 (“painting on the back of a glass sheet”) or *jìng huà* 鏡畫 (“mirror painting”), Chinese reverse glass painting encompassed works painted both on plain glass sheets and on glass mirrors.⁴ The process involved scratching off the tin-mercury amalgam applied to the back of the mirror glass and filling the reserved spaces with pigments. In this painting, only parts of the background, depicting the sky, were left unpainted, while the rest is entirely covered with pigments, a technique referred to as *liúbái* 留白 (“leaving the void”). This rare example of Christian imagery was painted in the traditional *gōngbǐ* 工筆 (“refined brushwork”)

iconografia cristã foi pintado no estilo tradicional *gōngbǐ* 工筆 (“pincelada fina”), caracterizado por camadas de pigmento brilhantes e vivas, aplicadas com grande precisão.⁵

Embora representações da *Virgem com o Menino*, assim como da *Sagrada Família*, se tenham tornado cada vez mais íntimas e realistas na representação do amor materno, é raro encontrar gravuras do período moderno em que o Menino Jesus abraça a mãe acariciando-lhe o rosto. Este gesto, contudo, deriva de representações da Nossa Senhora da Graça, em especial da muito venerada *Virgem de Cambrai (Notre-Dame de Grâce)*. Esta obra ítalo-bizantina, de ca. 1340 replicando o ícone da *Virgem Eleousa (Nossa Senhora da Ternura ou da Compaixão)*, foi levada para Cambrai em 1451, quando se acreditava ser uma obra original de S. Lucas.⁶ Esta iconografia, que mostra o Menino Jesus encostado à face da mãe, exerceu grande influência no Ocidente Latino. Um exemplo notável desta iconografia, que parece ter inspirado a nossa pintura sob vidro - ou a desconhecida fonte impressa que lhe serviu de base -, é uma gravura [Fig. 1] de Schelte Adamsz. Bolswert (ca. 1586-1659) a partir de uma composição original de Peter Paul Rubens (1577-1640).⁷ Criada na primeira metade do século XVII e parte de uma série de noventa gravuras devocionais (*Vélins*) baseadas em desenhos de Rubens, a sua pequena dimensão (13,3 x 9,1 cm) facilitou por certo a sua difusão global. Embora a nossa pintura sob vidro siga a composição de Rubens, afasta-se da composição original

style, characterised by meticulously applied, bright, and vivid layers of pigment.⁵

Although depictions of *The Virgin and Child*, as well as those of the *Holy Family*, became increasingly intimate and realistic in portraying motherly love, it is rare to find early modern engravings in which the Christ Child embraces His mother while caressing her face. This gesture, however, derives from depictions of *Our Lady of Grace*, particularly the much-venerated *Cambrai Madonna (Notre-Dame de Grâce)*. This Italo-Byzantine work, created around 1340 as a replication of the icon of the *Virgin Eleousa (Virgin of Tenderness or Compassion)*, was brought to Cambrai in 1451, when it was believed to be an original work by St Luke.⁶ The iconography, showing the Christ Child nestled against His mother’s cheek, exerted significant influence in the Latin West. One notable example of this iconography, which likely inspired the reverse glass painting—or the unknown printed source that served as its basis—is an engraving [Fig. 1] by Schelte Adamsz. Bolswert (ca. 1586-1659) after an original composition by Peter Paul Rubens (1577-1640).⁷ Created in the first half of the seventeenth century as part of a series of ninety devotional engravings (*Vélins*) based on Rubens’ designs, the engraving’s relatively small size (13.3 x 9.1 cm) likely facilitated its global diffusion. While the reverse glass painting follows Rubens’ composition, it departs from the original design

2 Veja-se Thierry Audric, *Chinese Reverse Glass Painting 1720-1820. An Artistic Meeting between China and the West*, Berna - Nova Iorque, Peter Lang International Academic Publishers, 2020; e do mesmo autor, uma versão condensada da sua investigação, em Idem, “A brief history of Chinese reverse glass painting”, in Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlim, De Gruyter, 2023, pp. 257-268.

3 A pintura (42,0 x 35,0 cm) pertence ao Victoria and Albert Museum, Londres (inv. D.107-1898).

4 Veja-se Lihong Liu, “From virtuosity to vernacularism. Reversals of glass painting”, in Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlim, De Gruyter, 2023, pp. 17-32, ref. p. 18.

2 See Thierry Audric, *Chinese Reverse Glass Painting 1720-1820. An Artistic Meeting between China and the West*, Bern - New York, Peter Lang International Academic Publishers, 2020; and by the same author, a condensed version of recent research, Idem, “A brief history of Chinese reverse glass painting”, in Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 257-268.

3 The painting (42.0 x 35.0 cm) belongs to the Victoria and Albert Museum, London (inv. D.107-1898).

4 See Lihong Liu, “From virtuosity to vernacularism. Reversals of glass painting”, in Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 17-32, ref. p. 18.

5 Na bibliografia mais recente, nomeadamente o livro de 2023 *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, não é mencionado nem discutido qualquer exemplo de pintura chinesa sob vidro com iconografia cristã. Na dissertação de doutoramento de Thierry Audric, os temas religiosos na pintura chinesa sob espelho são abordados em apenas duas páginas. Veja-se Thierry Audric, *Chinese Reverse Glass Painting 1720-1820. An Artistic Meeting between China and the West*, Berna - Nova Iorque, Peter Lang International Academic Publishers, 2020, pp. 97-98. Segundo o autor, cujo *corpus* inclui “only a few Christian religious scenes”, nomeadamente três (cats. 319-321), incluindo uma *Crucificação*, é possível que “very few of these works were commissioned from Chinese reverse glass painters, since the missionaries were only in Canton temporarily. But it is equally possible that these paintings, being intended for the Chinese rather than the European market, remained in China and subsequently disappeared”.

6 Helen C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (cat.), Nova Iorque - New Haven - Londres, Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2004, pp. 582-584, cat. 349 (entrada catalográfica de Maryan W. Ainsworth).

7 Um exemplar desta gravura pertence ao British Museum, Londres (inv. 1891.0414.1167).

5 In the more recent bibliography, specifically the 2023 book *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, not a single example of Chinese reverse glass painting with Christian imagery is mentioned or discussed. In Thierry Audric’s doctoral dissertation, religious themes in Chinese reverse mirror painting are addressed in only two pages. See Thierry Audric, *Chinese Reverse Glass Painting 1720-1820. An Artistic Meeting between China and the West*, Bern - New York, Peter Lang International Academic Publishers, 2020, pp. 97-98. According to the author, whose corpus includes “only a few Christian religious scenes”, namely three (cats. 319-321), including one *Crucifixion*, it is possible that “very few of these works were commissioned from Chinese reverse glass painters, since the missionaries were only in Canton temporarily. But it is equally possible that these paintings, being intended for the Chinese rather than the European market, remained in China and subsequently disappeared”.

6 Helen C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (cat.), New York - New Haven - London, Metropolitan Museum of Art - Yale University Press, 2004, pp. 582-584, cat. 349 (catalogue entry by Maryan W. Ainsworth).

7 An example of this engraving belongs to the British Museum, London (inv. 1891.0414.1167).

num pormenor muito significativo: a adição de um globo, sobre o qual o Menino coloca o pé direito, simbolizando o seu papel como *Salvator Mundi* (Salvador do Mundo). O orbe, perfurado por serpentes que representam o mal, sublinha o seu triunfo sobre o pecado e o domínio do mundo. É provável que a pose do Menino Jesus a pisar o globo replique a de uma gravura de John Faber, *o Novo* (ca. 1684-1756), baseada numa composição de Robert Browne (ca. 1672-1753), publicada em meados do século XVIII.⁸ A datação de pinturas chinesas sob vidro é em extremo difícil dada a ausência de história custodial e das molduras originais.

Embora os primeiros exemplares de “espelhos pintados” chineses tenham começado a chegar à Europa na década de 1730, com um pico de importações documentado entre 1740 e 1770, o estilo derivativo e a qualidade vernácula desta pintura sugerem uma datação entre 1770 e 1800.⁹



[Fig. 1] - Schelte Adamsz. Bolswert, a partir de Peter Paul Rubens, *Nossa Senhora com o Menino*, ca. 1600-1659; gravura a buril impressa sobre papel (13,3 x 9,1 cm). The British Museum, Londres (inv. 1891,0414.1167) | Schelte Adamsz. Bolswert, after Peter Paul Rubens, *The Virgin and Child*, ca. 1600-1659; engraving printed on paper (13.3 x 9.1 cm). The British Museum, London (inv. 1891,0414.1167) © Trustees of the British Museum

in one significant detail: the addition of an orb, trampled by the Child's right foot, symbolising His role as *Salvator Mundi* (Saviour of the World). The orb, pierced by snakes representing evil, powerfully emphasises His triumph over sin and governance of the world. It is likely that the pose of the Christ Child trampling the orb copies an engraving by John Faber the Younger (ca. 1684-1756) after a composition by Robert Browne (ca. 1672-1753), published in the mid-eighteenth century.⁸ Dating Chinese reverse glass paintings is notoriously challenging due to the lack of provenance

and original frames. Although the first examples of Chinese-painted 'looking glasses' began arriving in Europe in the 1730s, with a peak in imports documented between 1740 and 1770, the derivative style and overall quality of this painting suggest a date between 1770 and 1800.⁹

⁸ Um exemplar desta gravura no British Museum (inv. 1866,1114.256).

⁹ Sobre a importação mais recuada deste tipo de objectos, em especial quanto à Grã-Bretanha, veja-se Patricia F. Ferguson, "Reflecting Asia. The reception of Chinese reverse glass painting in Britain, 1738-1770", Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 157-174.

⁸ An example of the engraving belongs to the British Museum (inv. 1866,1114.256).

⁹ On the early imports of these objects, namely into Great Britain, see Patricia F. Ferguson, "Reflecting Asia. The reception of Chinese reverse glass painting in Britain, 1738-1770", Francine Giese, et al. (eds.), *China and the West. Reconsidering Chinese Reverse Glass Painting*, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 157-174.



S. MARIA MADALENA

ST MARY MAGDALENE

China, possivelmente Shanghai; ca. 1860-1900
Aquarela e tinta sobre papel
77,0 x 25,5; 132,5 x 56,0 cm (com moldura)
D1959

China, possibly Shanghai; ca. 1860-1900
Ink, colour and gold on paper
77.0 x 25.5; 132.5 x 56.0 cm (with frame)
D1959

Esta aparentemente simples representação de *S. Maria Madalena* arrependida foi pintada a aquarela e tinta sobre papel coreano. Pela sua forma, pode ter sido montada em seda como um rolo vertical, conhecido na China como *lǐzhóu* 立軸 ou *guàzhóu* 掛軸. Conhecido hoje por *hanji*, o papel coreano - referido pelos chineses como *Gāolízhi* 高麗紙 durante a dinastia Goryeo (935-1392) - ficou famoso pela sua alta qualidade sendo enviado com frequência à China enquanto tributo.¹ À semelhança de outros papéis asiáticos, como o chinês *xuān* 宣紙 ou o japonês *washi*, o papel coreano é feito a partir das fibras internas da casca da amoreira-do-papel (*Broussonetia papyrifera*), conhecida localmente como *dak*, combinadas com a mucilagem das raízes da planta *Abelmoschus manibot*, que actua como agente dispersante das fibras. À diferença do fabrico de papel chinês, no qual o método tradicional fazia uso de uma moldura ou forma de madeira com um tecido esticado, os coreanos desenvolveram desde cedo uma forma de madeira com uma tela de fibras de bambu unidas, criando longas linhas paralelas ao lado de maior comprimento. Estas linhas imprimem uma característica distintiva do *hanji*, cuja textura estriada é semelhante à dos papéis avergoados ocidentais, embora nestes últimos o efeito avergoado seja bastante mais pronunciado.

Pintada com aguadas de cor utilizando uma paleta muito limitada de tons terrosos, azul, verde claro e alguns avivados a branco opaco, esta pintura inclui uma impressão sigilar

This seemingly simple depiction of the repentant *St Mary Magdalene* is painted with ink, colour, and gold on Korean paper. From its shape, it may have been mounted on silk as a vertical or hanging scroll, known in China as *lǐzhóu* 立軸 or *guàzhóu* 掛軸. Known today as *hanji*, Korean paper—referred to as *Gāolízhi* 高麗紙 by the Chinese during the Goryeo dynasty (935-1392)—was renowned for its high quality and was regularly sent as tribute to China.¹ As with other Asian papers, such as the Chinese *xuān* 宣紙 or the Japanese *washi*, Korean paper is made from the inner bark fibres of the paper mulberry tree (*Broussonetia papyrifera*), known locally as *dak*, combined with the mucilage from the roots of the flowering plant *Abelmoschus manibot*, which serves as a fibre dispersal agent. Unlike Chinese papermaking, where the mould was traditionally made from a wooden frame with a stretched piece of woven cloth, Koreans early on developed a wooden mould with a screen made of bamboo or grasses joined to create long laid lines. These lines run parallel to the mould's long side, forming the distinguishing feature of *hanji*. This ribbed texture bears similarity to Western laid papers, although in the latter, the ribbing effect is much more pronounced.

Painted with washes of colour using a very limited palette of earth tones, blue, pale green, and highlights of opaque white, the painting includes a seal impression in

¹ Veja-se Minah Song, Jesse Munn, "Permanence, Durability, and Unique Properties of Hanji", *The Book and Paper Group Annual*, 23 (2004), pp. 127-136; e Oh-Kyu Lee, Seokju Kim, Hyung Won Lee, "Evolution of the Hanji-making Technology, from Ancient Times to the Present", *Journal of the Korean Wood Science and Technology*, 51.6 (2023), pp. 509-525.

¹ See Minah Song, Jesse Munn, "Permanence, Durability, and Unique Properties of Hanji", *The Book and Paper Group Annual*, 23 (2004), pp. 127-136; and Oh-Kyu Lee, Seokju Kim, Hyung Won Lee, "Evolution of the Hanji-making Technology, from Ancient Times to the Present", *Journal of the Korean Wood Science and Technology*, 51.6 (2023), pp. 509-525.



a vermelho vivo. Começando a leitura pelo canto inferior direito, lemos *chàn qī yú shēng* 懺悽餘生, ou *‘Arrependimento e tristeza para o resto da vida’*. Se começarmos pelo canto superior direito, a inscrição o selo lê-se *qī chàn yú shēng* 悽懺餘生, ou *‘Tristeza e arrependimento para o resto da vida’*.² A primeira leitura enfatiza o arrependimento (*chàn* 懺) como tema principal, seguido da tristeza (*qī* 悽) que evoca, aplicando este sentimento ao restante da vida. A segunda leitura inicia com a tristeza, estabelecendo um tom melancólico, seguido pelo arrependimento, sugerindo que a tristeza impulsiona o acto de arrependimento ao longo do que resta da vida. A primeira leitura, ligeiramente mais refinada ao colocar o arrependimento em primeiro lugar, alinha-se de forma mais estreita com os ideais confucionistas e budistas, que priorizam o despertar moral e espiritual. Chorando pelos seus pecados passados e ansiando pela redenção, esta representação de *S. Maria Madalena*, junto com o texto chinês do selo, reflecte a sua transformação de uma vida de pecado e apego mundano para uma existência marcada por profunda tristeza e arrependimento. A inscrição veicula de forma eloquente a jornada emocional e espiritual de Madalena, onde o restante da sua vida é dedicado a expressar tristeza pelas acções passadas e buscar a redenção através do perdão de Cristo. Sublinha-se assim a profundidade da sua penitência, o peso emocional da sua tristeza e uma vida redefinida por actos de renovação espiritual.

À excepção das rochas e da vegetação no primeiro plano e da altaneira formação rochosa, coroada por uma árvore, atrás da santa, esta pintura reproduz [Fig. 1] de forma bastante fiel a *Santa Madalena* de Johann Gebhard Flatz, que se conserva na Alte Nationalgalerie, parte do Staatliche Museen zu Berlin (inv. NG 19/79). Esta obra a óleo sobre madeira (97,5 x 76,0 cm), datada de 1858 e remanescente do estilo de Leonardo da Vinci (1452-1519), representa S. Maria Madalena em cores suaves, mas vivas, vestindo uma túnica azul-acinzentada e uma saia vermelha.³ Flatz criou várias versões desta composição, incluindo uma pintura de altar em 1837 para a

bright red. Starting from the lower right, it reads *chàn qī yú shēng* 懺悽餘生, or *‘Repenting sorrow in the remaining life’*. If starting from the upper right, the seal reads *qī chàn yú shēng* 悽懺餘生, or *‘A sorrowful repentance in the remaining life’*.² The first reading emphasis repentance (*chàn* 懺) as the primary theme, followed by the sorrow (*qī* 悽) it evokes, applying this mood to the remainder of life. The second reading leads with sorrow, setting a mournful tone, followed by repentance, suggesting that sorrow compels the act of repentance throughout one’s remaining life. The first reading, slightly more refined in placing repentance first, aligns more closely with Confucian and Buddhist ideals, which prioritise moral and spiritual awakening. Weeping for her past transgressions and longing for redemption, this depiction of St Mary Magdalene, in connexion with the Chinese text of the seal, reflects her transformation from a life of sin and worldly attachment to one marked by profound sorrow and commitment to repentance. The inscription eloquently encapsulates Magdalene’s emotional and spiritual journey, where her remaining life is dedicated to expressing sorrow for her past actions and pursuing redemption through Christ’s forgiveness. It highlights the depth of her penitence, the emotional weight of her sorrow, and a life redefined by acts of spiritual renewal.

With the exception of the rocks and vegetation in the foreground and the tall rock formation topped by a tree behind the saint, this painting closely [Fig. 1] reproduces *The Holy Magdalene* by Johann Gebhard Flatz, housed in the Alte Nationalgalerie, part of the Staatliche Museen zu Berlin (inv. NG 19/79). This oil-on-panel work (97.5 x 76.0 cm), dated 1858 and reminiscent of Leonardo da Vinci’s style (1452-1519), depicts St Mary Magdalene in soft, yet vivid colours, wearing a greyish-blue tunic and a red skirt.³ Flatz created several versions of this composition, including an altar painting in 1837 for the Parish Church of St Margaret in Flauring near Innsbruck, and

² Quero expressar o meu agradecimento a Clement Onn, director do Asian Civilisations Museum em Singapura, pela leitura do selo.

³ Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe, Regina Freyberger (eds.), *Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie*, 2 vols., Petersberg, Imhof, 2017, p. 242 (entrada catalográfica de Birgit Verwiebe).

² I wish to thank Clement Onn, director of the Asian Civilisations Museum in Singapore, for reading the seal.

³ Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe, Regina Freyberger (eds.), *Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie*, 2 vols., Petersberg, Imhof, 2017, p. 242 (catalogue entry by Birgit Verwiebe).



[Fig. 1] - Johann Gebhard Flatz, *Santa Maria Madalena*, 1858; pintura a óleo sobre tábuca (97,5 x 76,0 cm). Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (inv. NG 19/79) | Johann Gebhard Flatz, *The Holy Mary Magdalene*, 1858; oil painting on wooden panel (97.5 x 76.0 cm). Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (inv. NG 19/79) © Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Andres Kilger

Igreja Paroquial de Santa Margarida em Flaurling, perto de Innsbruck, e uma versão mais pequena pintada em Roma em 1847, hoje no Museu de Vorarlberg, em Bregenz. Uma réplica da pintura de Berlim, executada em 1876 em tela (96,5 x 75,5 cm), faz parte da coleção do Belvedere em Viena (inv. 2976). A composição circulou também através de uma gravura de 1850 de Julius Allgeyer (1829-1900), que apresenta a santa invertida, em imagem espelhada. É provável que esta gravura tenha inspirado a composição da nossa pintura chinesa. Flatz (1800-1881) nasceu em Wolfurt na Áustria, numa família pobre, embora o seu talento artístico tenha sido reconhecido desde cedo. Iniciou aí a sua aprendizagem de pintura, que completou aos quinze anos. Em 1816, viajou para Viena para trabalhar como pintor itinerante e, após quatro anos de dificuldades e até fome, foi finalmente aceite na Academia de Belas-Artes. Em 1827, deixou Viena para se estabelecer em Bregenz e, mais tarde, em Innsbruck, onde se especializou em retratos. Uma viagem a Roma em 1833 colocou-o em contacto com o movimento Nazareno, dividindo depois o seu tempo entre a Cidade Eterna e Innsbruck, tomando alunos de permeio. Após a Tomada de Roma em 1870, Flatz mudou-se para Vorarlberg. Por Movimento Nazareno, ou Nazarenos, ficou conhecida uma “escola” artística romântica alemã dos inícios de Oitocentos que procurou reviver a espiritualidade na arte. Reagindo contra o Neoclassicismo, os seus membros inspiraram-se nos artistas do final da Idade Média e dos inícios do Renascimento.⁴

Desprovida de assinatura, é difícil determinar a autoria, data e contexto exacto de produção da nossa pintura chinesa. Embora reproduza fielmente a composição de Flatz, o seu estilo é muito menos sinizado que as obras do renomado pintor Chen Yuandu 陳緣督 (1902-1967), dos inícios do século XX, que de regra pintou rolos verticais em seda. Sob influência do cardeal Celso Constantini (1876-1958), nomeado em 1922 o primeiro delegado apostólico na China, Chen - nascido na província de Guangdong e baptizado como Lucas Chen em 1932 - desempenhou um papel crucial na sinização da arte

a smaller version painted in Rome in 1847, now in the Vorarlberg Museum, Bregenz. A replica of the Berlin painting, executed in 1876 on canvas (96.5 x 75.5 cm), is part of the Belvedere collection in Vienna (inv. 2976). The composition also circulated in a print made in 1850 by Julius Allgeyer (1829-1900), which presents the saint reversed in a mirror image. It is likely this print that inspired the composition of our Chinese painting. Flatz (1800-1881) was born in Wolfurt, Austria, into a poor family, though his artistic talents were recognised early. He secured a painting apprenticeship, completing it at the age of fifteen. In 1816, Flatz travelled to Vienna to work as a journeyman painter and, after four years of struggle and even hunger, was finally accepted into the Academy of Fine Arts. In 1827, he left Vienna to settle in Bregenz and later Innsbruck, where he specialised in portraiture. A trip to Rome in 1833 brought him in contact with the Nazarene movement, after which he divided his time between the Eternal City and Innsbruck, mentoring students along the way. Following the Capture of Rome in 1870, Flatz relocated to Vorarlberg. The Nazarene movement was an early nineteenth-century German Romantic school of painters seeking to revive spirituality in art. Reacting against Neoclassicism, they drew inspiration from artists of the late Middle Ages and early Renaissance.⁴

Left unsigned, it is difficult to determine the authorship, date, and exact context of production of our Chinese painting. While it faithfully reproduces Flatz’s composition, the style of this painting is far less Sinicised than works by the renowned early twentieth-century painter Chen Yuandu 陳緣督 (1902-1967), who typically painted hanging scrolls on silk. Under the influence of Cardinal Celso Constantini (1876-1958), appointed in 1922 as the first Apostolic Delegate to China, Chen—born in Guangdong province and baptised as Luke Chen in 1932—played a key role in the Sinicization of Christian

art in modern China.⁵ As with Giuseppe Castiglione (1688-1766) in eighteenth-century Beijing, this process involved adapting Christian themes and iconography to align with Chinese artistic traditions. Trained in traditional Chinese painting, Chen taught at the art department of the Catholic University in Beijing (*Fūrén Dàxué*) until the government closed its Christian art classes in 1952. Based on a mid-nineteenth century composition, this painting on Korean paper—one of the preferred materials at the imperial court in the second half of the eighteenth century by European artists such as Castiglione (1688-1766), Jean Denis Attiret (1702-1768), and Louis Antoine de Poirot (1735-1813)—must predate the Christian paintings produced under Chen Yuandu’s influence.

The nineteenth century was a particularly turbulent period in Chinese history, characterised by widespread social and political upheaval that fuelled unrest in both urban and rural areas.⁶ Aggressive foreign trade policies led to the first Opium War (1839-1844), which, following China’s defeat, opened the country to the West. This coincided with a renewed interest in sending Christian missionaries—including Catholics, Protestants, and Russian Orthodox—to China. These missionaries, who founded missions in fourteen provinces for the first time, aimed to establish congregations along with orphanages, hospitals, and schools.⁷ They also entered the ‘business’ of running detoxification centres for local opium addicts, seizing the opportunity to proselytise and convert. It is likely that this painting was created during this period, either in Beijing or elsewhere, as the semi-foreign treaty port of Shanghai was emerging as a stronghold of Roman Catholicism. Located near the sea and committed to becoming China’s leading

art in modern China.⁵ As with Giuseppe Castiglione (1688-1766) in eighteenth-century Beijing, this process involved adapting Christian themes and iconography to align with Chinese artistic traditions. Trained in traditional Chinese painting, Chen taught at the art department of the Catholic University in Beijing (*Fūrén Dàxué*) until the government closed its Christian art classes in 1952. Based on a mid-nineteenth century composition, this painting on Korean paper—one of the preferred materials at the imperial court in the second half of the eighteenth century by European artists such as Castiglione (1688-1766), Jean Denis Attiret (1702-1768), and Louis Antoine de Poirot (1735-1813)—must predate the Christian paintings produced under Chen Yuandu’s influence.

The nineteenth century was a particularly turbulent period in Chinese history, characterised by widespread social and political upheaval that fuelled unrest in both urban and rural areas.⁶ Aggressive foreign trade policies led to the first Opium War (1839-1844), which, following China’s defeat, opened the country to the West. This coincided with a renewed interest in sending Christian missionaries—including Catholics, Protestants, and Russian Orthodox—to China. These missionaries, who founded missions in fourteen provinces for the first time, aimed to establish congregations along with orphanages, hospitals, and schools.⁷ They also entered the ‘business’ of running detoxification centres for local opium addicts, seizing the opportunity to proselytise and convert. It is likely that this painting was created during this period, either in Beijing or elsewhere, as the semi-foreign treaty port of Shanghai was emerging as a stronghold of Roman Catholicism. Located near the sea and committed to becoming China’s leading

4 Quantos aos Nazarenos, veja-se Mitchell Benjamin Frank, *Romantic Painting Redefined. Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Farnham, Ashgate, 2001; e Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of German Romanticism*, Farnham, Ashgate, 2009.

4 For the Nazarene movement, see Mitchell Benjamin Frank, *Romantic Painting Redefined. Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Farnham, Ashgate, 2001; and Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of German Romanticism*, Farnham, Ashgate, 2009.

5 Veja-se Mary S. Lawton, “A Unique Style in China: Chinese Christian Painting in Beijing”, *Monumenta Serica*, 43.1 (1995), pp. 469-489; e Stephanie M. Wong, “Roman Catholicism. Painting, Printing, and Selling Morality in Modern China”, in Daryl R. Ireland (ed.), *Visions of Salvation. Chinese Christian Posters in an Age of Revolution*, Waco, TX, Baylor University Press, 2023 pp. 185-200.

6 Para este período de profunda turbulência e crise, embora marcado por inovações, resiliência e extraordinária transformação, em especial quanto à sua produção artística, veja-se Jessica Harrison-Hall, Julia Lovell (eds.), *China’s Hidden Century, 1796-1912* (cat.), Londres, The British Museum Press, 2023.

7 Veja-se Laureen Arnold, “Christianity in China. Yuan to Qing dynasties, 13th to 20th centuries”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapura, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 136-144.

5 See Mary S. Lawton, “A Unique Style in China: Chinese Christian Painting in Beijing”, *Monumenta Serica*, 43.1 (1995), pp. 469-489; and Stephanie M. Wong, “Roman Catholicism. Painting, Printing, and Selling Morality in Modern China”, in Daryl R. Ireland (ed.), *Visions of Salvation. Chinese Christian Posters in an Age of Revolution*, Waco, TX, Baylor University Press, 2023 pp. 185-200.

6 For this period of profound turbulence and crisis, albeit marked by innovation, resilience and extraordinary transformation, namely its artistic products, see Jessica Harrison-Hall, Julia Lovell (eds.), *China’s Hidden Century, 1796-1912* (cat.), London, The British Museum Press, 2023.

7 See Laureen Arnold, “Christianity in China. Yuan to Qing dynasties, 13th to 20th centuries”, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 136-144.



o principal centro comercial da China, a relativa segurança de Shanghai após a Rebelião Taiping (1850-1864) atraiu numerosos artistas, cada vez mais influenciados por inovações recém-importadas, como a fotografia, a litografia e os jornais de grande circulação. O seu ambiente cosmopolita fomentou o surgimento de um novo e distintivo estilo de pintura.⁸

Pintores formados nas seculares técnicas tradicionais rapidamente adoptaram tais inovações estéticas, ao serviço de novos patronos - chineses abastados, comerciantes estrangeiros e *compradors* (intermediários chineses que faziam a ponte entre os locais e os forasteiros) - distantes dos letrados e *connoisseurs* dos tempos antigos. Pintores deste novo estilo, mais tarde conhecido como a Escola de Shanghai - como Zhao Zhiqian 赵之谦 (1829-1884) e os “Quatro Rens”, incluindo o mais famoso, Ren Yi 任頤, conhecido como Ren Bonian (1840-1895) - adoptaram um maior exagero nas formas e uma paleta mais vibrante, dando prioridade ao impacto visual em detrimento do simbolismo ou do conteúdo narrativo. Responderam à nova procura do mercado consumidor, que incluía pinturas de temas cristãos, como esta nossa representação de S. Maria Madalena, criada para uma clientela católica. Ao invés de serem encomendadas, as obras passaram, pela primeira vez, a estar disponíveis para compra directa em lojas de caligrafia e pintura, bem como em lojas de materiais artísticos, conhecidas como “lojas de leques”, onde os artistas podiam alugar-se e ganhar a vida vendendo directamente a sua arte.⁹ Esta mudança transformou de forma completa o mercado de arte na China, já que pinturas deixaram de ser exclusivas das elites letradas do passado e tornaram-se acessíveis a qualquer pessoa que as pudesse adquirir. Sem caligrafia complementar e com apenas um selo que, de forma incomum, indica uma espécie de título da pintura em vez da assinatura do artista ou qualquer marca de posse, é provável que esta nossa representação de S. Maria Madalena tenha sido destinada para consumo ocidental.

commercial centre, Shanghai’s relative safety following the Taiping Civil War (1850-1864) attracted numerous artists who were increasingly influenced by newly imported innovations such as photography, lithography, and mass-circulation newspapers. Its cosmopolitan environment fostered the emergence of a distinctive new painting style.⁸

Painters trained in centuries-old traditional techniques were quick to embrace these aesthetic innovations, catering to newly found patrons—wealthy Chinese, foreign merchants, and *compradors* (Chinese middlemen who operated between locals and foreigners)—far removed from the literati and *connoisseurs* of earlier times. Painters of this new style, later referred to as the School of Shanghai—such as Zhao Zhiqian 赵之谦 (1829-1884) and the ‘Four Rens’, including the most famous, Ren Yi 任頤, better known as Ren Bonian (1840-1895)—embraced greater exaggeration of form and a brighter palette, prioritising visual impact over symbolism or narrative content. They responded to the new demands of the consumer market, which included paintings of Christian subjects, such as this depiction of St Mary Magdalene, created for a Catholic clientele. Instead of being commissioned, artworks were, for the first time, freely available for direct purchase in calligraphy and painting shops, as well as art supply shops known as ‘fan shops’, where artists could lodge and earn a living by selling their art directly.⁹ This shift completely transformed the art business in China, as paintings were no longer reserved for the learned elites of the past but became accessible to anyone who could afford them. Lacking any accompanying calligraphy and bearing only a seal unusually stating the painting’s title rather than the painter’s signature or markers of ownership, it is likely that this depiction of St Mary Magdalene was made for Western consumption.

⁸ Veja-se Roberta Wuc, *Art Worlds. Artists, Images, and Audiences in Late Nineteenth-Century Shanghai*, Hong Kong - Honolulu, Hong Kong University Press - University of Hawai’i Press, 2014.

⁹ Chia-Ling Yang, “Elite art”, in Jessica Harrison-Hall, Julia Lovell (eds.), *China’s Hidden Century, 1796-1912* (cat.), Londres, The British Museum Press, 2023, pp. 130-183, nas pp. 168-172.

⁸ See Roberta Wuc, *Art Worlds. Artists, Images, and Audiences in Late Nineteenth-Century Shanghai*, Hong Kong - Honolulu, Hong Kong University Press - University of Hawai’i Press, 2014.

⁹ Chia-Ling Yang, “Elite art”, in Jessica Harrison-Hall, Julia Lovell (eds.), *China’s Hidden Century, 1796-1912* (cat.), London, The British Museum Press, 2023, pp. 130-183, on pp. 168-172.

Coordenação Geral / General Coordination
Mário Roque

Autor / Author
Hugo Miguel Crespo
Centro de História da Universidade de Lisboa
Centre for History, University of Lisbon

Fotografia / Photography
© João Krull (cats. 7, 11)
© Pedro Lobo (cats. 1-6, 8-10, 12-15)

Tradução / Translation
Hugo Miguel Crespo
Centro de História da Universidade de Lisboa
Centre for History, University of Lisbon

Design Gráfico / Graphic Design
Pedro Gonçalves

Impressão / Printing
Norprint - a casa do livro

2025

São Roque, Antiguidades & Galeria de Arte
Rua de S. Bento 199B e 269
1250-219 Lisboa
Portugal
+351 213 960 734
geral@saoroquearte.pt
www.antiguidadessaoroque.com

